



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

JULIA MACEDO BERARDO

**VERTEBRAL:**

Um olhar feminino crítico sobre a representação da mulher flexível

GOIÂNIA

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## **TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES**

### **E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### **1. Identificação do material bibliográfico**

Dissertação       Tese       Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

**Exemplos:** Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### **2. Nome completo do autor**

Julia Macedo Berardo

#### **3. Título do trabalho**

VERTEBRAL: Um olhar feminino crítico sobre a representação da mulher flexível

#### **4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)**

Concorda com a liberação total do documento  SIM       NÃO<sup>1</sup>

**[1]** Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

**a)** consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

**b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Manoela Dos Anjos Afonso Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 29/10/2023, às 08:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Julia Macedo Berardo, Discente**, em 06/11/2023, às 17:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4147047** e o código CRC **5921DD7F**.

JULIA MACEDO BERARDO

**VERTEBRAL:**

Um olhar feminino crítico sobre a representação da mulher flexível

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestra em Arte e Cultura Visual.

Área de concentração: Artes, Cultura e Visualidades

Linha de pesquisa: Poéticas Artísticas e Processos de Criação

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.

Goiânia  
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Macedo Berardo, Julia

Vertebral [manuscrito] : Um olhar feminino crítico sobre a representação da mulher flexível / Julia Macedo Berardo. - 2023. CLVII, 157 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-graduação em Cultura Visual, Goiânia, 2023.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. artes visuais . 2. representação feminina. 3. performance circense. 4. arte multimídia. 5. circo. I. dos Anjos Afonso Rodrigues, Manoela, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº 19/2023 da sessão de Defesa de Dissertação de **Julia Macedo Berardo**, que confere o título de Mestra em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos vinte e um dias do mês de setembro de dois mil e vinte e três, a partir das oito horas e trinta minutos, realizou-se por videoconferência, a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “VERTEBRAL: Um olhar feminino crítico sobre a representação da mulher flexível”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (FAV/UFMG) com a participação das demais membras da Banca Examinadora: Professora Doutora Gabriela Canale Miola (UFSC), membra titular externa; Professora Doutora Ana Reis Nascimento (FEFD/UFMG), membra titular externa. Durante a arguição as membras da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelas suas membras, que destacam a qualidade do trabalho artístico produzido, bem como a contribuição da pesquisa para área Artes, para o PPGACV, para os estudos auto/biográficos e de gênero, incentivando portanto a continuidade da pesquisa acadêmica e artística. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelas Membras da Banca Examinadora, aos vinte e um dias do mês de setembro de dois mil e vinte e três.

## TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Manoela Dos Anjos Afonso Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 21/09/2023, às 11:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Reis Nascimento, Professora do Magistério Superior**, em 21/09/2023, às 13:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gabriela Canale Miola, Usuário Externo**, em 22/09/2023, às 12:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4053590** e o código CRC **E11809A8**.

Referência: Processo nº 23070.050077/2023-05

SEI nº 4053590

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**VERTEBRAL:**

Um olhar feminino crítico sobre a representação da mulher flexível

JULIA MACEDO BERARDO

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues  
(PPGACV/FAV/UFG)  
Orientadora e Presidente da banca

Profa. Dra. Gabriela Canale Miola  
(UFSC)  
Membro externo

Profa. Dra. Ana Reis Nascimento  
(UFG)  
Membro externo

Prof. Dra. Denise Moraes Cavalcanti  
(UnB)  
Suplente externo

Prof. Dr. Glauco B. Ferreira  
(PPGACV/FAV/UFG)  
Suplente interno

Dedico a minha tese à minha avó Maria Rosa Berardo (*in memoriam*). Uma mulher artesã de bonecas e costureira forte, amorosa, a quem sempre vou amar.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, que sempre me incentivou na busca pelo conhecimento.

À minha orientadora, profa. Dr.<sup>a</sup> Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, referência de artista e pesquisadora que me acolheu durante essa jornada.

Aos professores: Profa. Dra. Gabriela Canale Miola (UFSC), Profa. Dra. Ana Reis Nascimento (UFG), Prof. Dra. Denise Moraes Cavalcanti (UnB) e Prof. Dr. Glauco B. Ferreira (PPGACV/FAV/UFG) pela leitura e contribuições.

Ao Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA), do qual faço parte.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da FAV - UFG, pelas contribuições teóricas e metodológicas.

À CAPES, pela disponibilização dos recursos financeiros e viabilização de dedicação ao mestrado.

Você tem que agir como se fosse possível transformar radicalmente o mundo. E você tem que fazer isso o tempo todo.

Angela Davis

## RESUMO

Esta é uma pesquisa autobiográfica em arte, desenvolvida em nível de mestrado na linha de pesquisa Poéticas Artísticas e Processos de Criação, pertencente ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). O objetivo da pesquisa foi realizar uma produção audiovisual a partir de um exercício crítico e poético sobre a presença e representação da mulher no circo, buscando endereçar os obstáculos e violências invisíveis sofridas por atletas e artistas na performance das artes circenses partindo, para tanto, da minha experiência como mulher e artista. Com o suporte do pensamento crítico feminista e impulsionada pelo estudo histórico da presença da mulher no circo, crio uma performance audiovisual multimídia, buscando confrontar as representações machistas e fetichizadas das atletas, e abrindo brechas para outras formas de ser e ver o corpo feminino nas expressões circenses. Neste texto dialogo com autoras latino-americanas como Bosch (2019), Losada (2021), Orellana (2020) e Varejão (2020). De forma complementar, o arcabouço teórico da pesquisa foi composto por Bleiberg (2005), Guhl e Koner (2017), e Qifeng (1985) a fim de traçar um panorama histórico. No que tange à representação artística multimídia e à linguagem cinematográfica, a produção da minha poética audiovisual embasada pelo levantamento e análise realizados foi composta por autores como Martin (2003) e pelas minhas próprias referências desde o lugar de mulher, artista, contorcionista circense e produtora audiovisual multimídia.

Palavras-chave: artes visuais, representação feminina, performance circense, arte multimídia, circo.

## **ABSTRACT**

This is an autobiographical arts research, developed at the master's level in the research path Artistic Poetics and Creative Processes of the Graduate Program in Art and Visual Culture, at the Faculty of Visual Arts (FAV) of the Federal University of Goiás (UFG). The objective was to carry out an audiovisual production based on a critical and poetic exercise on the presence and representation of women in the circus, seeking to address the obstacles and invisible violence suffered by athletes and artists in circus performance, starting from my experience as a woman and artist. With the support of feminist critical thinking and informed by the historical study of the presence of women in the circus, I create a multimedia audiovisual performance, seeking to confront the sexist and fetishized representations of the athletes and opening space for other ways of being and seeing the female body in the circus expression. In this text, I dialogue with Latin American authors such as Bosch (2019), Losada (2021), Orellana (2020) and Varejão (2020). Complementarily, the theoretical framework is composed by Bleiberg (2005), Guhl and Koner (2017), and Qifeng (1985) to draw a historical panorama. Concerning multimedia artistic representation and cinematographic language, my audiovisual poetics is informed by the survey and analysis carried out by authors such as Martin (2003) as well as by my references and experiences as a woman, artist, circus contortionist, and multimedia audiovisual producer.

**Keywords:** visual arts, female representation, circus performance, multimedia art, circus.

## LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1: Eu com meu pai:</i> .....	28
<i>Figura 2: Eu e a minha mãe</i> .....	30
Figura 3: Eu e a minha avó .....	32
Figura 4: Na fazenda andando com os cachorros.....	34
Figura 5: Eu com o cavalo Pirulito.....	35
Figura 6: Eu sem fazer nada mais .....	37
Figura 7: Filme “Who Framed Roger Rabbit” .....	43
Figura 8: Filme “Who Framed Roger Rabbit” .....	43
Figura 9: Exemplo de male gaze.....	44
Figura 10: Exemplo do corpo em pedaços: frame do filme The Graduate – 1967 ...	46
Figura 11: Uniformes bem diferentes .....	54
Figura 12: Uniforme cobrindo o corpo da ginasta .....	55
Figura 13: Garotas do octógono .....	56
Figura 14: Foto espontânea de acrobacia quando criança .....	59
Figura 15: Pendurando na árvore .....	59
Figura 16: Mulheres dos povos Inuit fazendo malabarismo, atividade cultural praticada apenas pelas mulheres .....	63
Figura 17: Imagem de uma jovem egípcia em dança acrobática .....	65
Figura 18: Acrobatas egípcias em gravura na parede da Capela Vermelha de Hatshepsut, Egito.....	66
Figura 19: Pintura encontrada em tumba egípcia, no cemitério de Beni Hasan.....	67
Figura 20: Detalhe de gravura egípcia no Templo Karnak, Egito.....	68
Figura 21: Cerâmica do período Han (206 AEC – 9 EC) com acrobatas .....	70
Figura 22: Acrobacia sobre touro, ilustrativa da civilização minoica .....	71
Figura 23: Afresco do palácio de Knossos, datado de aproximadamente 1450 a.C. – 1400 a.C.....	72
Figura 24: Sequência ilustrativa do salto sobre touro.....	73
Figura 25: Mulher grega praticando malabarismo em vaso de alabastro.....	74
Figura 26: Escultura retrata acrobata em ação .....	75
Figura 27: Mulheres em atos acrobáticos na Grécia Antiga.....	76
Figura 28: Mulheres em atos acrobáticos na Grécia Antiga.....	77
Figura 29: Eu pintando um quadro .....	78
Figura 30: A esquerda vaso Grego, a direita contorcionista mongoliana. ....	79

Figura 31: uma das minhas performances em palco, durante uma apresentação solo de 2021 no Teatro Basileu França. ....	80
Figura 32: O Circo – Georges Seurat.....	82
Figura 33: Mulheres durante exibição em trapézios.....	86
Figura 34: Desenho de um corpo feminino "perfeito" para época .....	88
Figura 35: Exemplo de temática de cabaré com contorcionistas .....	91
Figura 36: Exemplo de temática de erótica com contorcionistas .....	92
Figura 37: Catálogo da Shein feminino .....	94
Figura 38: Catálogo da Shein feminino .....	95
Figura 39: Catálogo da Shein feminino .....	96
Figura 40: Catálogo da Shein masculino.....	97
Figura 41: LiveStreamer em plataforma no twitch .....	98
Figura 42: Exemplo de busca no youtube .....	99
Figura 43: Exemplo de busca no youtube .....	100
Figura 44: Exemplos de vídeos do site pornô .....	101
Figura 45: Assédio em relação a minha performance circense .....	106
Figura 46: Assédio em relação a minha performance circense.....	106
Figura 47: Assédio em relação a minha performance circense.....	107
Figura 48: Fotografia de performance circense.....	107
Figura 49: Dômina: ensaio fotográfico.....	113
Figura 50: Dômina: ensaio fotográfico.....	115
Figura 51: Dômina: ensaio fotográfico.....	116
Figura 52: Dômina: ensaio fotográfico.....	117
Figura 53: Dômina: ensaio fotográfico.....	118
Figura 54: Dômina: ensaio fotográfico.....	119
Figura 55: Gravação do vídeo “REMOTO CONTROLE”, com fundo verde para a aplicação de chroma-key .....	122
Figura 56: Gravação de uma das minhas movimentações .....	123
Figura 57: Acrobacia frente ao chroma-key .....	124
Figura 58: Desenho da acrobacia .....	124
Figura 59: Acrobacia frente ao choma-key.....	125
Figura 60: Desenho da acrobacia .....	125
Figura 61: Foto de acrobacia .....	126
Figura 62: Desenho da acrobacia .....	126

Figura 63: foto acrobacia em frente à Igreja.....	128
Figura 64: foto acrobacia em frente à Igreja.....	129
Figura 65: foto acrobacia em frente à Igreja.....	135
Figura 66: Imagem acrobática.....	136
Figura 67: Registros do processo de criação do figurino junto com Marcela Faria	137
Figura 68: Detalhes em ossos de biscuit, feitos à mão por mim para acrescentar ao figurino da Loba .....	139
Figura 69: Professor Rafael Eckert montando o equipamento.....	140
Figura 70: Mesa de controle de luzes de palco, controlada pela diretora de arte durante filmagem no Teatro Basileu França .....	142
Figura 71: Frames da primeira cena .....	143
Figura 72: Montagem da minha performance com os directs que recebo.....	145
Figura 73: Montagem da minha performance com os directs que recebo.....	146
Figura 74: Frame da apresentação .....	147
Figura 75: Frame filme vertebral .....	148
Figura 76: Frame filme vertebral .....	149
Figura 77: Frame filme vertebral . Fotografia Átila Canuto.....	150
Figura 78: Frame filme vertebral .....	151

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	19
1. UM PRIMEIRO CONTATO: .....	22
1.1 Dos processos e descobrimentos .....	23
1.1.1 Relato .....	33
2. SOBRE A IMPORTÂNCIA DAS TRANSFORMAÇÕES ACELERADAS PELA PANDEMIA E MINHA BUSCA POR UMA NOVA LINGUAGEM MULTIMIDIÁTICA	38
3. O OLHAR MASCULINO E SUA INTERFERÊNCIA NA PERFORMANCE FEMININA .....	42
3.1 Definindo a objetificação e o olhar masculino .....	42
3.2 - Contextualizando a jornada heroica feminina – a busca eterna das mulheres por respeito como atletas.....	51
4. INTRODUÇÃO HISTÓRICA SOBRE AS ARTES ACROBÁTICAS E PERFORMÁTICAS: ONDE ESTAVAM AS MULHERES? .....	61
4.1 Os primeiros registros históricos de performances acrobáticas no Egito .....	64
4.2 Artes acrobáticas chinesas e sua profunda herança cultura.....	68
4.3 O desenvolvimento das acrobacias e artes do corpo na grécia .....	70
4.3.1 A mulher circense e o machismo estrutural no circo tradicional e contemporâneo.....	81
5. MAIS RELATOS DE UMA MULHER FEMINISTA, CONTORCIONISTA E ARTISTA MULTIMÍDIA .....	105
5.1 Ossos do ofício .....	105
5.1.2 relatos pessoais como artista circense .....	105
5.1.3 Relato de trabalho .....	110
6. MEUS TRABALHOS MULTIMÍDIA E COMO CONVERGIRAM PARA A MINHA PESQUISA ATUAL .....	112
6.1 Dômina.....	113

6.2 REMOTO CONTROLE .....	120
6.3 Para nunca.....	127
6.4 Vertebral – o resultado e seus significados.....	136
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	152
REFERÊNCIAS.....	155



## INTRODUÇÃO

As muito feias que me perdoem, mas beleza é fundamental. É preciso que haja qualquer coisa de flor em tudo isso, qualquer coisa de dança, qualquer coisa de haute couture em tudo isso (ou então Que a mulher se socialize elegantemente em azul, como na República Popular Chinesa). Não há meio-termo possível.

É preciso que tudo isso seja belo. É preciso que súbito tenha-se a impressão de ver uma garça apenas pousada e que um rosto adquira de vez em quando essa cor só encontrável no terceiro minuto da aurora.

É preciso que tudo isso seja sem ser, mas que se reflita e desabroche no olhar dos homens.

Receita de Mulher – Vinícius de Moraes <sup>1</sup>

Esta pesquisa de mestrado se encontra na linha de investigação dos processos de criação e poéticas artísticas. Para desenvolvê-la utilizei uma metodologia composta pela produção artística no contexto de uma pesquisa autobiográfica em arte (RODRIGUES, 2021) e por análises de referências bibliográficas, culturais, visuais e sociais. A partir da observação dos resultados obtidos mediante uma prática artística que convoca traços autobiográficos na produção em audiovisual, discorro sobre os processos de criação e o projeto poético executado neste percurso. O presente estudo se baseia no referencial teórico da Teoria da Objetificação de Fredrickson & Roberts (1997) e a teoria do Male Gaze, de Laura Mulvey (1975), assim como é permeado pela teoria feminista de forma geral, de modo a discutir e investigar como o patriarcado tem sido uma causa direta da objetificação sexual e violência sexual contra as mulheres, mais especificamente demonstrando na prática, através de um registro autobiográfico, como eu fui também profundamente afetada em minhas experiências como mulher, atleta e artista.

As reflexões sobre esses impactos e representações se dão, nesta pesquisa, também a partir do levantamento e observação de espetáculos com artistas e atletas em atos circenses ao longo da história. Minha intenção é apontar como as performances são construídas, incluindo aqui os figurinos, movimentos, ambiente e

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/vinicius-de-moraes/receita-de-mulher.html> Acesso em 10/09/2022.

toda a produção artística utilizada durante a criação e que, sob a intencionalidade velada de manter um padrão de representação feminina, busca agradar ao olhar masculino.

Realizo um estudo histórico acerca dos espetáculos com artistas e atletas em atos circenses, no qual pretendo decupar e analisar, partindo da relação arte-feminismo e performance circense, todas as etapas e os conteúdos da construção de significação do discurso visual e performático do espetáculo apresentado. Nessa decupagem da linguagem cênica, incluo a análise de figurinos, movimentos, ambiente, iluminação, posicionamento da artista no espaço cênico e toda a produção de sentidos envolvida durante a criação. O objetivo dessas análises é mostrar que existe, também no circo, um discurso que representa o corpo feminino sob a intencionalidade de sua objetificação erótica, voltada para a satisfação e o consumo do olhar masculino.

A partir da minha experiência como performer e contorcionista, senti a necessidade de pesquisar sobre o olhar masculino e como este afeta a performance feminina nas artes circenses. A partir da convergência desses estudos e da minha expressão corporal, unida aos recursos audiovisuais e narrativa poética que desenvolvi, criei uma performance em que esse tipo de representação performática da feminilidade objetificada é contestada. Selecionei para este trabalho um recorte do mito La Loba (ESTÉS, 1992), que tem como personagem central a representação do arquétipo feminino selvagem, transpondo-o para a arte circense e o audiovisual. Intento explorar os sentidos diversos ligados a esse arquétipo e criar, a partir da minha subjetividade como artista performática circense, uma performance multimídia dessas representações arquetípicas do feminino selvagem supracitadas, propondo novas configurações estéticas e narrativas para tal representação no contexto atual.

O resultado foi a criação e execução de uma performance solo, de narrativa físico/audiovisual multimídia, envolvendo o uso de recursos de animação, iluminação, projeção de imagens e som. Meu percurso artístico vem da área da imagem fixa e em movimento, assim como da arte circense, e por isso acredito que a união dessas diferentes expressões artísticas contribuiu para a montagem e a execução do trabalho proposto. Além disso, o trabalho abriu possibilidades de refletir sobre intertextualidades e desdobramentos das linguagens da performance artística circense interativa, com o uso do audiovisual.

Sem desvincular a teoria da prática, a ênfase principal desta pesquisa recai sobre o estudo da mulher como artista e a valorização de sua força criativa, contrapostos às opressões vividas pelo gênero feminino cotidianamente em todos os âmbitos do viver. A perspectiva é a de que determinado conjunto de padrões estéticos e físicos descredita a capacidade expressiva da mulher e a profundidade de sua obra. O foco voltado à sexualização do corpo feminino em cena obstrui o processo criativo feminino na performance; a mulher acrobata jamais deixa de se preocupar com todas as questões relacionadas à sua aparência e com a forma como será observada. A artista encena sempre com o peso dos padrões machistas criados e impostos sobre suas costas.

Nesta pesquisa discorro sobre a análise histórica e da performance feminina no circo. Para tanto utilizo autoras latino-americanas que possuem pesquisa feminista acerca do papel da mulher em diversos períodos nos espetáculos, como Bosch (2019), Losada (2021), Orellana (2020) e Varejão (2020). Em seguida, seleciono imagens que representam a mulher circense ao longo da história, para fazer uma análise do fetichismo e sexualização presentes nessas representações. Apresento perspectivas sobre a ressignificação do papel e apresentação da mulher no palco, a partir do local de fala da discussão de gênero e do feminino, no intuito de reconstruir esse percurso sob perspectivas que englobem o próprio olhar e as necessidades das mulheres. Por fim, faço a apresentação do meu diário de artista, com as referências de trabalhos que norteiam as poéticas multimídia criadas ao longo do meu percurso enquanto contorcionista, fontes estas que referenciam a minha poética audiovisual aqui proposta.

## 1. UM PRIMEIRO CONTATO:

Alguém me disse recentemente que não existem breves histórias.

Desconfio que discordo, apesar de não querer ofender os historiadores mais preciosistas. Eu tenho vivido dezenas de histórias por semana desde que me entendo por gente, e é mais fácil me lembrar das que escrevo sobre, ou que ressuscito através da arte, seja lá qual for.

Muitas vezes me lembro da minha vida em capítulos. Dentre os relevantes para este estudo, trouxe alguns dos que mais me doeram escrever. Meu maior desafio durante esta pesquisa foi encarar não apenas os danos resultantes de uma cultura inegavelmente machista e violenta para mulheres em geral, mas também como minha família, minha avó, minha mãe e eu fomos impactadas. Fui obrigada a encarar a minha dura realidade como vítima desta cultura do estupro, misoginia e desrespeito. Também revisei minhas bagagens e heranças como filha de uma vítima, e como neta de outra vítima. Não conheço uma geração da minha família que não tenha sido impactada pelo descaso e violência dos homens com as mulheres, dentro ou fora de casa.

Passar por estas realizações e buscar maneiras de ilustrar seus maiores traumas é um processo mais do que doloroso: é basicamente um exorcismo. Busquei então exorcizar através do meu processo criativo a dor de não ter tido outra escolha além de parir, como mulher e criatura criadora, meu protesto. Alguns relatos eu trago em formato de pequenas crônicas ao longo do texto. Outros virão com discussões mais aprofundadas e que abrangem também o suporte teórico necessário, para lembrar que todas nós, mulheres do mundo, estamos sujeitas ao mesmo problema em suas diferentes facetas. Meu tema é violento e escabroso, e por ter vivido na pele tudo o que critico, ser capaz de incorporar esta violência no meu trabalho, apesar de fundamental, tem seu preço. Nietzsche<sup>2</sup> estava correto ao afirmar que ao olhar para o abismo, este também olha para você, e tem sido uma jornada pesada e solitária. Mas sinto que ao longo deste processo pude também me reconfortar, ao compartilhar minha experiência e estudar a fundo os assuntos que me perturbaram por tanto

---

<sup>2</sup> Pesquisado em: <https://super.abril.com.br/cultura/onde-vivem-os-monstros> Acesso em: 10/09/2022.

tempo, encontrando motivação na possibilidade de superação através do enfrentamento e exposição do problema.

Não digo que encontrei soluções, pois seria muito pretenciosa. Mas encontrei ferramentas necessárias para me sentir mais preparada para lidar com e ser menos afetada por essa violência diária que o machismo acarreta, e que ainda não tem prospecto de fim.

## **1.1 Dos processos e descobrimentos**

Esta pesquisa me trouxe lutos e me trouxe vida.

O trabalho autobiográfico tem algo assustadoramente parecido, para mim, com um memorial, quase um sarcófago. Constantemente registramos nossos passos como maneira de deixar um legado. Os primeiros humanos que deixaram suas mãos nas paredes, deixaram clara sua intenção: estive aqui e criei enquanto pude. Fui-me, mas deixei o mundo diferente, de preferência melhor, do que quando cheguei, e minha história importou, pelo menos para mim e para os que amo. Acho lindo como uma pequena mão marcada na parede de uma rocha pode dizer tanta coisa.

Já performance é uma fusão de diversas artes e mídias, que tem como característica um enfoque na maneira do corpo se expressar, transgredindo com pré-estabelecimentos sobre o que conhecemos como status quo, e criando maneiras de ressignificar formas de expressão cênicas, assim como o espaço cênico e seus objetos.

Sempre me familiarizei com a arte performática, como corpo que busca, através de jogos com a percepção, causar uma transformação no espectador. Trata-se de uma ação consciente de questionamento da realidade através da arte.

O movimento é muito importante nestas obras, assim como o corpo do ator, que está sempre em provação, submerso em seu personagem. A mensagem que é passada parece até sincera. O ator sente tudo o que se passa com ele, e isso transpassa nos olhos. Assim, a performance é sempre uma experiência tão poderosa de assistir. O corpo está envolvido e participando ativamente. A presença do ator como parte viva da obra é de extrema importância, pois nos identificamos com sua saga através da narrativa, simpatizando com suas sensações.

Gosto de ver a prática corporal também como um ritual, que leva a um estado de transmutação, uma verdadeira alteração de consciência. Tem sido a minha experiência o fato da atuação ser um dos meios de entrar em outro estado de consciência. Performance existe no presente - é por isto que ela se assemelha a drogas e meditação - é uma das poucas situações em que você está vivendo totalmente o momento. Eu adoro a sensação de estar "saindo" para outra zona de tempo, uma outra zona de espaço. A gente vive tão raramente no presente que, quando consegue fazê-lo, isso é extraordinariamente diferente da vida do dia-a-dia, que é futuro e passado.

[...] Uma das coisas que acontece durante a atuação é que você para de ficar pensando daquele jeito, e isto é um grande alívio. É realmente uma experiência mística, como "tocar o vazio" como eles chamam isto. Durante as noites de espetáculo, eu entro num novo espaço físico e interior. Todas minhas relações com as pessoas mudam, elas se tornam mais emocionantes, mais intensas, mais diretas. Eu me sinto em toque com as outras pessoas da peça - e com a platéia que são estranhos - de uma forma que eu não consigo em nenhuma situação que não a de atuação. Penso que o contato é físico e do físico vem o emocional. Somente depois você vai poder dizer "oh, aquilo foi excitante", porque enquanto você está fazendo aquilo, você está somente fazendo aquilo, envolvida com o evento, com suas atribuições e orientações. (SOMMER, ano, p. 10, grifos da autora)

Ou seja, é uma maneira de buscar, dentro de si, pelo processo criativo, instintivo e artístico, a restauração do próprio eu como corpo no espaço:

Enfatiza-se a busca de desenvolvimento pessoal, já comentada, que o artista procura na performance. Aquilo que ela chama "tocar o vazio" é o que se busca na meditação transcendental e em outras experiências místicas. É lógico que quem atua sabe que esta "vivência do instante-presente" não é privilégio da performance art, mas sim de qualquer tipo de atuação; só que na performance você estará mais presente como pessoa e menos como personagem do que no teatro, onde esta relação é inversa. (COHEN, 2002, p. 110, grifos da autora)

Cada corpo possui uma linguagem própria, perceptível apenas para os que compreendem a movimentação como ferramenta de comunicação, uma expressão do inexpressável. Para aqueles que, claro, veem o corpo como mais do que carne e ossos. Muitas vezes durante o desenvolvimento do trabalho eu precisei acreditar nos meus instintos criativos e permitir que meu corpo fizesse o que bem entendesse, sem

a imposição de elementos ou regras que limitassem a minha expressão. Este processo me fez notar que muitas vezes encontrei sentido e fui capaz de desenvolver uma explicação para o que fiz depois do feito, como se o próprio trabalho artístico me contasse o que realmente queria dizer.

Durante este processo, porém, houve diversos momentos em que percebi como a minha preocupação se voltava para como eu seria vista pelos espectadores: o olhar masculino que internalizei foi um obstáculo em todas as etapas deste meu trabalho, e mesmo lutando conscientemente contra estes pensamentos, não deixa de ser uma batalha diária para não me olhar no espelho e buscar cada pequeno defeito, como fomos propositalmente acostumadas.

Atlas, na mitologia grega, foi um titã condenado a sustentar o peso do mundo sobre as costas, por toda a eternidade. A vértebra que sustenta nosso crânio, curiosamente, foi batizada também de Atlas. Sua conexão com a segunda vértebra, axis, é fator imprescindível para a conexão corpo - cabeça. Por mim, Atlas poderia facilmente ser uma mulher condenada a carregar o peso da própria existência, em um contexto social que não lhe oferece opção, além de aguentar a carga ou sucumbir. Este projeto se chama Vertebral por representar o pilar que sustenta a minha jornada e das mulheres que me antecedem.

Ao longo da vida, estudei muitas mitologias e jornadas heroicas, majoritariamente protagonizadas por homens. As histórias de grandes feitos físicos, claro, são guardadas para os homens. As mulheres, se presentes na história, provavelmente serão as mães, esposas, filhas, princesas, prostitutas, amantes, bruxas, ou tudo isso. O relato da escritora Maureen Murdock, que ao questionar as limitações da jornada heroica masculina, traz uma constatação que muito me toca:

Meu desejo de compreender como a jornada heroica feminina se relaciona com a masculina me levou a falar com Joseph Campbell em 1981: (...) Fiquei surpresa quando ele me respondeu que as mulheres não fazem a jornada. "Em toda a tradição mitológica a mulher já está lá. Tudo que ela deve fazer é realizar que está no lugar onde as pessoas querem chegar. Quando uma mulher realizar como seu personagem já é maravilhoso, ela não vai se confundir com a noção de ser pseudo-masculina" Esta resposta me atordoou; achei-a profundamente insatisfatória. As mulheres que conheço e com quem trabalho não querem estar lá, no lugar que os outros querem chegar. Elas não querem incorporar Penélope, esperando pacientemente, bordando e desbordando infinitamente. Elas não querem ser as servas obedientes da cultura masculina dominante, prestando serviços aos deuses. Elas não querem seguir o conselho de pastores

fundamentalistas e retornar para suas casas. Elas querem um novo modelo que entenda quem e o que é uma mulher. (MURDOCK, 2020, p. 2)

Confesso ter me interessado principalmente pelas bruxas, desde que li minha primeira fábula. As bruxas representaram, para mim, uma possibilidade de protagonizar uma narrativa onde a mulher desafia as leis de performatividade feminina que a maioria dos papéis femininos carregam, como Atlas, sobre as costas. A Bruxa tem acesso à cobiçada sabedoria antiga, aos métodos ancestrais, já esquecidos ou perdidos pelos homens. A bruxa enxerga além do véu que encobre o potencial mágico de tudo que vive, que se vê e que se toca. Ela possui conexão com o mundo, e o além-mundo. A conexão entre corpo, mente, e o ambiente externo. A bruxa, como todos já sabemos, é historicamente temida pelos homens há séculos. Ela também sabe que a sociedade tentará destruí-la. Mas, algumas vezes, a magia ainda vence.

O livro chegou para mim pelo correio. Sem encomenda, não sei como veio parar na minha casa, mas o sinal foi claro o suficiente e tratei de obedecer. Mulheres que correm com lobos, de Clarissa Pínkola Estés. Ali conheci a personagem La Loba. A bruxa que recolhe os ossos. Esta personagem seguiu comigo até o fim deste projeto, e ainda segue, me mostrando o caminho quando não sei para onde ir.

Os ossos guardam as memórias dos que já se foram. Força indestrutível da vida, uma metáfora para as estruturas primordiais que nos mantêm de pé. No conto mitológico analisado por Clarissa Pínkola Estés, a velha bruxa tem uma tarefa – catar ossos pelo deserto, para em seguida juntá-los todos, cantar sobre eles e trazê-los de volta à vida.

Na simbologia arquetípica, os ossos representam a força indestrutível. Eles não se prestam a uma fácil redução. Por sua estrutura, é difícil queimá-los e é praticamente impossível pulverizá-los. Nos mitos e histórias, eles representam a alma/espírito indestrutível. Sabemos que a alma/espírito pode ser ferida, até mesmo mutilada, mas é quase impossível eliminá-la. (ESTÉS, 2014, p. 49)

É um conto permeado de metáforas e arquétipos significativos, mas demorei para compreender o que me causou o rebuliço inicial de querer me tornar também, La Loba, incorporando-a, absorvendo seus ensinamentos.

Dentro de nós, vive a velha que recolhe os ossos. (...) Dentro de nós está o potencial de readquirir nossa carne, como a criatura que um dia fomos. Dentro de nós estão os ossos para que nos modifiquemos bem como ao nosso mundo. (ESTÉS, 2014, p. 50)

Agora sei que queria cantar sobre os ossos dos cadáveres enterrados em mim, recuperar a minha carne, reviver minha alma, me reconectar com os meus processos instintivos que levam ao reconhecimento da minha potência vital e criadora, há muito embotada pelas violências sofridas durante a vida. A autora traz na introdução do livro um relato também de sua história, coincidentemente comum ao tema que envolve meu trabalho.

Minha própria geração, posterior à Segunda Guerra Mundial, cresceu numa época em que as mulheres eram infantilizadas e tratadas como propriedade. (...) Embora o que escrevessem fosse desautorizado, elas insistiam assim mesmo. Embora o que pintassem não recebesse reconhecimento, nutria a alma do mesmo jeito. As mulheres tinham de implorar pelos instrumentos e pelo espaço necessário às suas artes; e, se nenhum se apresentasse, elas abriam espaço em árvores, cavernas, bosques e armários ((ESTÉS, 2014, p.17)

Busco também abrir meus espaços, como posso, expandido pelo corpo tudo que não disse ainda, me dobrando e desdobrando para contar a minha história de resistência. Meus relatos, como vértebras, montam o pilar que me sustenta, que carrega meu mundo. Tudo começa com a decepção primordial, imagino, e muito se brinca, mas pouco se trata das taxas espantosas de abandono parental por parte dos pais no Brasil.

A seguir, sou eu com meu pai (Figura 1), imagem rara entre as outras poucas (conto nos dedos das mãos quantas fotos do meu pai eu tenho, entre os mais de vinte álbuns de família).

*Figura 1: Eu com meu pai:*



Fonte: acervo da autora

Essa carinha de surpresa tornou a acontecer cada vez que os encontros com ele – cada vez mais raros – aconteciam, até que pararam completamente.

Em alguns anos as visitas esporádicas, por motivos que são dolorosos demais para investigar, se tornaram ligações anuais. Me lembro claramente que aos oito anos de idade meu pai esqueceu do meu aniversário pela primeira vez. Liguei para ele, com a fúria de uma criança em situação de abandono, e pela primeira vez na vida enfrentei a ausência do meu pai, um homem distante, que desconcertado com minha consciência dos fatos não soube como reagir, se desculpou e sumiu por mais alguns semestres.

Quando ficamos muitos anos sem ver uma pessoa, o rosto dela vai sumindo da nossa memória. Meu pai conseguiu se ausentar da minha vida por um período tão longo que eu nunca tive a chance de conhecê-lo de verdade, ou viver qualquer memória de qualidade com ele. Aliás, ele também não teve a chance de me conhecer, ou o interesse. Em vinte e oito anos meu pai apareceu, pediu desculpas e sumiu quase instantaneamente em seguida tantas vezes que, ao longo do tempo, deixei de acreditar em qualquer possibilidade daquele homem ocupar o papel de pai na minha vida.

Já na primeira infância, meu exemplo de masculinidade foi o mesmo de outras milhares de crianças brasileiras: o homem tem o poder de fazer absolutamente o que bem entender sem grandes consequências. Meu exemplo de feminilidade em compensação foi minha mãe (Figura 2), brava guerreira sim, forte sim, mas pelos motivos errados – guerreira para aguentar criar uma filha sozinha, numa sociedade que dificulta ainda mais a vida das mães solteiras. Forte para suportar a carga e se defender da violência constante que sofreu ao longo da sua vida e carreira apenas por ser mulher.

*Figura 2: Eu e a minha mãe*



Autorretrato. Fonte: acervo da autora

O segundo exemplo, minha avó (Figura 3), veio de um mundo ainda mais trágico. Casada aos 15, mãe de 4 crianças antes dos 30, teve que sobreviver ao meu avô, um homem agressivo, controlador e manipulador, que em casa foi capaz de violências inenarráveis, histórias de terror que ouço dos meus familiares e da minha mãe durante reuniões de família. Quando perguntei para a minha avó, ainda em vida, se ela ainda amava meu falecido avô, ela disse que sim. Nunca consegui compreender ou engolir essa fala sem me entalar de indignações, e mais ainda, de compaixão pela minha avó que morreu décadas depois do marido, sem se relacionar novamente com mais ninguém na vida, sem ter tido a chance de viver um amor verdadeiro sem dor, sem violência e sem ódio, e que morreu sem saber que isso era possível.

Apreendi então, desde cedo, que as mulheres devem se fortificar e preparar continuamente para não enlouquecer completamente durante a vida. Devagar fui crescendo e explorando minhas possibilidades. Por sorte tive uma mãe e avó que me deixaram ser menina e não princesa. Tive o estímulo necessário para ter confiança e valorizar a força e capacidade do meu corpo de se pendurar, escalar, nadar e fazer tudo mais que eu desejasse, além do estímulo intelectual para leitura e apreciação de práticas artísticas em geral. Esse privilégio também me permitiu encontrar nas artes e nas atividades físicas o meu refúgio e remédio, e minha principal fonte de expressão.

Figura 3: Eu e a minha avó

Fotografia: Rosa Berardo. Fonte: acervo da autora<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Fazenda São Geraldo, Itaguari, Goiás, 1998. Julia Berardo e Maria Rosa Berardo pescando.

Infelizmente mesmo com o ambiente favorecido pelos cuidados das mulheres da minha família, rapidamente concluí que vivia no mundo dos homens, e isso nunca mais deixou de pairar sobre minha cabeça. A seguir narro meu primeiro contato com essa realização:

### 1.1.1 Relato

Há lugares na memória que se tornam sagrados, templos intocáveis, imagens gastas, sépia, como ver a poeira flutuando pelos raios de sol, sempre um mistério.

Tudo é um mistério aos 6 anos de idade mesmo. A fazenda, meu lugar de fuga, conforto, sempre foi o cheirinho de creme e pele da minha avó, já no processo de murchar, chegava no meu nariz sempre antes dela sair do quarto às 5 da manhã, achando que não estava fazendo barulho, de fininho pra não me acordar e eu sempre acho tão engraçado ela velhinha andando de pontinha de pé, que eu não falo pra ela nunca que ouvi tudo minha vó rocha, vó bruxa, fazedora de chá, rezadeira desde sempre com a mesma expressão no rosto de uma dor existencial indecifrável, causa da minha confusão infantil constante mas era o rosto que vemos comumente nas pessoas velhas que já viveram e viram coisas terríveis, terríveis demais pra termos coragem de perguntar e mesmo sem eu saber das coisas mais terríveis direito eu já sabia que tinha medo de saber.

E depois ficar com aquela cara triste igual. Eu nem percebi quando é que eu dei por querer fazer minha vó rir. Toda hora eu procurava uma piadinha pra fazer pra ela. E a vó ria alto e eu gostava demais o sorriso invertido contorcido pra cima e o rosto mudava todo, ficava lindo e era impossível não rir junto com ela, mas olhando nas fotos com a cara que ela faz, não dá nem pra imaginar que essa mulher cantava melhor que passarinho. E era de uma generosidade sem fim. E eu dava qualquer pedaço de mim pra ouvir ela cantar outra vez.

Ela me leva todo fim de semana pra esse lugar lindo, cheio de cheiro, de terra, de bicho. Dava pra eu correr, quebrar tudo e gastar todo meu ódio de ser criança e não entender bosta nenhuma numa família cheia de briga, de grito, de xingo, de gente brava demais, com tudo, comigo.

Fruto de um avô abusador, agressivo, machista, que até hoje reverbera sobre as gerações que lhe sucedem esse gene, essa maldição, essa raiva quase animalesca que às vezes possui, igual em filme de monstro, gente diferente da família.

Às vezes era uma tia, era um primo, era uma prima, às vezes era minha vó, minha mãe e todo mundo que era grande ficava maior ainda, e eu do tamanico que sou aproveitava pra sumir de perto sempre que possível, naturalmente. Então eu sempre passei bastante tempo sozinha no meio do mato caçando grilos, mexendo no ninho dos passarinhos ou só andando por aí com os cachorros.

Figura 4: Na fazenda andando com os cachorros



Foto: Rosa Berardo. Fonte: Acervo da Autora

Veza ou outra o meu tio, dono da fazenda trocava de caseiro aconteceu mais de uma vez dessa vez o caseiro novo tinha família tinha filho, tinha cachorro eu achei bom demais, logo grudei nos meninos, eram dois. O dobro da minha idade, no

mínimo, mas pra minha sorte fui bem aceita e sempre que eu ia pra lá pedia pra andar a cavalo enchia o saco demais mesmo pra subir num cavalo.

Eu na verdade já começava a pedir pelo cavalo na hora que saía de Goiânia pra ir na fazenda e continuava pedindo o caminho inteiro até que minha avó, desesperada por paz, ia pedir pros filhos do caseiro selarem um bem manso pra mim tinha vez que era até um pônei velho, acabado, meio manco, o nome dele é Pirulito, e na escola eu dizia pra todo mundo que ele era meu apesar de nunca ter recebido oficialmente a guarda do coitado. Mas meu tio me jurou que me deu e que ele só guardava ele pra mim, até eu ter a minha fazenda. E eu sempre acreditei.

Figura 5: Eu com o cavalo Pirulito



Autora da Foto: Rosa Berardo. Fonte: Acervo da autora<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Julia Berardo aos 05 anos na fazenda São Geraldo, Itaberaí, Goiás.

O Pirulito é que aguentou meu peso de criança no lombo com muita paciência. Daí a maioria das vezes que eu subia no cavalo, tinha que ter um adulto por perto acompanhando, era a regra. Mas com o tempo os adultos vão esquecendo das regras, de vez em quando, se você fingir que esqueceu também, e eu já estava acostumada a comandar um pônei velhinho, então me sentia confiante. E os meninos acabaram me levando, os dois juntos e eu, cada um no seu cavalo, mais de uma vez, pra passear. Minha mãe raramente ia à fazenda, e era quase um milagre, não sei o que deu nela de ir daquela vez. E quando ela vinha junto eu tinha que prestar atenção em dobro pra não tomar bronca. Minha vó quase não tinha coragem de me dar bronca. Então eu fui aproveitar pra ir brincar com os meninos, um deles tinha ido pra cidade resolver não sei o quê pro pai. O outro me chamou pra andar com ele à cavalo, que ele tinha uma mangueira diferente pra me mostrar.

O problema é que tínhamos que ir logo, pois na hora do almoço os peões iriam fechar as porteiras do pasto dessa mangueira. Subimos corridos no cavalo, sem avisar ninguém, eu me sentindo numa missão impossível pra conhecer essa mangueira mágica, animadíssima de estar quebrando as regras. Ele botou o cavalo para trotar. Eu me animei mais ainda, criança não tem medo da morte, criança quer viver sem freio, dando risada em cima da égua branca, com o menino me segurando apertado pra eu ficar na sela.

E aí ele meteu a mão dentro da minha blusinha genérica de criança que não pode ter roupa boa que já rola com ela no chão. Eu falei: pára! Achando graça, mas achando estranho e ele botou o cavalo para trotar devagarinho, o cavalo saltitando baixinho no chão.

A virilha adolescente dele roçando no ritmo do trote contra as minhas costinhas de criança, a mão no peito outra vez. Páaaaaara, páara! Ele tirou a mão, mas continuou o trote. Eu não sabia o que é que estava errado, mas alguma coisa estava e eu já não queria mais ver a mangueira coisa nenhuma. A calça jeans dele me incomodando, raspando na pele fina que cobre minha lombar, sem proteção. O trote continuou por poucos minutos mas eu achei que era tempo demais e era mesmo. Eu comecei a pensar que eu tinha que ter ficado na casa e não ter andado de cavalo hoje.

Na distância deu pra ver a poeira subindo. Eu sabia que era poeira de carro chegando, era minha mãe vindo da feira. Dei graças aos santos padroeiros da minha vó, que na época eu ainda acreditava. A mãe me viu no cavalo com o menino e o olho

ficou grande arregalado. Eu conhecia aquele olho arregalado de muito longe. Já subi um frio na espinha junto com o grito de dentro do carro: JULIA!!!

Quase pedi ajuda pro menino que tinha acabado de me abusar, que o medo de apanhar de chinela de mãe é maior que qualquer outro. Demorou anos pra eu entender que quando ela brigou comigo era seu jeito de me ensinar a nunca sair de perto dos adultos, que não podia confiar em qualquer um, pra eu não acabar como ela e tantas outras.

Mal sabia minha mãe, coitada, que agora eu já me encaixava na categoria de vítima de abuso. E eu pura vergonha, nem tive coragem de tentar explicar. Chegando em casa tomei tapa calada. Absorvi minha culpa e não falei nunca mais sobre isso pra não entristecer ninguém.

Mas nas outras vezes que eu fui, não pedi pra andar a cavalo, nem brinquei com os meninos mais, e eventualmente pararam de me chamar. Fui crescendo e parando de brincar de qualquer jeito. O caseiro mudou para outra fazenda e meu tio arrumou outro caseiro, esse sem criança.

Alguns anos depois a minha avó morreu, meu tio e minha mãe brigaram duas vezes, ou três. A casa da fazenda ficou fria e triste, ainda com os ecos dos passinhos de pontinha de pé da minha vó de madrugada. E por isso mesmo eu nunca mais vou voltar lá.

Figura 6: Eu sem fazer nada mais



Autora da Foto: Rosa Berardo. Fonte: Acervo da autora<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Julia Berardo na represa da fazenda observando sua avó do outro lado.

## **2. SOBRE A IMPORTÂNCIA DAS TRANSFORMAÇÕES ACELERADAS PELA PANDEMIA E MINHA BUSCA POR UMA NOVA LINGUAGEM MULTIMIDIÁTICA**

O termo vídeo-circo é um termo guarda-chuva, que ainda não foi oficialmente cunhado por ninguém, mas que já se ouve hora ou outra por aí. Meu trabalho final, chamo carinhosamente de vídeo-circo por falta de outra definição melhor. Assim como a videoarte se utiliza da linguagem audiovisual como suporte artístico e experimental, o vídeo-circo traz a possibilidade de uma nova visão do que já se conhece, mas se torna muito mais pessoal; o olhar do observador pode agora caminhar até o artista, através da câmera. Pode conhecê-lo de perto, muito mais perto do que o espectador na arquibancada ou no teatro. O artista pode olhar nos olhos de quem o vê e se aprofundar em sua mensagem, usando não apenas o corpo e o equipamento circense como forma de expressão, mas tudo isso e as ferramentas da narrativa fílmica para elaborar uma nova maneira de fazer circo e de mantê-lo vivo e atualizado para o nosso novo contexto histórico, social e tecnológico.

O circo se moldou, através das décadas, sempre de maneira a adaptar-se às diversas culturas com as quais entra em contato, transformando-se, absorvendo características e utilizando diversas formas de expressão artísticas, musicais, cênicas e outras mais, e incorporando-as à sua própria linguagem. Com o uso cada vez mais frequente das mídias sociais e do audiovisual pela comunidade de artistas circenses para compartilhar e promover seu trabalho, a vanguarda artística circense está inevitavelmente ligada à produção de mídias que atinjam um público que não se contenta mais apenas com o show circense clássico, limitado às lonas e caixas-pretas, aprisionado ao palco. A pandemia acelerou dramaticamente um processo de migração do espetáculo para a tela, e esta mudança demanda definições que ainda estão em processo de (des)construção.

Esta pesquisa de mestrado iniciou-se durante a pandemia de COVID-19, onde as pessoas foram obrigadas a se retirar do ambiente caótico e movimentado da cidade. As aglomerações cheias de “white noise” já não existiam mais, proibidas por lei. Não nos cegamos mais com a quantidade de outdoors e luzes brilhantes do fluxo noturno da cidade, antes, sempre em movimento. Nosso acesso à arte, muitas vezes involuntário por conta do excesso de informações que recebemos no dia-a-dia pré-pandemia, se tornou uma busca mais consciente.

Percebi de perto e vivi a necessidade de preencher o tempo em isolamento com algo que fosse capaz de me transportar, imaginariamente, para longe de toda a tragédia que ocorria lá fora. Jamais vou me esquecer que nas primeiras semanas de isolamento global, orientado pela OMS, o Cirque Du Soleil iniciou uma transmissão semanal de vídeos completos de seus shows, como forma de trazer alívio para uma sociedade em pânico.

Esta ação também trouxe grande visibilidade às artes circenses, onde tem se notado uma certa “renascença” nos últimos tempos, com cada vez mais pessoas interessadas em aprender alguma forma de especialidade artística, a abertura de novas escolas de circo e o aumento do interesse geral pela área.

Eu, inclusive, assisti todos os vídeos que o canal do Cirque postou, religiosamente, pelos primeiros seis meses da pandemia, sem perder nenhum. Eles continuaram postando até hoje, trazendo também mais atenção para esta forma de propagar a arte circense e chamando a atenção do mundo não só para o “novo-circo”, mas também para o circo em audiovisual, o circo conectado, globalizado, acessível através de um clique.

O valor da arte e dos eventos artísticos que surgiram online, em todo tipo de plataforma ou mídia, e seus benefícios para os expectadores solitários se mostrou inegável para a manutenção do bem-estar e saúde mental durante a era em que o virtual se tornou nossa única realidade e escapatória. Desde então vejo que a videoarte, ou melhor, o vídeo-circo, tem desabrochado e se mostrado uma força muito poderosa como meio de comunicação e também, como sempre, resistência, principalmente em momentos onde, como neste momento, a humanidade se encontra em um estado tão sensível.

Também vejo esta grande tragédia, de maneira agridoce, como o estopim para os artistas circenses também reivindicarem, assim, seu espaço nas novas plataformas e mídias, fazendo de suas criações também uma ferramenta de exploração e inovação para as artes circenses. Esta vanguarda que tem buscado se expressar através do vídeo-circo, que vem tomando espaço com bastante força para a nova geração de artistas circenses ligados à rede, busca não somente o respeito e sucesso profissional merecidos, claro, para o tamanho de seus esforços físicos, mas também mira em novas maneiras de transportar nossos espectadores, mesmo que à distância, para uma dimensão menos adversa, como o circo sempre fez. Não é apenas uma experiência maravilhosa, mas também, muito necessária. Gosto de

acreditar que temos a chance de filtrar muita inspiração dentre tantas reflexões dolorosas que estamos percebendo, e com isto, produzir um novo tipo de arte, com um valor imensurável.

Além disso, assim como Laura Mulvey buscou na década de 1970 o desenvolvimento de uma visão alternativa à concepção ideológica dominante do cinema, eu busco utilizar as ferramentas, tanto políticas quanto tecnológicas e estéticas trazidas por esta e outras mulheres, artistas e pesquisadoras antes de mim em busca de uma maneira também de me auto representar sob um olhar que desafie este conceito patriarcal dominante de como a mulher e seu corpo em performance são representados e, conseqüentemente, vistos.

Ao descrever o cinema de Hollywood, a cineasta frisa que esta resultou, de maneira clara e importante, na manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual.

Incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante. E foi somente através dos códigos do cinema bastante desenvolvido de Hollywood que o sujeito alienado, dilacerado em sua memória imaginária por um sentido de perda, pelo terror de uma falta potencial na fantasia, Conseguiu alcançar uma ponta de satisfação através da beleza formal desse cinema e do jogo com as suas próprias obsessões formativas disse, ao analisar o prazer ou a beleza, os destruimos. Esta é a intenção desse artigo.”

“Não escrevo isto no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu, e, mais além, para ressaltar o fato de que o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra estas obsessões e premissas. Um cinema de Vanguarda estética e política é agora possível, mas ele só pode existir enquanto contraponto (MULVEY, 1983, p. 440).

Eu quero contrapor, quero desordenar e destruir o que por anos também destruiu minha energia criativa, minha autoestima, minhas relações. Este trabalho é minha vingança, meu grito de guerra. Este parágrafo em especial serviu como catalisador para minha indignação e desejo de buscar por uma solução que satisfizesse também a minha frustração com o machismo estrutural e sua repercussão nos meus trabalhos artísticos.

Foi aqui que decidi que me aproveitaria do meu repertório em linguagem cinematográfica, resultado dos anos de formação em cinema e audiovisual e

experimentações que iniciei na adolescência com fotografias e montagens digitais, e que hoje em dia desabrochou em uma grande mistura de linguagens artísticas que ainda não tem nome, para servir de contraponto. Seria isto o que Laura chama de nova linguagem?

### **3. O OLHAR MASCULINO E SUA INTERFERÊNCIA NA PERFORMANCE FEMININA**

#### **3.1 Definindo a objetificação e o olhar masculino**

O olhar, ou “gaze” em inglês, é um termo para descrever como os espectadores interagem com mídias visuais. Este termo, que surgiu na teoria do cinema, com as críticas da cineasta e crítica de cinema, pesquisadora e feminista Laura Mulvey na década de 1970, se refere a como observamos e absorvemos as representações visuais do mundo à nossa volta. Compreendo que há um tom binarista neste discurso, mas é preciso que eu me mantenha no foco principal do meu questionamento: como eu devo me representar, como eu quero ser representada, como mulher.

É comum que o olhar mais conhecido e discutido seja o olhar masculino, então vamos inicialmente compreender do que se trata, para em seguida discutir como a representação feminina através deste olhar inspira e reproduz os estereótipos de gênero detrimenais para tantas mulheres pelo mundo, e como o olhar masculino na mídia afetou a mim e aos meus processos artísticos e performáticos.

O olhar masculino, ou male gaze, é o ato de representar as mulheres, em qualquer forma de arte ou mídia, com um ponto de vista, ou melhor, de acordo com uma estética que agrada o olhar dos homens, segundo uma perspectiva heterossexual, masculina, e claro, majoritariamente branca. Nesta perspectiva, homens observam e mulheres são observadas. Quem se lembra da Jéssica Rabbit, do filme “Who Framed Roger Rabbit”, em 1988?

Figura 7: Filme “Who Framed Roger Rabbit”



Fonte: Wallpaper Abyss<sup>6</sup>

Figura 8: Filme “Who Framed Roger Rabbit”



Fonte: Page Six Style <sup>7</sup>

<sup>6</sup> Disponível em: <https://wall.alphacoders.com/big.php?i=1109665&lang=Portuguese> Acesso em: 09/09/2023.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://pagesix.com/2023/02/20/sydney-sweeneys-red-dress-draws-jessica-rabb-it-comparisons/> Acesso em: 09/09/2023.

O male gaze acontece não apenas em cenas de sexo. Ele está ali, invisível, em todas as cenas em que uma mulher é representada. Desde seu andar, até sua roupa, modo de falar, personalidade. Mas é também aquele ângulo de câmera que exhibe a bunda da atriz, no cinema, sem que isso adicione nada à narrativa. É também nas cenas em que a personagem, passando por uma crise emocional intensa, fuma um cigarro ou come um sorvete, linda e de calcinha, no sofá de casa.

Figura 9: Exemplo de male gaze



Fonte: The Light Leaks <sup>8</sup>

Deixo aqui uma longa citação contendo a crítica de Dara Patel como provocação de um pensamento mais crítico e atento às armadilhas do olhar masculino para os consumidores de narrativas dirigidas por homens.

Um exemplo da perpetuação do olhar masculino está em *The Queen's Gambit*, uma visão cinematográfica impressionante da era da Guerra Fria. Esta série limitada da Netflix segue Beth Harmon, uma jovem prodigiosa que tenta entrar na esfera dominada por homens do xadrez competitivo. Os críticos elogiaram, não apenas o enredo único ou a bela direção de arte, mas também a abordagem não didática do programa - em vez de introduzir e desenvolver explicitamente uma mensagem para o público levar embora, os criadores, Scott Frank e Allan Scott, desenrolam um enredo complexo onde o público pode tirar da série o que mais se identifica. Como uma jovem que esperava deixar uma marca nas indústrias dominadas por homens da medicina e do cinema, eu, assim como a maioria do público do programa, comecei a me conectar pessoalmente com a rebelião de Harmon

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.thelightleaks.com/think-pieces/male-gaze-the-queens-gambit> Acesso em: 10/07/2023.

contra as convenções de gênero. Mas, à medida que a série avança, a personagem de Beth Harmon se transforma de um ícone feminista em uma representação evidente do flagrante deturpação que ocorre quando as criadoras são excluídas do processo criativo. Em vez de O Gambito da Rainha ressoar em mim como uma peça empoderadora, fiquei com os sentimentos grosseiros do olhar masculino.

À medida que a saúde mental de Harmon continua a piorar, sua beleza é ainda mais enfatizada - seu estilo se torna cada vez mais promíscuo e seu cabelo e maquiagem permanecem equilibrados e perfeitos. Os criadores Scott Frank e Allan Scott não apenas dirigiram o programa, mas também foram escritores e produtores da série, tornando sua perspectiva masculina a dominante, mesmo tendo Laura Delahaye e Susan Hsu como produtoras criativas e associadas, respectivamente. A ênfase de Frank e Scott no olhar masculino não apenas reforça e impõe um padrão irracional às mulheres jovens, mas também, infelizmente, confunde a história inspiradora de uma feminista pioneira como Beth Harmon.

Uma coisa importante a observar aqui é que a saúde mental é diferente e parece diferente para cada pessoa. Atualmente, estou no segundo ano da Universidade de Pittsburgh como neurociência e estudos de cinema e mídia duplos. Como neurocientistas, somos treinados para estudar as minúsculas irregularidades moleculares que causam doenças mentais, mas, mais ainda, somos condicionados a saber que toda e qualquer doença mental, embora causada pelas mesmas anormalidades neuroanatômicas, presentes em pessoas em centenas de jeitos diferentes. E, portanto, devemos reconhecer que esse tipo de colapso pode ser exatamente o que as oscilações depressivas de Harmon apresentam e tudo bem. Mas, a questão aqui está na glamourização específica do colapso, especialmente em uma plataforma tão grande quanto a Netflix.

À medida que o programa avança, esse problema se torna cada vez mais prevalente. Conforme mencionado, Harmon começa a se vestir de forma provocante e começa a ser sexualizada pelos escritores masculinos do programa. Por exemplo, várias fotos são compostas logo acima do peito de Harmon ou são fotos de baixo ângulo olhando para a bainha da saia. O que é mais preocupante é que essas fotos abertamente sexualizadas são apresentadas nos momentos mais estranhos - por exemplo, quando sua mãe adotiva morre, ela é vista se despindo, como se de alguma forma dissesse que o olhar masculino prevalece atemporalmente. É certo que o quão desenfreado é o olhar masculino é algo que eu não havia notado na minha primeira exibição da série. Só depois de uma segunda vigília e depois de uma análise cuidadosa pude perceber o quão profundo é o olhar masculino nesta minissérie, que é exatamente o problema. (PATEL, DARA)<sup>9</sup>

Este olhar é compreendido como mais do que só uma decisão estética: também é uma maneira dos homens exercerem poder sobre as mulheres. É uma projeção patriarcal do desejo masculino.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.thelightleaks.com/think-pieces/male-gaze-the-queens-gambit> Acesso em: 10/09/2023.

Como artista circense, eu sou contorcionista e acrobata. É uma profissão rara e que requer anos de treino e dedicação. Apesar disso, muito depende da estética esperada do seu gênero, se você quiser trabalhar comercialmente na área.

Frequentemente você não pode ser só uma boa artista. É preciso “ser bonita”, usar um figurino sensual, fazer movimentos sedutores, usar cílios longos, e fazer acrobacias ao mesmo tempo, de preferência sorrindo.

Figura 10: Exemplo do corpo em pedaços: frame do filme The Graduate – 1967



Fonte: Metrograph<sup>10</sup>

Escopofilia, para a psicanálise, se resume ao prazer sexual em olhar. Para Mulvey, especificamente, este olhar é masculino, heterossexual e majoritariamente branco, e categoriza certos corpos de certa maneira, excluindo também outros corpos da equação; sob este olhar heterossexual masculino há um achatamento da imagem das mulheres, além da padronização do que é reconhecido como belo, sensual e erótico no corpo feminino.

O corpo em pedaços, como é discutido na teoria sobre Male Gaze no cinema, fala sobre a apresentação das personagens femininas, muitas vezes sob a forma de “pedaços do corpo”, muito antes de apresentar seus rostos e personalidades. A consequência desta fragmentação do corpo feminino é a desumanização das personagens femininas, e conseqüentemente as mulheres em geral. Ao testemunhar uma pessoa como partes de corpo, fragmentos dos quais é suposto que se possa

<sup>10</sup> Disponível em: [https://metrograph.com/film/?vista\\_film\\_id=9999003224](https://metrograph.com/film/?vista_film_id=9999003224) Acesso em: 05/10/2023.

fazer um julgamento instantâneo do valor estético e erótico da pessoa completa, nós a objetificamos, inevitavelmente.

Os dados, expostos por Berch e Costa (2017) sobre a objetificação feminina no Brasil, escancaram até onde o problema pode se alastrar, e como estas representações imagéticas idealizadas afetam os níveis de violência contra as mulheres no Brasil e sua saúde mental.

A objetificação sexual feminina, devido a sua grande incidência, é facilmente observada no contexto brasileiro. Há um grande fluxo de publicidades sexistas que posicionam a mulher em condição de mercadoria ou objeto a ser ganho caso se adquira o produto ofertado, tendo como um exemplo diversas propagandas de cerveja. Pesquisas como a do IPEA (2014) demonstram como acredita-se que há um tipo de mulher para fins sexuais e outra para casar; além disso, há pesquisas que apontam altos níveis de assédio sexual contra mulheres nas ruas do Brasil, como a realizada pelo YouGov Institute, reportada por Cristaldo pela Agência Brasil (2016). Nesta, verificou-se que, com uma amostra demograficamente significativa, 86% das entrevistadas já vivenciaram este tipo de violência, onde assobios foram a forma mais comum de avaliação sexual (77%), seguido de comentário sexuais (57%), perseguição na rua (50%), contato físico indesejado (44%), xingamentos (39%), exposição a órgãos sexuais (37%). A objetificação sexual é definida por Bartky (1990) como sendo quando o corpo de uma mulher, partes deste corpo ou suas funções sexuais são separadas dela enquanto sujeito, reduzidos ao status de meros instrumentos para uso sexual do outro ou ainda quando vistos como capazes de representá-la como um todo. Apesar de sua aparente especificidade, esta violência segue a mesma linha de muitas opressões sofridas pelas mulheres, descritas por Rubin (1975) como tendo variedade infinita e similaridade monótona. Assim, a objetificação sexual assume formas diversas, porém sua finalidade é quase sempre a mesma: a instrumentalização de mulheres para servirem aos homens, ao desejo heterossexual masculino e também à lógica capitalista. (BERCHT; COSTA, 2017, p. 1)

Daquele momento em diante, a dona daquelas pernas, torso, seios ou bunda será um objeto passivo, puramente ferramenta para o fim de satisfazer o desejo imediato do observador, o único sujeito ativo da equação, o sujeito que detém o poder. Este é um olhar controlador, pois não permite outra opção: ou você será julgada como desejável ou indesejável.

É importante lembrar que não há nada de errado em se sentir desejada. Mas esta dinâmica entre sujeito observado e observador deve ser consentida, saudável e embasada em um nível de confiança de que você ainda está sendo vista como mais do que apenas suas características físicas.

Qualquer mulher que já sofreu algum tipo de assédio em público, sabe do que estou falando. Quando eu vou a academia e vejo homens que me olham pelo reflexo do espelho durante um agachamento, quando preciso sair do circo para comprar almoço, e saio com as roupas de treino, e escuto alguma cantada inconveniente advinda de estranhos, homens estranhos, importante frisar, ou qualquer outra situação semelhante, o sentimento é de que instantaneamente eu fui transfigurada pelo sujeito agressor em pedaço de carne, em uma boneca inflável, um buraco sem voz, sem vontades, sem vida.

Parece mágica mas é machismo, e uma consequência direta do olhar masculino no dia-a-dia de todas as mulheres do mundo. É exaustivo, e digo isso também da minha própria experiência, sentir que poucas pessoas estão realmente interessadas em quem você é ou o que você pode fazer, perto da quantidade de indivíduos que objetificam seu corpo durante interações onde não há (ou não deveria haver) nenhum contexto sexual.

A verdade é que meu corpo em cena muitas vezes não foi reconhecido pela sua competência física, mas pelo seu valor estético, segundo este olhar masculino que foi universalizado. Minhas personagens eram majoritariamente voltadas para seduzir e encantar a plateia, direta ou indiretamente, e até hoje são os papéis que eu mais recebo propostas. Na maioria dos trabalhos que fiz em palco ou em algum tipo de performance acrobática, houve momentos de assédio, sempre proveniente do sexo masculino. Esse assédio vem não só de espectadores, mas de diretores, de contratantes, de professores, de colegas, de fisioterapeutas e médicos, de seguranças do estabelecimento e por aí vai.

Pessoalmente é terrível, e online é muito pior. É difícil até mesmo de conseguir criar alguma coisa sem se auto representar, acidentalmente, dentro desta mesma estética, ou sem se preocupar com ela. Para a maioria de nós, o olhar masculino consequentemente, é internalizado.

Margaret Atwood<sup>11</sup> (1983, p. 392) diz: “Você é uma mulher com um homem dentro de sua cabeça observando uma mulher. Você é seu próprio vigilante.”

---

<sup>11</sup> Tradução feito pela autora. “You are a woman with a man inside watching a woman. You are your own voyeur”

E foi assim que me vi, a partir da adolescência ou talvez até antes, me preocupando com a minha performance de feminilidade, pois os homens gostam de mulheres assim, e não assado.

Como se a maneira com que eu devesse me portar frente aos homens sempre estivesse diretamente ligada ao valor que seria marcado na minha carne, no grande mercado das potenciais esposas. Tudo estava interligado a conseguir ou não um parceiro, e a grande responsabilidade em me tornar uma boa futura esposa, através da performance teatral que somos incumbidas para garantir que somos femininas, as doces Amélias, lindas, prestativas, submissas e silenciosas.

Esta cobrança modifica como as mulheres se veem. A representação padronizada e erotizada da beleza feminina nos faz duvidar do nosso valor, minando nossa autoestima, nos tornando autocríticas com nossa aparência, nossos gestos, nossos pensamentos.

Por isso, comumente, vemos tantas mulheres reproduzindo este machismo internalizado, se tornando exatamente aquilo que todas nós fomos ensinadas a querer ser: a “mulher perfeita” de acordo com o padrão masculino do que é ser ou não uma mulher.

Nós vemos quem nos vê, e como nos veem. Ao longo da vida, somos bombardeadas por representações imagéticas inalcançáveis do ser-mulher. Vivemos na pele e também vemos como os homens veem, tratam e falam de mulheres. Como a psicologia nos lembra sempre, somos afetadas pelo nosso meio, e não é preciso muito esforço para realizar que, sem dúvidas, o machismo estrutural e essa exposição infinita ao olhar masculino afetam o comportamento dos indivíduos em sociedade, independentemente de gênero.

Cada mulher vai reagir à sua maneira à essa padronização, objetificação e hiperssexualização constantes. Algumas de nós reproduzem o comportamento de acordo com o esperado, sem nem perceber as implicações e sequelas causadas por esta lavagem cerebral. Outras irão renegar e se opor completamente aos ideais de performance da feminilidade, em busca de encontrar sua própria identidade, para além da dicotomia entre ser ou não ser desejável. A arte é, para muitas destas mulheres, como foi para mim, uma maneira de escape, uma busca por autorreconhecimento, um redescobrimto de si.

Em várias formas de mídia, o conteúdo é frequentemente projetado para agradar a uma determinada audiência. Isso não significa, obviamente, que homens e

mulheres não podem se entreter com conteúdos que não foram feitos para seu consumo, mas significa que os elementos nesta mídia serão construídos de maneira a atrair e agradar mais os consumidores do sexo masculino. Este tipo de mídia costuma representar homens de mulheres de maneira muito diferente.

As personagens de obras midiáticas que são projetadas para homens são majoritariamente definidas pelo que chamamos de *male gaze*, enquanto as personagens de obras para mulheres costumam ser representadas pelo *female gaze*. Nenhuma das duas representações são, de maneira geral, próximas da realidade, e isso não é por acaso.

Esta coerção social tem um papel claro na obstrução dos processos criativos femininos. Diante de tudo que me foi culturalmente implementado, como mulher e artista acabo tendo que me preocupar com minha roupa, com os ângulos de câmera, com o que vão pensar do meu corpo, se vão me ver como uma pessoa que está se expressando artisticamente com este corpo ou se vão me integrar, sem meu consentimento, nos seus fetiches. Meu trabalho é profundamente afetado, antes mesmo de vir a ser.

Como consequência direta dessa objetificação se dá a violência, para Berch e Costa:

O estupro, ato onde a vontade e consentimento sexuais de uma parte são ignorados pela outra, levando à violência sexual, pode ser considerado como o ápice da objetificação. Não à toa no Brasil, país com origens escravagistas e um dos últimos a abolir o regime escravocrata mundialmente, a maior parte das vítimas de estupro, além de serem do sexo feminino (88.5%), e estarem nas faixas etárias de crianças e adolescentes (70.1%) são também pardas ou negras (51.2%) de acordo com Cerqueira e Coelho em Nota Técnica do IPEA (2014). A mesma fonte estima que ocorram 527 mil tentativas ou casos de estupro por ano no país, com cerca de 10% sendo denunciados para polícia. O estupro, considerando sua gravidade e magnitude, não recebe a atenção necessária. Logo não é surpreendente que outras formas mais sutis de objetificação sexual recebam ainda menos investimentos. Estudos sobre avaliação sexual através do olhar (ato de objetificação mais facilmente negado) não são recorrentes (FREDRICKSON & ROBERTS, 1997), apesar do caráter invasivo deste tipo de avaliação. Um recente estudo utilizando um software de rastreamento ocular gerou mais evidências sobre como homens tendem a concentrar seus olhares em partes corporais das mulheres como os seios e os quadris mais do que em suas faces (GERVAIS, HOLLAND & DODD, 2013). Em propagandas é comum o desmembramento das modelos, cortando suas faces das imagens ou focando exclusivamente em uma parte específica do corpo, além da alteração digital das imagens que produzem mulheres e corpos irreais. Como coloca Wolf (1992), somos ensinadas enquanto

mulheres a nos vemos como versões baratas de imagens de moda em vez de vê-las como imitações baratas de mulheres. No caso de mulheres negras, as imagens objetificadoras são regularmente infundidas com estereótipos raciais de animalização (COWAN, 1995), bem como representações de promiscuidade sexual e da mulher negra como bode expiatório sexual da sociedade (LITTLEFIELD, 2008). Sobre o olhar objetificador, Fredrickson e Roberts (1997) citam a psicanalista Karen Horney que há mais de 75 anos definiu esta manifestação como o direito socialmente sancionado que todos os homens possuem de sexualizar todas as mulheres, independente de idade ou status. Apesar de nem todas as mulheres experienciarem e responderem à objetificação sexual da mesma forma, Fredrickson e Roberts (1997) compreendem, assim como Bearman e Amrhein (2014), que ela pode ocorrer em diferentes culturas e comunidades devido ao caráter universal, em maior ou menor grau, da presença do sexismo e do sistema patriarcal. Como mulheres não têm controle sobre a objetificação sexual, poucas conseguem escapar completamente de contextos que possam ser potencialmente objetificadores (SLATER & TIGGEMANN, 2002). (BERCHT; COSTA, 2017, p. 2)

### **3.2 - Contextualizando a jornada heroica feminina – a busca eterna das mulheres por respeito como atletas**

“É uma jornada que raramente recebe validação do mundo externo; na verdade, o mundo exterior continuamente a sabota e interfere” - Maureen Murdock (2020, p.2)

Pouco imaginava eu, que na busca por uma jornada heroica feminina moderna, descobriria como seguimos lutando com os mesmos estereótipos de gênero arquetípicos que gerações de mulheres que nos antecedem enfrentaram.

Em seu livro *A jornada da Heroína*, MURDOCK (2020) busca assegurar às mulheres de que não é necessário e nem saudável seguir os passos da jornada masculina. Esta, é espiritualmente árida, e não se encaixa na mitologia feminina e arquétipos que nos constroem e compreendem.

Em 2019, segundo MURDOCK (2020), o time nacional de futebol feminino dos Estados Unidos sofreu retaliações e críticas ao demandar por salários iguais, tratamento médico, condições seguras para jogarem e por justiça social por seus direitos. Naquele mesmo ano, o time venceu a copa. Face ao grande simbolismo por trás deste acontecimento, a autora trouxe a seguinte reflexão:

Por vivermos em uma sociedade que vê o mundo de uma perspectiva masculina, muitas mulheres ainda internalizam a voz patriarcal que as diz que são inferiores. O resultado é que muitas garotas se sentem invisíveis, inferiorizadas desde a infância por terem sido assinaladas como fêmeas ao nascer, e desencorajadas a desenvolver seu

potencial máximo. E no clima político atual, há um ataque inegável aos direitos reprodutivos das mulheres. Uma jovem me perguntou recentemente, “Por que eles nos odeiam tanto?”

Minha resposta para ela seria: “É uma narrativa integrada na nossa cultura patriarcal por pelo menos cinco mil anos. O ódio sempre surge quando o poder das mulheres emerge.

Mas o exemplo das mulheres do time de futebol é um corretivo para todas nós. Mostra que tudo é possível para as mulheres quando encontramos nossa voz, honramos nossa identidade, trabalhamos juntas por um propósito em comum, e nos mantemos de pé, inapologéticamente, de braços abertos para os céus, como a antiga deusa mãe Minoana, em uma pose de orgulho e reconhecimento de quão sagrado é o feminino.” (MURDOCK, 2020, p.2)

Antes de chegar especificamente no caso das artistas circenses, preciso contextualizar historicamente como antes de mim, muitas outras mulheres atletas viveram e continuam vivendo todo tipo de violência relacionada a essa objetificação constante, consequência do olhar masculino e seu efeito já observado nos esportes.

Quando falamos de mulheres no esporte, não importa o tipo, o senso comum leva diretamente a duas linhas de pensamento: a primeira é a crença de que não somos tão interessadas por práticas físicas extenuantes, como primeira justificativa para a diferença de números entre mulheres e homens praticantes de esportes ou que chegam a níveis mais altos em práticas atléticas. Eu mesma me senti, várias vezes, estranha ao me comparar com outras mulheres, acreditando que meu gosto pelas minhas práticas era muito incomum para meu gênero, graças ao machismo que internalizei inadvertidamente. Sem contar que as outras pessoas também, comumente, se impressionam de maneira quase ofensiva ao comentar sobre uma mulher que seja capaz de maiores feitos físicos do que um homem. Se esta tiver ainda um corpo fora do padrão de delicadeza esperado pela sociedade, pior ainda: seu corpo será visto como um corpo de homem, da maneira mais pejorativa possível, invalidando seus esforços completamente.

A segunda linha de pensamento comum leva à imediata hiper sexualização das mulheres atletas. Em uma busca simples no Google com estes termos nos leva a listas e listas com criativos títulos, quase todos semelhantes a “As atletas mais gostosas do Brasil”, “As melhores bundas do vôlei feminino”, “Top 10 ginastas mais sexys das olimpíadas”, e por aí vai. Essa depicção das atletas só pode ter raízes em estereótipos e suposições masculinas sobre o verdadeiro lugar e a verdadeira função das mulheres no esporte.

Fica óbvio que, apesar de ser necessário observar também a falta de oportunidades igualitárias para mulheres, fundos e incentivos inadequados e um suporte institucional inconsistente, estas não são as únicas barreiras que as mulheres enfrentam, ao redor do mundo, com relação a uma maior adesão à prática de esportes.

Um obstáculo mais evidente e fundamental é a maneira com que nós, mulheres, somos alienadas desde o berço em nossa relação com nosso corpo e nosso potencial atlético. Este sistema baseado na dicotomia de gêneros, onde a performatividade rigorosa de uma suposta feminilidade é enraizada em nosso dia a dia e reforçada pelas mídias que retroalimentam uma mensagem machista dominante - somos o sexo frágil.

Frágil pois uma cultura que nos cobra uma atenção rigorosa e exagerada com a manutenção e modificação da nossa aparência física nos mantém em alerta constante; a busca por pertencimento nos moldes comportamentais esperados causa uma postura autocrítica exacerbada com nossa postura, gestos e movimentos que nos exigem delicadeza, leveza, quase uma performance de fraqueza. Além disso, as decisões estéticas com relação ao vestuário e acessório femininos que somos incentivadas a escolher são, em sua grande maioria, convidativos ao olhar masculino, porém fisicamente limitantes, e acredito que qualquer mulher que já usou um salto alto ou uma saia apertada vai concordar. Mas não é necessário exagerar tanto. Vamos sair da teoria e fazer um exercício criativo juntas: Imagine você, que provavelmente já usou um collant, maiô ou body, qual é a sensação de ficar por um período prolongado com estas peças. Agora adicione calor, suor, exercício físico extenuante, movimentações bruscas de pernas, agachamentos, possíveis aberturas... Se nem nossas calcinhas conseguem vencer a batalha entre estética e conforto, em grande parte das ocasiões, concluímos que a atividade física pode trazer muitos estímulos físicos e psicológicos aversivos para as mulheres, por motivos que vão além da prática em si e que são pouquíssimo considerados ou discutidos.

Pois bem. Chamo a atenção agora para o fato que atualmente, diversos esportes femininos que estão, inclusive, nas olimpíadas, ainda têm a mesma tradição de uniformes femininos curtos, apertados, desconfortáveis, e principalmente, desenhados para agradar ao olhar do espectador. E qual é o público para quem estas mídias são criadas e especializadas: o público masculino e heterossexual.

Vamos continuar a lutar, juntos, para mudar as regras de vestuário, para que os atletas possam jogar com as roupas com as quais se sentem confortáveis.

Foi a impressionante declaração da Federação Norueguesa de Handebol, durante as olimpíadas de Tókyo em 2021, após receberem uma multa de 1,5 mil euros pela equipe feminina ter se recusado a jogar de bikini. Impressionante por causar um incômodo inexplicável: como é possível que estejamos brigando, até hoje, para vestir as roupas mais adequadas e confortáveis para as nossas atividades, só por estas colocarem em detrimento o prazer masculino de observar nossos corpos? (BBC<sup>12</sup>, 2021, p.1)

Figura 11: Uniformes bem diferentes



Uniformes dos times masculino e feminino de handebol de praia são bem diferentes

Fonte: BBC Brasil<sup>13</sup>

"Não há justificativa razoável para o biquíni. O esporte não vai mudar em nenhum aspecto caso as jogadoras possam jogar de bermuda — se algo mudar, será o fato de que elas vão se sentir mais confortáveis ", expõe a jornalista Renata Mendonça, para a BBC.

As competições esportivas foram concebidas para homens — esse tipo de incidente deixa isso claro. Em 2021, os dirigentes de organizações esportivas, geralmente homens brancos, ainda veem as atletas como um adorno, que estão ali apenas para agradar aos homens. Caberia às mulheres decidir qual é o melhor traje para elas. Mas, como são poucas as mulheres em posição de comando nas

<sup>12</sup> Mais informações em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57978154> Acesso em: 05/10/2023.

<sup>13</sup> Imagem: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57978154> Acesso em: 05/10/2023.

organizações esportivas, as vozes das atletas não são ouvidas (BBC Brasil, 2021).

Em 2021 também, a ginasta alemã Sarah Voss desafiou as convenções e apresentou-se com um macacão de corpo inteiro, com pernas cobertas. Polêmica! Até então, segundo a BBC<sup>14</sup>, uma atleta só cobria as pernas em competições internacionais por motivos religiosos.

Figura 12: Uniforme cobrindo o corpo da ginasta



A ginasta alemã Sarah Voss, que usou macacão longo no Campeonato Europeu de Ginástica Artística; até então, atletas só tinham coberto as pernas em competições internacionais por motivos religiosos FABRICE COFFRINI/AFP

Fonte Guia do Estudante Abril<sup>15</sup>

Não é novidade também, a participação de mulheres em eventos onde estas não participam como atletas, mas sim como “eye candy”, termo traduzido de maneira simplória como “doce para os olhos” para os espectadores do sexo masculino. Durante um evento de UFC, MMA, corridas e alguns outros eventos de esportes considerados majoritariamente masculinos, ainda são comuns as garotas que

<sup>14</sup> Mais informação em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-56882992> Acesso em: 09/10/2023.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/atualidades/sexualizacao-no-esporte-por-querer-vestir-o-uniforme-das-atletas> Acesso em: 06/10/2023.

perambulam de roupas sensuais pelo espaço, chamando atenção para seus corpos durante um round ou outro. Sua função, puramente de instigar e saciar este olhar masculino, me causa uma profunda amargura que não consigo aliviar, e que também me causa aversão a assistir com mais frequência, e conseqüentemente, continuar consumindo, mídias relacionadas ao esporte. Talvez seja esta mesmo a intenção. *It's a man's world*, certo?

Figura 13: Garotas do octógono



Fonte UFC<sup>16</sup>

Me lembro de assistir obsessivamente as ginastas olímpicas durante as copas que acompanhei na infância, adolescência e agora, na idade adulta. Sempre me encantei com as acrobatas, antes mesmo de imaginar que também me tornaria uma. Refletindo atualmente, me perturba como, neste tempo todo, não houve um momento em que questionei os collants cavados, as maquiagens e roupas cravejadas, a beleza irradiante e os sorrisos cativantes das atletas, até me tornar também atleta.

Entendi cedo na minha área como lindas pedrinhas brilhantes na roupa doem, e doem muito, dependendo da sua posição no figurino e quantidade. Aprendi que o uso constante de collants, calças e shorts apertados e abafados altera o pH vaginal, facilitando a ocorrência de infecções urinárias e fúngicas, como a candidíase, e que

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.ufc.com.br/gallery/photo-gallery-octagon-girls> Acesso em: 08/10/2023.

pouquíssimas de nós falamos sobre isso umas com as outras, por vergonha e tabu. E mesmo quando não causa, incomoda e pode limitar os movimentos. Estas mesmas roupas apertadas, constituídas de tecidos que em atrito com nossa pele também facilitam a inflamação e obstrução de poros, gerando furúnculos e espinhas nos glúteos e coxas, nas costas, nos peitos, não são quase jamais citadas em voz alta, mas causam vergonha, muita vergonha, já que ninguém vê as modelos por aí com espinhas na bunda.

Pelo mesmo motivo, quase não se fala sobre o escape de urina que acontece comumente com muitas atletas do sexo feminino, principalmente ginastas de solo, e que pode ser um sinal de que é preciso fortalecer a musculatura da região pélvica, prática muito importante para atletas com vulva e vagina e pouquíssimo incentivada.

Manter a manicure e pedicure? Quando você treina com frequência, é comum as bolhas, calos, pele arrancando, frieiras, pés secos, pele encardida, cicatrizes, unhas quebradas ou encravadas. Eu desisti absoluta e completamente de manter uma manicure em dia assim que me aprofundei nos treinos de parada de mãos e acrobacias de solo. Já vi colegas que foram capazes, mas são peças raras. Eu mesma desisti até das cutículas, que ressecam e inflamam por conta da poeira do chão, ou do uso contínuo de pó de cal ou “breu” para evitar que as mãos fiquem escorregadias durante o treino.

Por essas e outras que compreendi que sorrir durante um momento de extremo nervosismo, esforço físico ou desconforto é em si só um ato quase heroico, mas de um heroísmo que se espera especificamente das mulheres, as “guerreiras” que aguentam tudo com um sorriso no rosto, como se diz por aí, para manter a famigerada simpatia.

São detalhes, violências invisíveis, sintomas de uma cobrança patriarcal já incorporados ao status quo da indústria esportiva, e que não se vê acontecendo aos atletas do gênero masculino.

Tragicomicamente, nada disso me passou pela cabeça antes da minha indignação primordial, no dia que finalmente realizei que havia algo maior por trás disso tudo: elas estão maquiadas! As atletas que eu assistia fazendo triplos mortais carpados e outras coisas muito mais complexas, mulheres que estavam desafiando a gravidade, exibindo uma capacidade e potência física completamente estonteantes, estavam completamente maquiadas, com todas as camadas necessárias para que não se esqueçam que apesar de tudo, neste mundo cão sua forma ainda valerá mais

que sua função. Enquanto isso, meninas e meninos seguem aprendendo que há uma contradição essencial entre feminilidade e força física que deve ser amenizada com todas as lindas pedrinhas e diamantes coloridos que couberem em um *leotard* (collant típico da ginástica artística e rítmica).

Estas mesmas roupas são também utilizadas pelas artistas circenses. O resultado direto na saúde e segurança de atletas e ginastas é indicado, para quem tem olhos para ver, no surgimento de casos tão absurdos como o de Larry Nassar, 54 anos, médico oficial de centenas de jovens ginastas olímpicas, que foi capaz de colecionar singelas 150 acusações de abuso sexual contra atletas dentre 10 e 20 anos de idade. Uma de suas vítimas, Chelsea Markham, abusada por Larry pela primeira vez aos dez anos de idade, suicidou-se aos 23, em 2009.

Também é importante citar o caso de Christy Henrich, ginasta que disputou o campeonato mundial de 1989. Christy faleceu aos 22 anos de idade, em 1994, por falência múltipla dos órgãos causada por uma anorexia tão severa que a jovem chegou a pesar 21 quilos.

Este acontecimento trouxe atenção, por mais que pouco realmente tenha sido feito sobre o assunto, para um tema ainda pouquíssimo abordado nos esportes; a incidência desconcertante de transtornos alimentares ou características indicadoras de possíveis transtornos que são detectadas em mulheres atletas, em níveis muito superiores aos dos atletas do sexo masculino.

Há uma tendência surpreendente e aterradora das expectativas de tamanho das mulheres jovens de encolher, emagrecer e infantilizar as atletas. Em 1976, o tamanho médio da equipe feminina estadunidense era de 1,60 m de altura e 47 kg. Já em 1992, a equipe encolheu para uma média de 1,44 m e 39 kg. Por quererem se manter competitivas nos níveis mais altos do esporte, as jovens devem manter uma figura “esguia e feminina.” É provável que as ginastas passem fome para evitar o desenvolvimento de quadris ou seios que possam afetar negativamente seu desempenho. Partes do julgamento são subjetivas e a aparência é crítica, o que incentiva as ginastas a utilizar todo tipo de artifícios para manter-se abaixo do peso, comportamento que é muitas vezes corroborado pelos treinadores e pais destas atletas.

Voltemos então, alguns séculos em direção às imagens e registros de acrobatas do passado, para tentar compreender a origem destas condições. Mas não sem antes deixar uma imagem um pouco menos aterradora, considerando o que virá

adiante. Aqui estou eu, já demonstrando desde cedo grande interesse pelas brincadeiras que me levariam à prática atlética no futuro, e que só foi possível graças ao estímulo e apoio das mulheres que me criaram.

Figura 14: Foto espontânea de acrobacia quando criança

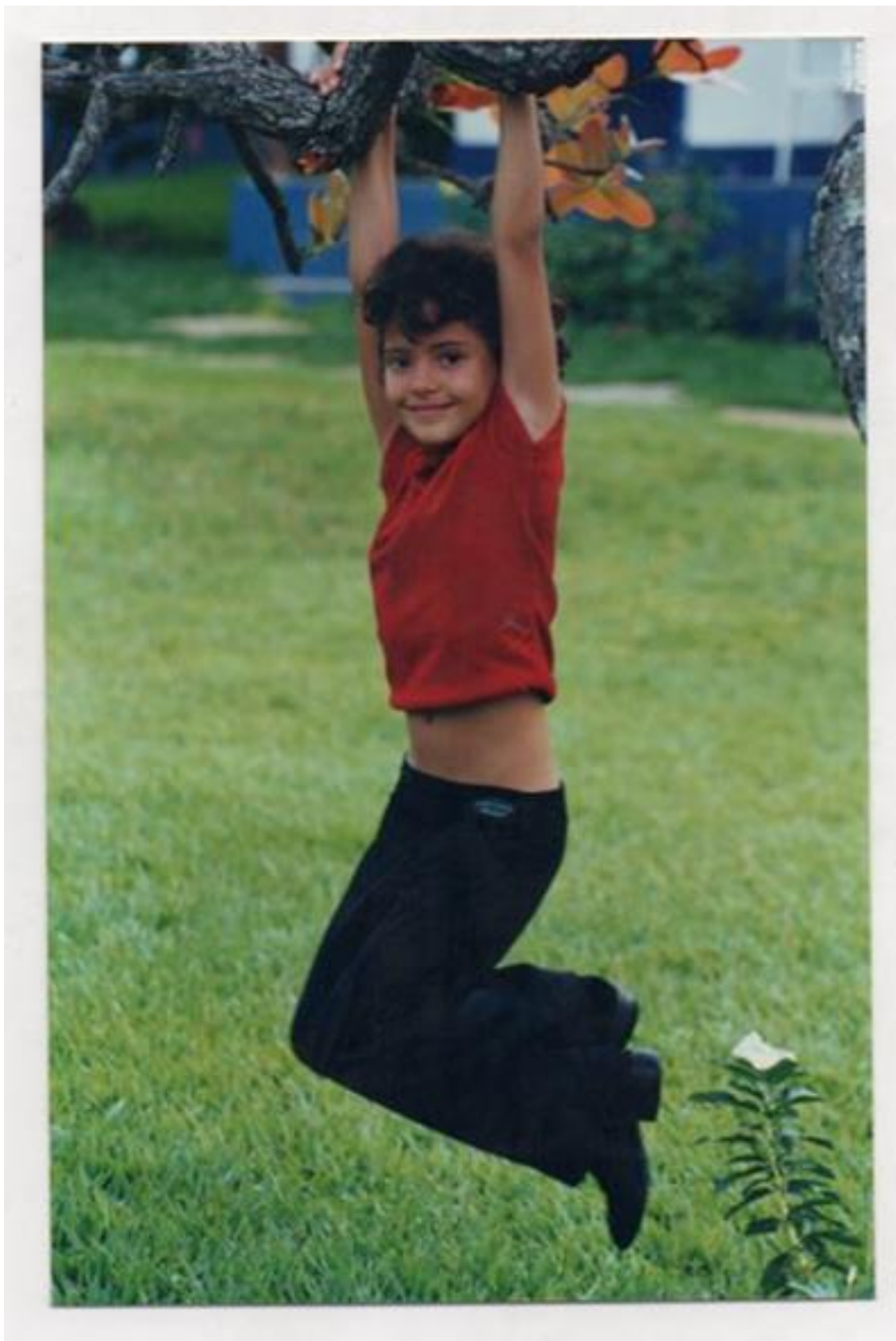
Fonte e autora da Foto: Rosa Berardo<sup>17</sup>



Figura 15: Pendurando na árvore

---

<sup>17</sup> Maria Helena e Julia Berardo penduradas na janela. Goiânia, Setor Coimbra 1997, casa da avó Maria Rosa Berardo.



Fonte e autora da Foto: Rosa Berardo.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Pousada Seriemas, Pirenópolis, 1999. Julia Berardo pendurada num pé de caju do cerrado.

#### 4. INTRODUÇÃO HISTÓRICA SOBRE AS ARTES ACROBÁTICAS E PERFORMÁTICAS: ONDE ESTAVAM AS MULHERES?

A verdade é que houve pouca descrição dos hábitos e das vidas psicológicas de mulheres talentosas, criativas e brilhantes. Muito foi escrito, porém, a respeito das fraquezas e defeitos dos seres humanos em geral e das mulheres em particular” (ESTÉS, 2014, p.23)

Em tempos já há muito esquecidos, os humanos precisavam caçar, domar animais, lutar contra outros indivíduos e transitar por todo tipo de terreno e obstáculos com frequência, apenas para manter suas vidas em um mundo natural que ainda era pouco moldado para o conforto da nossa espécie. Essas circunstâncias severas ensinaram a nossos ancestrais a necessidade de manterem-se ágeis e fortes, e a valorizarem o bom uso de suas coordenações motoras em favor da sobrevivência. Eventualmente, a destreza física tornou-se algo celebrado pela maioria das sociedades humanas ao longo da história, e hoje em dia os indivíduos continuam, cada qual à sua maneira, a manter certo nível de adoração e admiração por aqueles que conseguem reproduzir feitos físicos extraordinários.

Mas em civilizações antigas, são escassos os registros sobre as origens das atividades acrobáticas e performáticas relacionadas ao circo, talvez porque as artes consideradas circenses se desenvolveram simultaneamente em diferentes civilizações ao redor do mundo. Ao longo do tempo, a história circense foi redigida e editada de acordo com as estruturas patriarcais, e um aspecto que chama a atenção é que a maioria dos registros históricos circenses foi feita por homens, sobre homens e para homens.

A história do palhaço é escrita no masculino. Tem-se pouquíssimas referências a palhaças. Quando começamos a escolher os ingressos para o espetáculo nos demos conta de que estes mudavam muito se eram interpretados por mulheres. Esse olhar feminino nos obriga a efetuar uma releitura dessas entradas clássicas, algo que é divertido e enriquecedor. Por exemplo, tapas não funcionam no feminino. Temos outras maneiras diferentes de lutar. Então surgiu um show muito vingativo, muito punk, muito engraçado, muito louco, muito poderoso, com dois palhaços muito safados, muito empoderados, querendo dizer coisas, com aquela liberdade que os palhaços nos apresentam por trás da máscara (Bosch, 2019, p.65 – tradução nossa)

<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> La historia del payaso se escribe en masculino. Hay muy pocas referencias a payasas. Cuando empezamos a escoger las entradas para este espectáculo nos dimos cuenta de que cambiaban mucho si estaban interpretadas por mujeres. Esa mirada en femenino nos ha obligado a efectuar una relectura

A história dos próprios personagens que estruturaram o circo, como o palhaço citado pela autora é apresentada como machista, em um momento onde se usava máscaras para provocar o riso e esse papel era hegemônico dos homens. As mulheres, quando começaram a aparecer, tinham características daquilo que se esperava ser feminino, visão esta construída a partir do e para o masculino. Essas referências de imagem marcam não apenas o espetáculo em si, mas a vida cotidiana, assim como as vivências do dia a dia, bem como as performances e narrativas são trazidas para o circo.

O circo é percebido como um modo de vida, porque é uma forma de participar do mundo em que o corpo ocupa um papel central já que assumimos uma subjetividade (Cabrera, 2014; Roa 2015). O circo ocorre, antes de tudo, de forma prática através de uma imersão corporal no mundo circense. Desta forma, a existência cotidiana é encontrada atravessada pelas práticas estético-corporais do circo através das quais são incorporadas ao modo de habitus (Bourdieu, 1980), disposições de um modo de dominação masculina típico do sistema patriarcal, mas que adquire características específicas no mundo circense. (LOSADA, 2021, p.6).

Por esse motivo, pretendo revisitar a história do circo, ainda que brevemente, em busca de uma visão feminista que permita uma análise para além dos limitados estudos eurocêntricos, estadunidenses e do pedestal da cultura ocidental. Para tanto, utilizo autoras que trabalham nessa perspectiva decolonial, como Bosch (2019), Orellana (2020), Losada (2021) e Varejão (2020). Todas as autoras são latino-americanas e propõem discussões críticas acerca do circo, relacionadas também à discussão de gênero. No meu papel de pesquisadora, acredito que o distanciamento permitirá uma visão mais ampla das artes circenses ao redor do mundo e de sua importância cultural e histórica para a humanidade.

Antes de serem categorizadas como artes circenses e relacionadas diretamente com a imagem do circo que se conhece, as acrobacias, a exibição de feitos físicos extraordinários, tais como a contorção, o equilíbrio, os malabarismos e outras formas de performance corporal já existiam nas mais diversas culturas.

As raízes da ginástica e de outras práticas corporais que foram incorporadas pelo circo como conhecemos podem ser traçadas desde os egípcios, chineses,

---

de esas entradas clásicas, algo que es divertido y enriquecedor. Por ejemplo, las bofetadas no funcionan en femenino. Tenemos otras maneras diferentes de pelearnos. Así que ha surgido un espectáculo muy reivindicativo, muy punki, muy divertido, muy loco, muy cañero, con dos payasas muy gamberras, muy empoderadas, con ganas de decir cosas, con esa libertad que a las payasas nos da la máscara (Bosch, 2019, p.65).

indianos, mongóis, comunidades indígenas diversas e outras muitas civilizações que já se dedicavam ao emprego de atividades que precedem as artes circenses, não apenas como entretenimento e recreação, mas também como mecanismo de guerra, ou mesmo como ferramenta ritualística e religiosa, constituindo um dos esportes mais antigos do mundo.

Figura 16: Mulheres dos povos Inuit fazendo malabarismo, atividade cultural praticada apenas pelas mulheres



Fonte: Twitter<sup>20</sup>

Curiosamente, em sua maioria, as imagens históricas que encontrei de acrobatas, malabaristas e afins exibem mulheres, mas a partir da ocidentalização do circo, historicamente marcada por Phillip Astley (1742-1814), considerado o pai do circo moderno e sobre o qual falarei mais adiante. Nessas imagens, artistas do gênero feminino foram reduzidas ou modificadas de acordo com a nova visão masculina, que idealiza padrões estéticos nessas representações e se preocupa mais em utilizá-las como manutenção de comportamentos considerados “femininos” em sociedade.

O humor sempre foi escrito no masculino e a nós mulheres nos criaram para rir de coisas que nós não achamos graça, mas se você não riu, você foi estúpida. Tínhamos que rir dos estereótipos

<sup>20</sup> Disponível em: <https://twitter.com/womensart1/status/799152861879865344> Acesso em: 05/08/2023.

masculinos (futebol, intimidade masculina... a gorda, a feia...), mas nossos delírios, nosso universo vai para o outro lado. Isso não quer dizer que fazemos humor só para mulheres, nada disso. As mulheres fazem humor com o que nos acontece, não com a aparência física de outras mulheres, pois isso quem faz é o humor masculino”. (Bosch, 2019, p.66 – tradução nossa)<sup>21</sup> .

Imbuída da necessidade de ir além da narrativa dos registros feitos por europeus e norte-americanos e muitas vezes focados nos feitos masculinos, fiz uma seleção breve de imagens históricas e descrições diversas de práticas acrobáticas de nossos antepassados nas mais diversas culturas, para demonstrar como, independentemente do contexto histórico e sociocultural, gênero ou credo, a movimentação corporal ligada à performance é parte fundamental na expressão artística humana, e mais importante que isso, pude também traçar as diferenças entre a visão, o papel e a representação de mulheres acrobatas em diferentes culturas.

#### **4.1 Os primeiros registros históricos de performances acrobáticas no Egito**

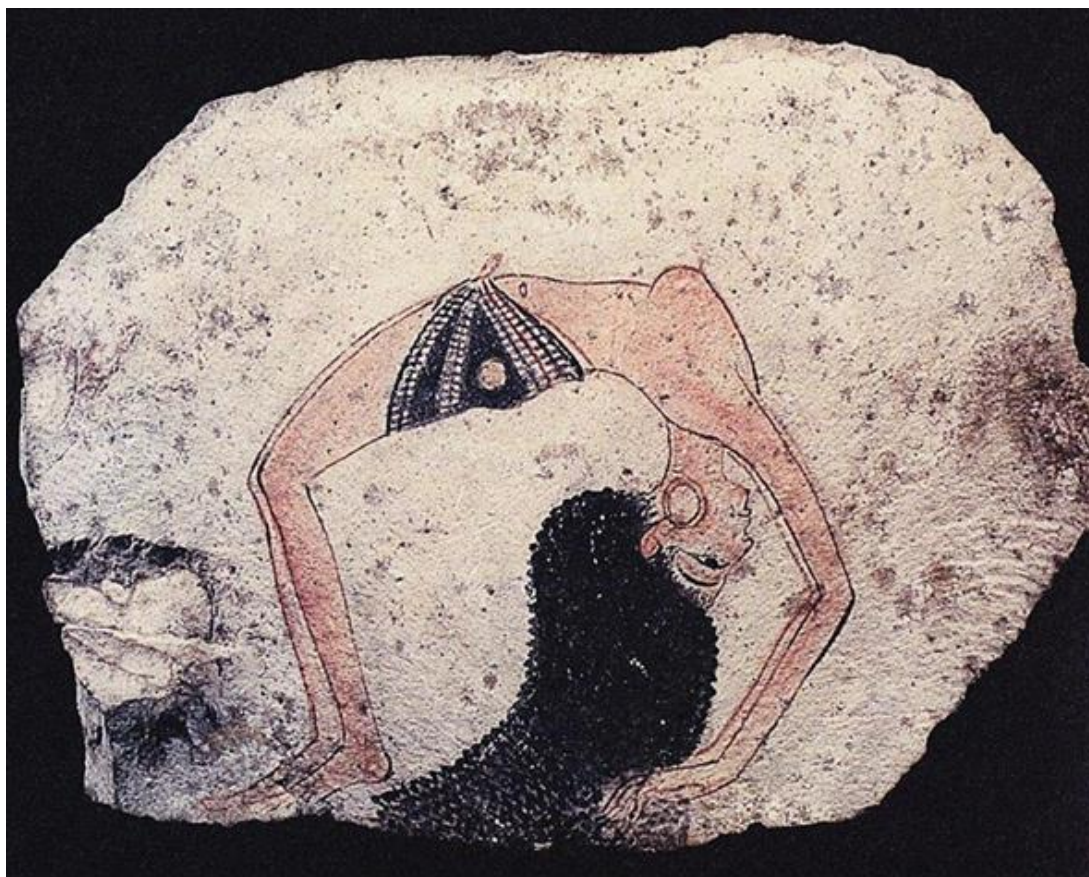
Entre os registros mais antigos sobre as performances acrobáticas, estão vários artefatos egípcios, ilustrações e hieróglifos datados de até 7000 anos, em que mulheres acrobatas são ilustradas entretendo os faraós e a nobreza egípcia. A Figura 17 a seguir traz a reprodução de uma das mais antigas imagens da prática de acrobacias, pertencente à era do Império Egípcio, 19ª dinastia, e datada de 1200 AEC (Antes da Era Comum)<sup>22</sup> .

---

<sup>21</sup> El humor se ha escrito siempre en masculino y a las mujeres nos han educado para reírnos con cosas que no nos hacían gracia, pero si no te reías, eras tonta. Teníamos que reír sobre estereotipos masculinos (fútbol, pollas... la gorda, la fea...), pero nuestros delirios, nuestro universo va por otro lado. Eso no quiere decir que hagamos humor solo para mujeres, nada de eso. Las mujeres hacemos humor con lo que nos pasa, no con el aspecto físico de otras mujeres, como sí ha hecho el humor masculino”. (Bosch, 2019, p.66).

<sup>22</sup> No intuito de se distanciar da perspectiva patriarcal e cristã ocidental optei por utilizar como marcador temporal a terminologia “antes da era comum” (AEC). Entende-se era comum com “a partir de Cristo” na cultura ocidental judaico-cristã, porém a nomenclatura adotada na presente dissertação faz menção a esse marco de sistema de crenças sem dimensioná-lo, especialmente por ser controversa a historicidade da existência ou não desse personagem bíblico masculino.

Figura 17: Imagem de uma jovem egípcia em dança acrobática



Fonte: Museo Egizio<sup>23</sup>.

No Império Antigo (2700-2200 AEC), a prática acrobática mesclava-se também à dança e à música, e sua performance pública era exclusivamente praticada por mulheres. Estas também foram as responsáveis por manter essa cultura e passá-la adiante entre elas, fato de extrema importância para a história da acrobacia, mas da qual pouco se sabe e sobre a qual pouco se fala. Homens e mulheres jamais dançavam juntos. As artes acrobáticas eram muito valorizadas e respeitadas, e podiam levar as praticantes à fama e à fortuna, caso agradassem seus empregadores e espectadores. Existem registros dando conta de que acrobatas eram consideradas convidadas de honra dos faraós, durante eventos dos quais participavam. Acredita-se, inclusive, que algumas performances em rituais eram reservadas apenas para as mulheres da elite egípcia (BLEIBERG, 2005).

As performances, muito comuns em festivais culturais, banquetes, eventos religiosos e inclusive funerais da nobreza, possuíam temáticas relacionadas aos assuntos culturais egípcios (BRUNNER-TRAUT, 1938).

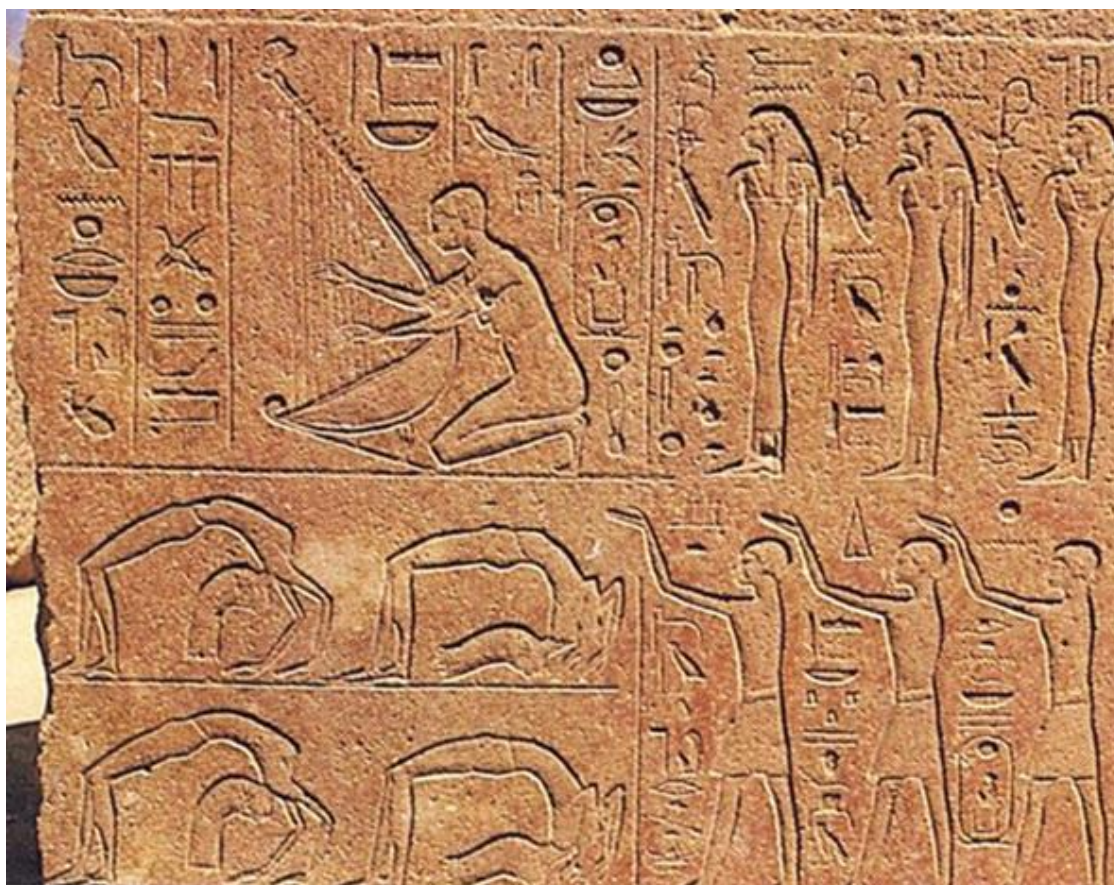
---

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.museoegizio.it/> Acesso em: 10/10/2021.

Grupos formados por cantores, músicos e dançarinas compunham essas performances e eram referenciados no antigo e médio Reinados como hnr ou khener, que é um termo egípcio que se traduz por “performers musicais”. Estudiosos vitorianos, anos depois, confundiram com frequência os termos khener com harem, por falta de compreensão das diferenças culturais, e associados a um cunho erótico que não condiz com a realidade. Esses grupos parecem ter sido dominados e dirigidos apenas por mulheres até os últimos momentos do Antigo Reinado (SPENCER, 2003).

A imagem reproduzida na Figura 18 a seguir foi gravada em pedra no Templo Karnak, localizado próximo a Tebas, no Egito, e ilustra bem um desses grupos de artistas. Nela pode-se observar claramente músicos, dançarinas e acrobatas em cena, em uma performance ritualística, e, por meio dessa, seu valor e importância para a cultura egípcia.

Figura 18: Acrobatas egípcias em gravura na parede da Capela Vermelha de Hatshepsut, Egito



Fonte: Amigos de la Egiptología <sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://egiptologia.com/la-danzarina-del-museo-egipcio-de-turin/attachment-fig-3-baile-acrobatico-en-un-bloque-de-la-capilla-roja-de-hatshepsut-dinastia-xviii-foto-en-a-eggebrecht-elantiguo-egipto-3000-anos-de-historia-y-cultura-del-imperio-faraonico-barcelona-19/> Acesso em:04/03/2022.

A representação imagética mais antiga de malabarismo (Figura 19) mostra quatro mulheres em uma pintura na parede encontrada na Tumba 15, no complexo do cemitério de Beni Hasan, no Egito. Essa tumba pertencia a Baqet III, governador da província de Menat-Khufu durante os últimos anos da décima primeira Dinastia do Egito.

Figura 19: Pintura encontrada em tumba egípcia, no cemitério de Beni Hasan

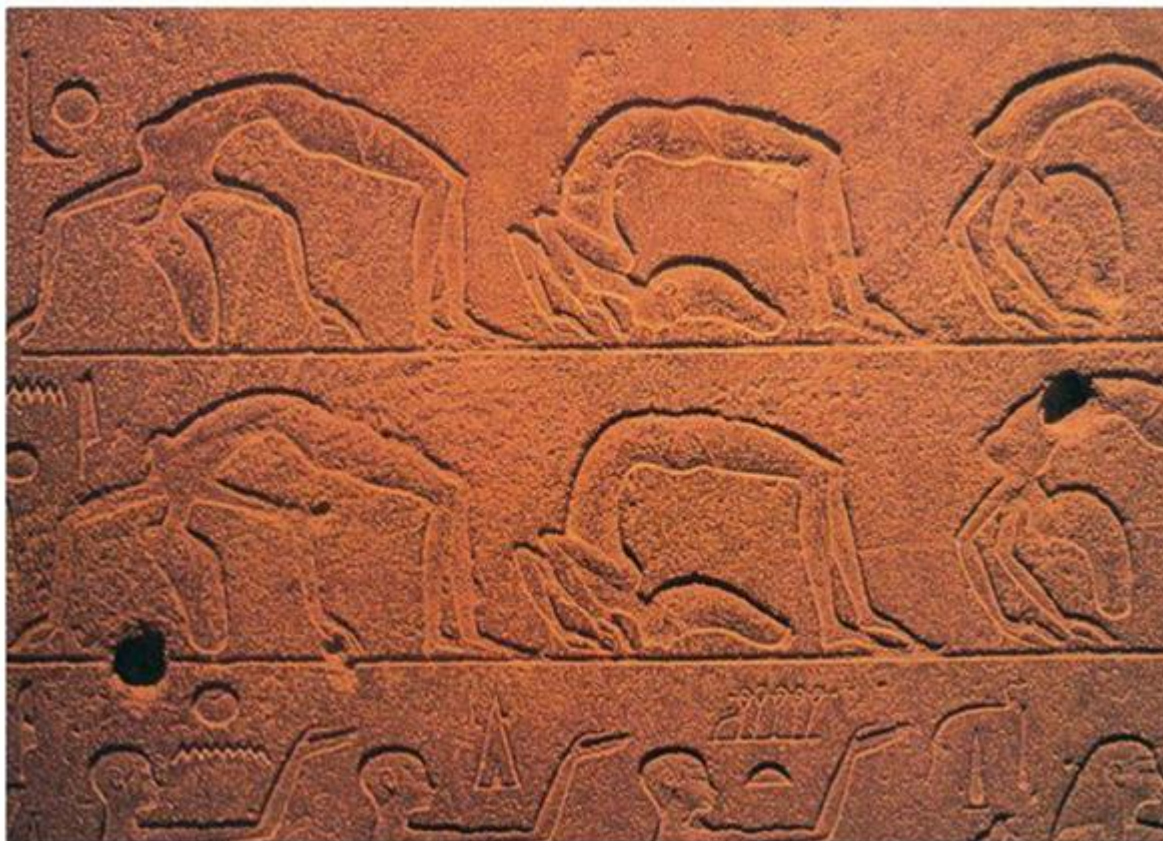


Fonte: International Jugglers Association <sup>25</sup> .

A Figura 20 mostra detalhe de gravura egípcia em pedra com contorcionistas egípcias gravadas na parede da Capela Vermelha de Hatshepsut, Templo Karnak, próximo a Tebas, Egito, 18<sup>a</sup> dinastia, cerca de 1480-1468 AEC. Curiosamente, até hoje esses movimentos são comuns na prática de contorção e acrobacias de solo, majoritariamente praticadas por mulheres.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.juggle.org/ancient-juggling-tombs-part-1/> Acesso em: 03/03/2022

Figura 20: Detalhe de gravura egípcia no Templo Karnak, Egito



Fonte: Amigos de la Egiptología<sup>26</sup>

## 4.2 Artes acrobáticas chinesas e sua profunda herança cultural

Na China, as artes acrobáticas tiveram também sua própria história, importância e significados, e se mantêm até hoje como uma grande herança cultural. A cidade de Sichuan, atualmente, continua sendo considerada pelos chineses como o berço dessas artes, e grande parte de sua pequena população segue trabalhando com assuntos relacionados diretamente com acrobacias e seu ensino. A China segue sendo um dos países mais respeitados pela sua tradição acrobática e seus atletas incrivelmente treinados e habilidosos.

---

<sup>26</sup> Disponível em: <https://egiptologia.com/la-danzarina-del-museo-egipcio-de-turin/attachment-fig-3-baile-acrobatico-en-un-bloque-de-la-capilla-roja-de-hatshepsut-dinastia-xviii-foto-en-a-eggebrecht-el-antiguo-egipto-3000-anos-de-historia-y-cultura-del-imperio-faraonico-barcelona-19/> Acesso em: 06/07/2021.

Já em consideração à participação feminina nas atividades performáticas, acrobáticas e artísticas na China, é visível a dificuldade em encontrar representações femininas durante a busca por imagens históricas chinesas. Pode-se dizer, após pesquisar o papel de gênero na sociedade chinesa (Wu, 2009), principalmente ao fato de que as mulheres chinesas, durante a maior parte da era imperial e eras antecedentes, eram restritas a participar de forma mínima da vida fora do lar, evitando, via uma forte coerção social, sair de casa ou interagir com homens que não fossem de sua família, entre muitas outras restrições. O lema da época pode ser representado por esta famosa frase chinesa: homens capinam, mulheres tecem (em Chinês: 男耕女织), que deixa clara a mentalidade histórico-cultural da China Antiga com relação ao papel e capacidade feminina de demonstrar suas potencialidades cognitivas e físicas em público.

Não significa que estas mulheres não existiram, mas que estavam fadadas à invisibilidade e opressão do seu contexto histórico e cultural, e assim, provavelmente eram consideradas menos merecedoras de registros imagéticos que os performers do gênero masculino. Esta é uma história que se repete com frequência em diversas nações, e que atravessa a problemática da minha pesquisa: há uma grande dificuldade de encontrar representações femininas históricas nestes papéis artísticos e atléticos, ainda mais, feitas pelas próprias mulheres, em comparação com a imensa quantidade de registros de homens, por homens e para homens.

Na Figura 21 a seguir, pode-se ver dois vasos em argila decorados com miniaturas de acrobatas fazendo paradas de mãos. Datados como pertencentes ao período Han (206 AEC – 9 EC), encontram-se agora no museu de Cernuschi, em Paris.

Figura 21: Cerâmica do período Han (206 AEC – 9 EC) com acrobatas



Fonte: the history chicks<sup>27</sup>

### 4.3 O desenvolvimento das acrobacias e artes do corpo na grécia

Antes da Grécia e de sua cultura, tal como é conhecida, nasceu a civilização minoica, por volta de 2600 e 1450 AEC. Na ilha de Creta, especialmente em Cnossos, sua cidade central, foram encontrados registros de acrobacias sobre touros sendo realizadas pelos seus habitantes, em feitos de grande habilidade física.

---

<sup>27</sup> Disponível em: [https://thehistorychicks.com/episode-81-mulan/cernuschi\\_museum\\_western-han-ceramic-vessels/](https://thehistorychicks.com/episode-81-mulan/cernuschi_museum_western-han-ceramic-vessels/) Acesso em: 05/10/2021.

Figura 22: Acrobacia sobre touro, ilustrativa da civilização minoica



Fonte: Joy of Museums Virtual Tours <sup>28</sup>.

Sir Arthur Evans, arqueólogo pioneiro dedicado aos estudos da civilização cretense e responsável por descobrir as ruínas do palácio de Knossos, em Creta, e muitos de seus artefatos, afirma que o touro possuía grande importância para os cretenses, que tinham como deuses principais o touro divino Minotauro e a Deusa mãe Réia. A crença minoica de que essa deusa governava o universo e a associação da imagem feminina com as práticas religiosas cretenses contribuíram para uma sociedade menos patriarcalista, em que mulheres poderiam ter acesso às mesmas atividades consideradas tipicamente masculinas por outras culturas.

Evans (1930, p. 203) pontua que:

[...] um ritual comum em Creta, e que era uma forma de adoração ao touro, foi a taurocatapsia – o ato de pular por cima de um touro em movimento. Os chifres de touro eram um artigo de decoração nos palácios, e touros saltando eram representados em afrescos e cerâmicas.

A Figura 23 a seguir traz o mais famoso afresco do palácio de Knossos, datado de aproximadamente 1450 -1400 AEC. Observa-se o momento crucial de um

---

<sup>28</sup> Disponível em: <https://joyofmuseums.com/museums/united-kingdom-museums/london-museums/british-museum/minoan-bull-leaper/> Acesso em 04/05/22

acrobata que salta por cima de um touro, prática conhecida como Tauromaquia. Nas laterais da imagem, observam-se mulheres trajadas de branco, que participavam também no ritual. Atualmente, esse afresco se encontra no Museu Arqueológico de Heraklion, em Knossos, Grécia.

Figura 23: Afresco do palácio de Knossos, datado de aproximadamente 1450 a.C. – 1400 a.C



Fonte: Art History Resources<sup>29</sup>

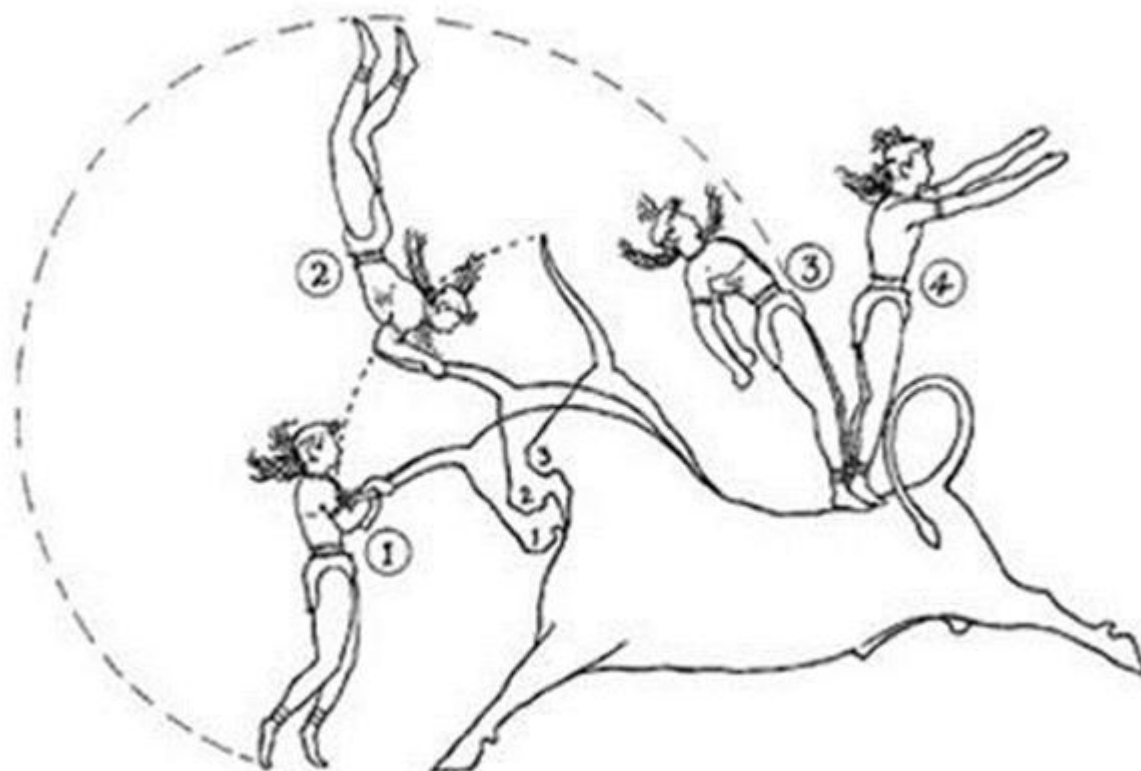
A imagem mostrada na Figura 23, apesar de reconstruída em algumas partes, é um exemplo claro desse gênero acrobático tão antigo, que pode ter influenciado as acrobacias sobre animais tal como a conhecemos. Outras civilizações, tais como as do Egito e da China, também praticavam gêneros semelhantes de acrobacia com touros ou cavalos, mas essa prática tinha um significado ritualístico especialmente importante para os cretenses.

Uma sequência de movimentos do ato de saltar sobre touros é o que mostra a Figura 24 a seguir.

---

<sup>29</sup>Disponível em: <http://arthistoryresources.net/greek-art-archaeology-2016/minoan-bull-jumping.html>  
Acesso em 03/06/2022

Figura 24: Sequência ilustrativa do salto sobre touro



Fonte: Penn Museum<sup>30</sup>.

Assim como em outras culturas antigas que também possuem registros de acrobacias com touros e outros feitos acrobáticos, parte do que é celebrado e se expressa nas entrelinhas dessas práticas físicas impressionantes realizadas diante de espectadores é a necessidade humana de expressar uma tensão há muito presente na relação do indivíduo com o mundo e suas criaturas, e também com o corpo e a fragilidade perante a vida. A cada vitória obtida com o desafio, seja esse o touro, a força da gravidade, o fogo, as espadas ou os limites do próprio corpo e da mente, acrobatas e espectadores têm a chance catártica de experimentar o tão desejado triunfo, mesmo que apenas por alguns instantes, sobre as cruéis leis da natureza.

Com a dominação de Creta pelos Aqueus, por volta do século XIV a.C. e da subsequente união dos povos que ali viviam com os recém-chegados, desenvolveu-se a cultura grega em todo o seu esplendor.

Com a cultura grega e sua busca pelo aprimoramento do corpo e da mente, a valorização das habilidades físicas e artes do corpo se intensifica muito na região e

<sup>30</sup> Disponível em: <https://www.penn.museum/sites/expedition/bulls-and-bull-leaping-in-the-minoan-world/> Acesso em: 10/02/2022.

toma proporções que permitem ramificações para o uso da ginástica e performance física para muito além do militarismo ou situações ritualísticas. Assim, percebe-se como muitas práticas acrobáticas foram disseminadas por meio desses encontros e desencontros históricos, e podem ter influenciado profundamente o desdobramento da ginástica e futuras artes circenses ao redor do mundo. Conforme Silva:

[...] pode-se dizer que foi na Grécia que a ginástica ganhou grande destaque, se tornando um elemento fundamental para a educação física dos gregos. De fato, os mesmos a conceberam como uma forma de busca por corpos e mentes sãos, dando à modalidade um papel fundamental na busca do equilíbrio entre aptidões físicas e intelectuais. Além disso, a valorização grega do ideal de beleza humana favoreceu ainda mais a evolução da ginástica, uma vez que sua prática era vista como uma forma de cultivar o corpo (SILVA, 2014, p. 10).

Vasos de Nola, na Grécia, datados de cerca de 440 AEC., mostram uma mulher fazendo malabarismo (Figura 25). Estas peças se encontram agora no Museu Britânico de Londres.

Figura 25: Mulher grega praticando malabarismo em vaso de alabastro



Fonte: Foto de Sonia Boeckmann<sup>31</sup>

A ênfase nos potenciais do corpo e a autossuperação de cada atleta permitiram uma forma de ginástica mais estética e individual, além de um certo afastamento da dureza e da disciplina do seu uso no militarismo. Não é difícil encontrar registros, afrescos, vasos e outros artefatos gregos que façam referências a mulheres e homens praticando todo tipo de modalidade esportiva que hoje em dia

<sup>31</sup> Disponível em: <http://ancientolympics.arts.kuleuven.be/eng/TC009EN.html> Acesso em: 10/03/2022.

seria considerada circense. Malabarismo, acrobacia, contorcionismo, equilíbrio, mágica e muito mais fizeram parte do repertório corporal e performático da população da Grécia Antiga, e seus praticantes eram muito bem-vistos pela sociedade.

A Figura 26 a seguir mostra a escultura em argila de um acrobata que demonstra suas habilidades em parada de mãos. A peça é datada de aproximadamente 400 a.C. a 300 a.C.

Figura 26: Escultura retrata acrobata em ação



Fonte: Sadigh Gallery Ancient Art <sup>32</sup>.

Guhl e Koner, no livro *A vida dos Gregos e Romanos*, descrevem malabaristas e acrobatas participando ativamente da sociedade grega:

---

<sup>32</sup> Disponível em: <http://sadigh.weebly.com/featured-artifacts/sadigh-galleries-ancient-greek-terracotta-statue-of-an-acrobat-43140/> Acesso em: 10/03/2022.

Malabaristas de ambos os sexos, sozinhos ou em grupos, eram comuns em toda a Grécia, montando suas barracas, como diz Xenofonte, onde quer que houvesse dinheiro e gente tola. [...]. Mulheres e homens malabaristas saltavam para frente e para trás sobre espadas ou mesas, as meninas lançavam para cima e pegavam novamente uma série de bolas ou aros com o acompanhamento de um instrumento musical; outras demonstraram uma habilidade impressionante com os pés e dedos dos pés, enquanto se apoiavam nas mãos (GUHL; KONER, 2017, pp. 270-271).

A ilustração da Figura 27 a seguir mostra mulheres praticando uma “dança das espadas” e a operação de preencher um vaso de líquido apenas com o uso dos pés. Essas eram algumas das tradições comuns de acrobacia na Grécia Antiga.

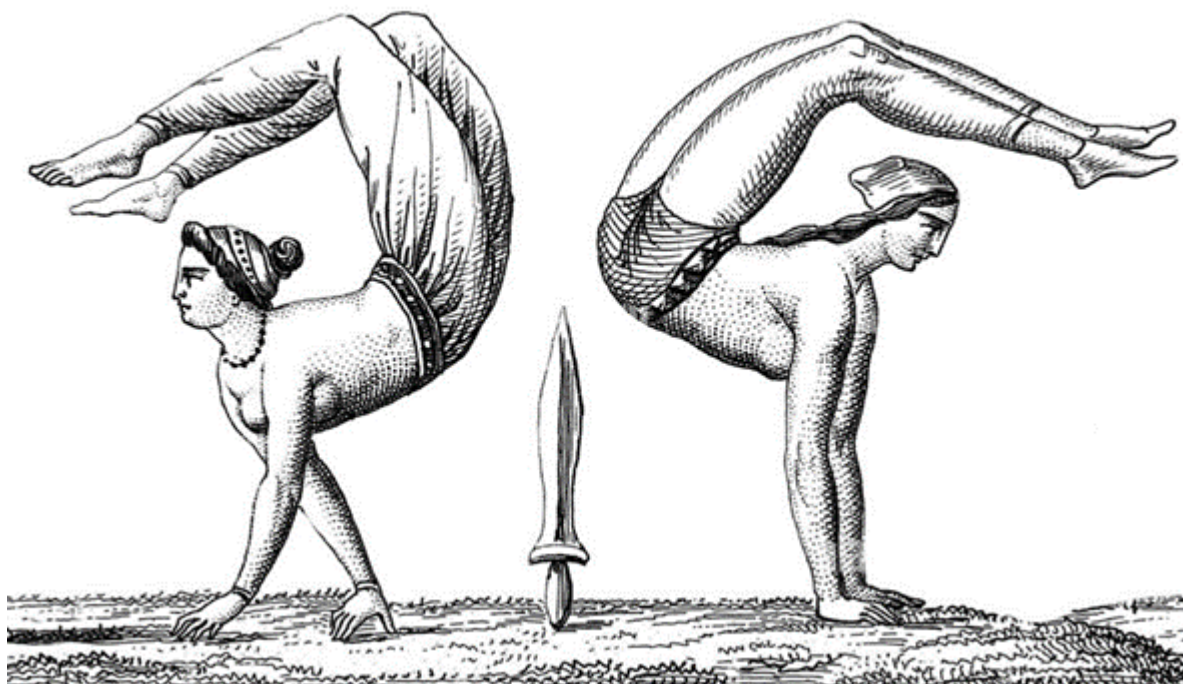
Figura 27: Mulheres em atos acrobáticos na Grécia Antiga



Fonte da imagem: Alamy <sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.alamy.com/women-who-do-gymnastics-the-dance-of-swords-and-the-operation-of-filling-vessels-with-their-feet-ancient-greek-traditions-ancient-greece-old-19th-century-engraved-illustration-el-mundo-ilustrado-1880-image397943808.html/> Acesso em: 05/01/2022.

Figura 28: Mulheres em atos acrobáticos na Grécia Antiga

Fonte: Alamy<sup>34</sup>

É uma curiosa sensação, observar nestas imagens os movimentos que ainda hoje são utilizados na minha prática artística, sem grandes diferenciações.

Aqui, faço uma pintura com os pés durante a cena no palco.

<sup>34</sup> Disponível em: <https://www.alamy.com/ancient-greek-gymnastics-image151887509.html>  
05/01/2022.

Figura 29: Eu pintando um quadro



Fonte: Registro: Cissa @cissanobasileu

Na imagem abaixo: prática de arqueria com os pés, movimentação clássica da contorção. A esquerda vaso Grego, a direita contorcionista mongoliana.

Figura 30: A esquerda vaso Grego, a direita contorcionista mongoliana.



Fonte: O povo Amazonense<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Disponível em: <https://opovoamazonense.com.br/curiosidade-2-400-anos-separam-essas-imagens-das-amazonas/> 05/01/2022.

Figura 31: uma das minhas performances em palco, durante uma apresentação solo de 2021 no Teatro Basileu França.



Fonte e Registro: Cissa @cissanobasileu

A continuação de um legado milenar, que foi conservado quase intacto por gerações e gerações de outras acrobatas e artistas antes de mim muito me inspira, apesar de pouquíssimo se falar sobre o assunto.

Esta inspiração me move para seguir com meu questionamento radical; as mulheres estavam lá, sempre estiveram lá. As civilizações que trouxe neste texto também possuíam, de muitas já documentadas maneiras, elementos opressivos para com o gênero feminino.

E claro, com as limitações causadas pela falta de registros, é preciso muita imaginação. Mas saber que elas estavam lá me assola tanto quanto acalma. É uma batalha mais longa do que eu jamais imaginara quando iniciei minha pesquisa. Incrivelmente, até hoje estamos lutando por um lugar no esporte, em uma humilhação secular por permissão para participar dos “eventos dos homens”, assim como as mulheres chinesas da Dinastia Han.

Me sinto assim na obrigação, por falta de um termo melhor, de honrar a luta das minhas ancestrais, lhes oferecendo o respeito e visibilidade que merecem.

Seus corpos, dobrados ou não, passavam também a mensagem de que somos capazes, e merecemos a devida admiração. Percebe-se como a cultura influencia o olhar, e como um corpo feminino acrobático, até mesmo nu, pode ser ressignificado para muito além do erótico. Ao mesmo tempo o mergulho em registros tão antigos trouxe dúvidas que me angustiam. O que aconteceu para que essas representações ao longo do tempo se tornassem tão diferentes?

#### 4.3.1 A mulher circense e o machismo estrutural no circo tradicional e contemporâneo

É importante esclarecer que a mulher sempre ocupou um lugar importante na história das performances circenses, por mais obscuras que sejam as fontes históricas e raras as citações que remetam às artistas e aos atletas que se exibiam sob as lonas listradas ou até mesmo em praças antes do surgimento do circo moderno. Este, conforme Philip Astley (apud JANDO, 2018), só surgiu por volta de 1768, com os picadeiros e as lonas listradas com os quais se associa a imagem de um circo propriamente dito.

Figura 32: O Circo – Georges Seurat



Fonte: Arte e Artistas

O circo, porém, nunca deixou de ser um lugar de resistência, de luta pela redefinição de padrões estéticos e performáticos com relação ao seu gênero e sujeição a uma objetificação intensa em face do olhar masculino que, indubitavelmente, busca o próprio prazer visual nas representações femininas, e não apenas nas artes visuais, como definido por Laura Mulvey (2004). Muitos anos depois da afirmação da autora, observo que também nas artes performáticas que precederam as artes visuais a representação erotizada do corpo feminino ainda perdura.

A história da mulher como artista circense infelizmente é amplamente limitada aos registros da história do circo moderno norte-americano, relacionando-se com o surgimento do circo de Philip Astley em 1768. Isso se deve, principalmente, ao fato de que, por questões sociopolíticas e socioculturais, o circo foi mais bem retratado historicamente naquele período. Além disso, o circo surgiu e popularizou-se algumas décadas mais tarde no Brasil, mais precisamente por volta de 1830, como reflexo da vinda ao Brasil dos circos norte-americanos e europeus mais populares. O circo brasileiro procurou, então, assemelhar-se o máximo possível aos padrões circenses internacionais.

Diante das pesquisas extensivas sobre o tema, considero existir um paradoxo entre as cobranças sociais por uma mulher virginal e ao mesmo tempo por sua sexualização, voltada ao prazer visual masculino. Essa é uma constatação que fica clara desde o princípio, independentemente de sua localização.

Não é incomum que, em uma narrativa em qualquer mídia, seja no cinema, no teatro e na música, seja nos livros, se observem personagens femininas que são completamente definidas por sua pureza, inocência, beleza, gentileza ou sensualidade. Basicamente, servem apenas como símbolos que evocam a essência de um ideal feminino artificial. No circo também não foi diferente.

Os primeiros registros históricos de uma performer do sexo feminino a fazer oficialmente parte de uma apresentação circense datam de 1794 (DAVIS, 2018), mas naquele momento ainda havia grandes dificuldades para as mulheres se integrarem às grandes lonas. Naquele final de século, graças à forte renascença de diversos códigos morais relacionados à religião cristã, atos performáticos públicos de mulheres eram frequentemente barrados, de qualquer natureza que fossem. Quando, no século XIX começou-se gradativamente permitir que as mulheres participassem mais ativamente da vida pública, o circo também começou a recebê-las no palco com menos temores com relação à recepção de sua plateia (ROTHMAN, 2018).

Mesmo assim, conforme reitera a historiadora Janet Davis (2018), o circo ainda se mantinha como um local de contradições com relação à imagem feminina. Além de regras duras sobre como se conduzir dentro e fora de palco, as performers eram também submetidas a todo tipo de campanha tendenciosa de marketing, que buscava enfatizar sua domesticidade. Um circo norte-americano, inclusive, utilizou uma campanha promocional na qual se dizia que, durante cada parada das viagens

itinerantes, as mulheres da trupe mal podiam esperar para descer do vagão e preparar um bolo.

De acordo com Rothman (2018), Josie De Mott Robinson, uma performer equestre influente no século XIX chegou a comentar anos depois sobre a estranha sensação de utilizar, em palco, as roupas curtas e chamativas designadas pelo seu chefe, para logo então sair de cena e rapidamente trocar-se de acordo com os padrões da época, colocando uma vestimenta considerada mais “decente e respeitável” para seu sexo.

Davis (2018) pontua que foi apenas a partir de 1896 que surgiu uma nova versão das performers circenses, mais semelhantes às que existem no circo contemporâneo. A essa “nova mulher” circense permite-se então que apareça em atos de maior periculosidade e demonstre suas habilidades físicas e força, mas sem que abrisse mão, claro, das vestimentas reveladoras e que realçava sua silhueta.

Foi em 1897, segundo aponta Gils (2013), que a mulher forte Charmion (Laverie Valée) espantou e chocou espectadores do mundo todo com seu ato de trapézio quando, durante as acrobacias, retirou a sua vestimenta considerada socialmente aceitável para uma mulher “civilizada”, constituída de uma longa saia e blusa de mangas, e exibiu o traje “revelador” que vestia por baixo: um collant que permitia mais liberdade ao corpo durante as movimentações e que também exaltava sua silhueta.

Essa demonstração pública de força feminina, unida ao display de sensualidade, causou uma grande divisão ideológica na época, e que de certa maneira, muitas vezes, ainda atinge as mulheres artistas, já que diante da era digital e da exposição crescente de corpos femininos nas redes sociais, a discussão sobre a linha tênue entre a liberdade de escolha para a expressão da sexualidade feminina e a armadilha da auto-objetificação inconsciente causada pelo olhar masculino internalizado nunca foi tão importante.

Davis (2016) afirma que o fetichismo sexual rapidamente tomou novas proporções dentro das lonas circenses, e é importante aqui destacar que enquanto mulheres brancas eram, continuamente, representadas como criaturas virginais e puritanas, mulheres negras e de outras etnias foram exibidas de maneira extremamente sexualizada. De acordo com registros históricos de Stoddart (2000),

as atletas que se apresentavam como aerialistas<sup>36</sup> eram especialmente produzidas para assemelharem-se a virgens e inocentes, pois o medo de uma possível maternidade poderia provocar ansiedade e desaprovação da audiência.

Antes do advento da Primeira Guerra Mundial, mulheres no circo eram consideradas desrespeitáveis e impuras, e críticos utilizavam-se dos seus figurinos como principal alvo. A supracitada historiadora Janet Davis (2016) traz a fala de uma senhora de idade que, ao observar as atletas no palco, exclamou: “– Deus jamais teve a intenção de que mulheres se apresentassem seminuas montadas em cavalos, ou pulando entre argolas no ar”.

Quando colocado de tal maneira, pode parecer cômico, mas essa expressão de ódio revela uma discussão recorrente em apresentações femininas performáticas que assombram mesmo as ginastas olímpicas com seus unitards, maiôs e collants.

A observação, a vigília e a reprimenda voltadas ao corpo feminino, unidas paradoxalmente à cobrança por expô-lo, subjuga as habilidades e capacidades das artistas e atletas. Ali, não é sua ação que importa, nem seu potencial artístico e físico, e muito menos sua performance. O corpo feminino é o objeto de desejo e desprezo dos que o observam.

Essa crítica ferrenha às mulheres circenses causou uma nova movimentação dos donos de circos e diretores de espetáculos, que se esforçaram para retratar suas atletas da maneira mais decente e próxima dos padrões de uma mulher de valores cristãos. As propagandas e posters passaram a mostrar apenas mulheres (brancas) com suas famílias (BARBOUR, 2020), reforçando as convenções sociais de que a mulher estava destinada primariamente aos papéis de esposa e mãe, mesmo quando trabalhava como artista sob a lona.

A imagem da Figura 33 evidencia a representação de mulheres artistas circenses da época dos primeiros circos modernos, como o de Phillip Astley, por volta de 1768.

---

<sup>36</sup> Esse termo é usado para nomear os artistas que usam de mecanismos de suspensão no circo, como por exemplo o trapézio, tecido acrobático, entre outros. (nota da autora).

Figura 33: Mulheres durante exibição em trapézios



Fonte: History of Circus <sup>37</sup>.

A imagem da Figura 33 permite algumas observações. Primeiramente é necessário analisar as vestimentas. Os corsets utilizados impediam a movimentação e a respiração adequadas das artistas, mas, mesmo assim, estão sendo utilizados na imagem para reforçar um estereótipo de beleza feminina e delicada, assim como seus cabelos soltos e rostos de expressão serena, corpos sem músculos e que não condizem com a real aparência de uma artista circense que pratica os feitos observados na ilustração. Essa imagem representa, muito mais do que um ato circense feito por mulheres, também toda a questão que venho observando em minha pesquisa: a representação utópica e idealizada que pesa sobre a existência e a performance das atletas, cujas habilidades física e artística compõem o segundo plano, em face da sua obrigação de se encaixar em padrões voltados ao agrado do olhar masculino.

Conforme Davis (2016), na América pré-guerra, a burguesia era altamente segregada entre os gêneros. Os homens concentravam-se na força de trabalho,

---

<sup>37</sup> Disponível em: <http://www.historyofcircus.com/picture/picture-of-circus-trapeze-artists/> Acesso em: 05/04/2022

enquanto as mulheres ficavam restritas aos trabalhos domiciliares. Como resultado, as audiências no circo eram primariamente compostas por homens, o que levou a uma maior preocupação e censura dos corpos femininos sob as lonas. De acordo com a autora, somente depois da metade do século XIX, ao menos entre as classes médias e altas e nas famílias brancas e estadunidenses, as mulheres puderam migrar, lentamente, para espaços abertos e frequentar eventos públicos, o que culminou em um aumento da quantidade delas entre a audiência dos espetáculos circenses.

Essa mudança não diminuiu, todavia, a força da crítica e das visões cientificamente incorretas sobre o corpo feminino atlético, que continuaram a se difundir dentro e fora das lonas. Davis (2016) pontua que os críticos do atletismo feminino, cada vez mais evidente no universo circense, comentavam o uso de bicicletas e monociclos por mulheres, insinuando que os bancos serviriam como objeto masturbatório. As críticas atingiram até mesmo o que chamaram de “cara de circo”, ou “circus face”, ou seja, por conta do esforço físico necessário em certas movimentações, as mulheres precisavam franzir o rosto, travar as mandíbulas ou esbugalhar os olhos, desconfigurando sua aparência que deveria ser sempre delicada e sorridente em cena.

Davis (2016) também afirma que, enquanto a onda conservadora argumentava contra o uso dos figurinos femininos reveladores nos circos, outros críticos consideravam que era necessário afrouxar ou desatar os corsets utilizados tanto pelas performers quanto por mulheres comuns. A preocupação era a de que a constrição da circulação levaria mais sangue para as regiões baixas e, conseqüentemente, para as genitálias femininas, o que causava o temor de uma possível mulher hiperssexualizada, de acordo com esse imaginário puritano.

Mais uma vez percebem-se os estranhos paradoxos e suas demandas quanto à conduta feminina em qualquer âmbito social, já que os corsets, ou corpetes, também são uma forma de restrição dos movimentos e de modificação corporal, que visam primariamente e de maneira agressiva e dolorosa, modelar o corpo feminino de acordo com padrões estéticos aprovados por homens.

Figura 34: Desenho de um corpo feminino "perfeito" para época



Imaged by Heritage Auctions, HA.com

Fonte: Aliexpress<sup>38</sup>

Para Barbour (2020), os proprietários de circos já haviam começado a enfatizar a pureza e a santidade de suas atletas, na tentativa de evitar todas essas fortes críticas advindas da sociedade puritana da época. Como tentativa maior de reforçar o estereótipo feminino, as propagandas e marketing dos espetáculos circenses sempre colocavam mulheres de “boa genética” em seus cartazes, muitas vezes, europeias ou de traços europeus. A intenção, conforme Barbour (2020), era pintar a imagem de que as mulheres eram dedicadas ao mundo doméstico e aos afazeres do lar, mesmo quando trabalhavam no circo.

<sup>38</sup> Disponível em: <https://pt.aliexpress.com/item/1005002292213975.html> Acesso em: 05/01/2022.

Observa Tait (2006) que, além dessas representações arbitrárias, as mulheres também precisavam lidar com a cobrança estética e de conduta durante suas performances. Era o chamado “style and smile”, que consistia em se manter bela, elegante e sorridente durante os atos performáticos, mesmo quando em situações de grande esforço ou periculosidade. Era uma tentativa antiquada (e que ainda persiste no circo contemporâneo) de agradar visualmente a plateia, com a visão de uma mulher que, além de habilidosa, precisava se manter esteticamente atraente.

Nessa mesma vertente, Davis (2016) aponta que a mobilidade social entre classes era reservada a homens, e a eles somente. Mulheres que trabalhavam e encontravam sucesso em seu sustento, especialmente por meio das artes performáticas, durante as quais se expunham ao olhar crítico do público, desafiando os paradigmas sociais, assim como a morte, eram consideradas demasiadamente escandalosas. Conforme a autora, qualquer performer do sexo feminino que não fosse casada era apresentada como “quase casando” ou “prestes a noivar”, reforçando sua imagem casta até que fosse tomada pelo marido.

Para Barbour (2020), até mesmo os animais circenses, quando fêmeas, eram antropomorfizadas para representarem certos valores preordenados de feminilidade. O autor cita como exemplo Johanna, uma chipanzé levada no tour do famoso circo de Barnum & Bailey, que era apresentada como gentil, pura e casta, em contraste com as descrições feitas ao seu “marido” chipanzé chamado Chiko, que era apresentado como sexualmente agressivo e másculo.

As mulheres continuaram a sofrer o fetichismo e a sexualização em palco, sendo vistas como de menor valor e importância que seus colegas do sexo masculino por todo o século XIX. Quando ser mulher e atleta ainda era considerado novidade, ser citada como “a primeira mulher a” era um trunfo muito utilizado pelos proprietários e performers em busca de gerar interesse da audiência. Mas a partir do século XX, o adjetivo “mulher” serviu apenas para alienar e classificar as performers como secundárias ou de menor status. (Barbour, 2020).

Quando a trapezista Lena Jordan, segundo Davis (2005), atingiu a espetacular marca de um triplo mortal no trapézio voador, ela foi arquivada no livro dos recordes como a “primeira mulher” a conseguir o feito, e não como a primeira performer, descartando o gênero como categoria excludente. A autora enfatiza que, apesar de parecer um detalhe pequeno, ele culminou na perda da posição de Jordan como primeira pessoa no mundo a atingir tal marca, já que depois de seu feito, o trapezista

Ernie Clarke, do sexo masculino, também conseguiu o triplo mortal, e foi classificado como o primeiro performer mundial a alcançá-lo, e não o “primeiro homem”.

A história do circo mostra-se assim, até hoje, extremamente enviesada, na qual assiste-se à documentação dos corpos circenses, especialmente dos femininos, apenas para reforçar os ideais estabelecidos por uma sociedade patriarcal. Esta domina a mulher sob as lonas com tanta veemência quanto em qualquer outro aspecto de sua vida em sociedade.

A clássica mulher barbada (que se chamava Annie Jones), apresentada como uma criatura aberrante em freak-shows de Barnum & Bailey nos anos 1860 (BARNETT, 2021), é bem diferente de qualquer uma das trapezistas ou acrobatas citadas anteriormente, que se expõem sorridentes no palco e realizam seus espetáculos utilizando um figurino revelador ou considerado provocante. Todavia, tanto a mulher barbada quanto as trapezistas e acrobatas têm em comum uma luta de séculos e que se encontra longe de um fim: o mercado performático no qual se destacam e que valoriza artistas do sexo feminino por sua aparência, naturaliza a representação feminina como um objeto a ser observado, analisado, julgado e finalmente desejado ou descartado pelo olhar masculino. Tal situação advém não apenas da plateia, mas sobretudo dos diretores dos circos e de espetáculos, e dos castings que selecionam atletas majoritariamente dentro de padrões estéticos estabelecidos, perpetuando uma ditadura da beleza que exige não apenas habilidades física e artística, mas também a atratividade feminina e sua capacidade de sedução.

No caso da mulher barbada, espera-se da artista que seja inacreditavelmente grotesca para que seja então julgada, inescrupulosamente, por quem quiser e puder pagar, dada a sua inabilidade de encaixar-se em um padrão normativo de beleza, ou inacreditavelmente maravilhoso de acordo com esses mesmos princípios estéticos. Quase se esquece de sua capacidade de dominar sua área de especialização como atleta.

Atualmente, com o circo contemporâneo e o novo circo, e a possibilidade infinita de narrativas, estilos, papéis e gestualidades, ainda permanecem majoritariamente os padrões de performances femininas do passado, com poucos “updates”. A maioria esmagadora das performers ainda reproduzem, ou são obrigadas a reproduzir por ordem dos seus superiores, este machismo antigo e enraizado.

As temáticas de cabaré e shows eróticos, personagens e figurinos considerados sensuais não são raras quando se trata de shows circenses e apresentações com mulheres flexíveis, e estas imagens são igualmente fáceis de encontrar.

Figura 35: Exemplo de temática de cabaré com contorcionistas



Fonte: @bomchika\_wawa<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/bomchicka\\_wawa/?hl=en](https://www.instagram.com/bomchicka_wawa/?hl=en) @bomchika\_wawa Acesso em 05/09/2022.

Figura 36: Exemplo de temática de erótica com contorcionistas



Fonte: @bomchika\_wawa<sup>40</sup>

Esta imagem, hipervalorizando o corpo da acrobata pelo seu apelo sexual, decapitando-a quase que literalmente, para mim tem muito a dizer sobre o que realmente importa para o olhar escopofílico masculino.

Tanto para a mulher barbada quanto para as contorcionistas contemporâneas, não houve escolha possível para as mulheres que citei como exemplos acima. Não

---

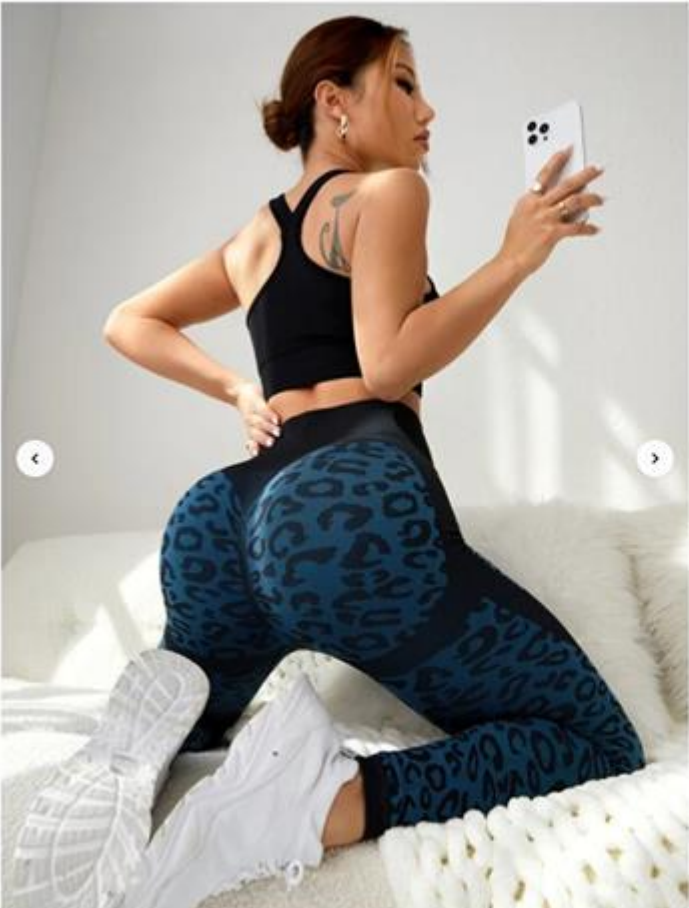
<sup>40</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/bomchicka\\_wawa/?hl=en](https://www.instagram.com/bomchicka_wawa/?hl=en) @bomchika\_wawa Acesso em 05/09/2022.

se escolhe tornar-se sujeita ao olhar cruel e faminto do patriarcado, mas aprende-se a permiti-lo e naturalizá-lo. A visão fetichista masculina sobre a mulher que é observada, seja no palco ou em qualquer outra forma de mídia analógica ou digital, empodera monumentalmente as tendências voyeuristas masculinas a controlar qualquer atividade feminina, mantendo assim uma ordem mundial heteronormativa que invade também toda e qualquer expressão cultural do gênero oposto.

O *male gaze* no cinema já foi extenuantemente criticado por outras pesquisadoras que muito antes de mim, trouxeram grandes revoluções para a teoria crítica feminista e conseqüentemente aos trabalhos feitos por mulheres, sobre mulheres e para mulheres na área. Devo então aproveitar das minhas análises críticas para também chamar a atenção para como este afeta as mulheres no esporte, antes de chegar nas especificidades que abrangem a minha experiência como mulher e contorcionista. Convido você a observar comigo algumas representações comuns de mulheres atletas ou flexíveis que temos acesso com facilidade, e os elementos eróticos e padronizantes que permeiam estas imagens antes que eu me aprofunde em como chegamos a este ponto.

Nestas imagens vemos um padrão que muito me incomoda nas propagandas e catálogos de roupas esportivas femininas. A famosa pose com o traseiro em grande evidência é incomparável com as imagens do catálogo masculino de calças esportivas da mesma loja. Este padrão se repete na enorme maioria das lojas, físicas ou online, quando se trata de representações imagéticas de uma mulher atleta ou uma mulher que está praticando alguma atividade física, e é a famigerada pose sexy com a roupa de academia, evidenciando muitas vezes um corpo impossível, que associa a imagem da mulher atlética com uma mulher que tem maior apelo sexual para o olhar masculino, antes de qualquer outra coisa.

Figura 37: Catálogo da Shein feminino



Legging esportiva estampa de leopardo cintura larga

SKU: s02211228811574488 ★★★★★ (120+ Comentários)

**R\$60,99**

ou de R\$10,17 sem juros **SHEIN**

Tamanho BR Tamanho ▾

P (S) M (M) G (L)

📖 Guia de tamanhos

Enviado por

Internacional

🔔 Este é um produto Internacional. Diferentes mercados terão diferentes taxas de frete, prazo de entrega e atividades.

**ADICIONAR AO CARRINHO** ❤️

Ganhe até 12 pontos SHEIN calculados no checkout.

📦 Frete grátis 📍  
Frete grátis em pedidos acima de R\$49,00  
Estimado para entrega em 03/06/2023 - 11/06/2023.

🛡️ Devoluções Gratuitas 📍  
Só no Brasil

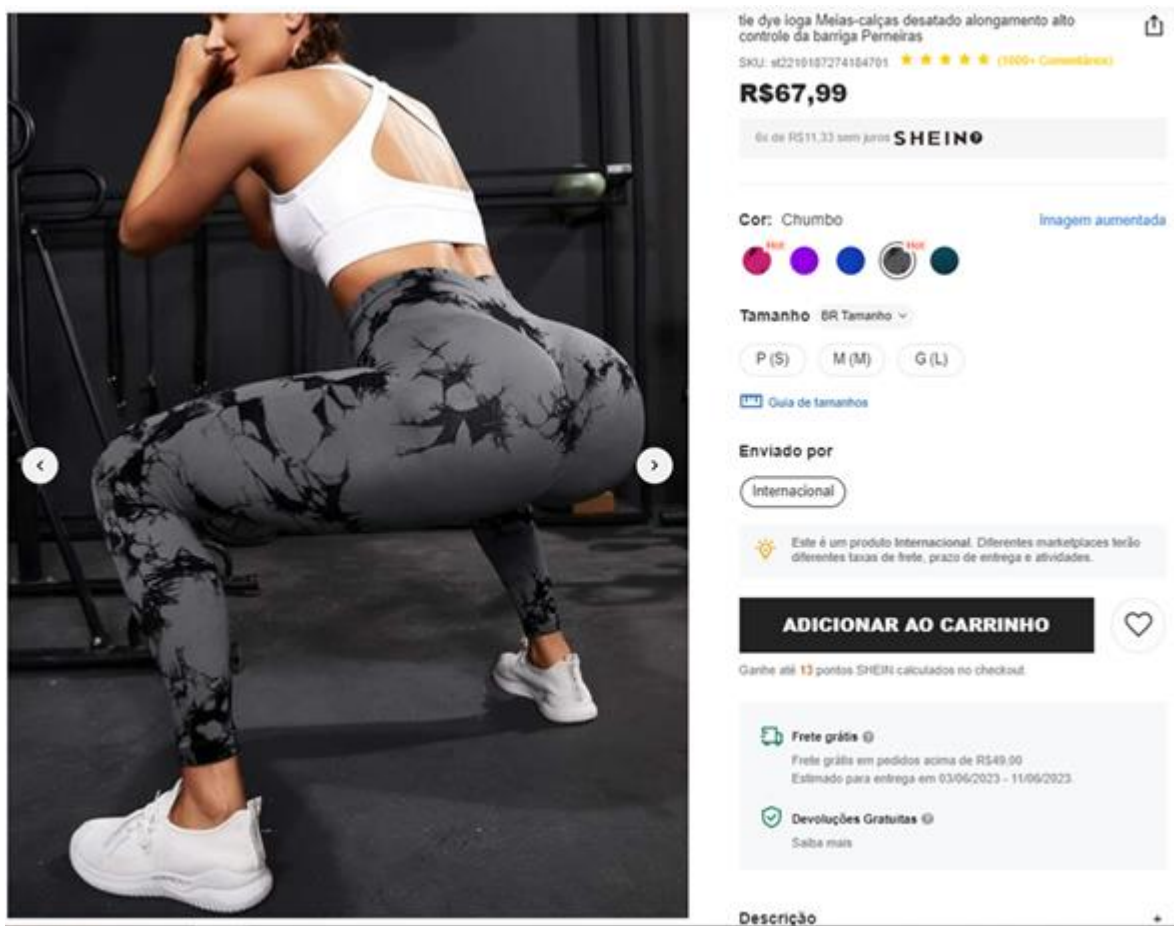
Descrição +

Tamanho E Ajuste +

Fonte: Shein<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Disponível em: [https://br.shein.com/Leopard-Print-Wideband-Waist-Sports-Leggings-p-12626023-cat-2188.html?onelink=1/2j8ovccz85ff&url\\_from=adpla-br-pla-st2211228811574488-M\\_GPM&cid=19653802706&setid=&adid=&pf=GOOGLE&gclid=Cj0KCQjwslejBhDOARIsANYqkD3fa dE1qHpuEXL8D2hOw8UIV3owqZCbXp0pfY3Q6mRWA0jUhDEP\\_S8aApL0EALw\\_wcB](https://br.shein.com/Leopard-Print-Wideband-Waist-Sports-Leggings-p-12626023-cat-2188.html?onelink=1/2j8ovccz85ff&url_from=adpla-br-pla-st2211228811574488-M_GPM&cid=19653802706&setid=&adid=&pf=GOOGLE&gclid=Cj0KCQjwslejBhDOARIsANYqkD3fa dE1qHpuEXL8D2hOw8UIV3owqZCbXp0pfY3Q6mRWA0jUhDEP_S8aApL0EALw_wcB) Acesso em 15/09/2022.

Figura 38: Catálogo da Shein feminino



tie dye yoga Meias-calças desatado alongamento alto controle da barriga Pemeiras

SKU: st2210187274184701 ★★★★★ (1000+ Comentários)

**RS67,99**

De R\$11,33 sem juro SHEIN

Cor: Chumbo [Imagem aumentada](#)

Tamanho: BR Tamanho

P (S) M (M) G (L)

[Guia de tamanhos](#)

Enviado por

Internacional

Este é um produto Internacional. Diferentes marketplaces terão diferentes taxas de frete, prazo de entrega e atividades.

**ADICIONAR AO CARRINHO**

Ganhe até 13 pontos SHEIN calculados no checkout.

**Frete grátis**

Frete grátis em pedidos acima de R\$49,00  
Estimado para entrega em 03/06/2023 - 11/06/2023

**Devoluções Gratuitas**

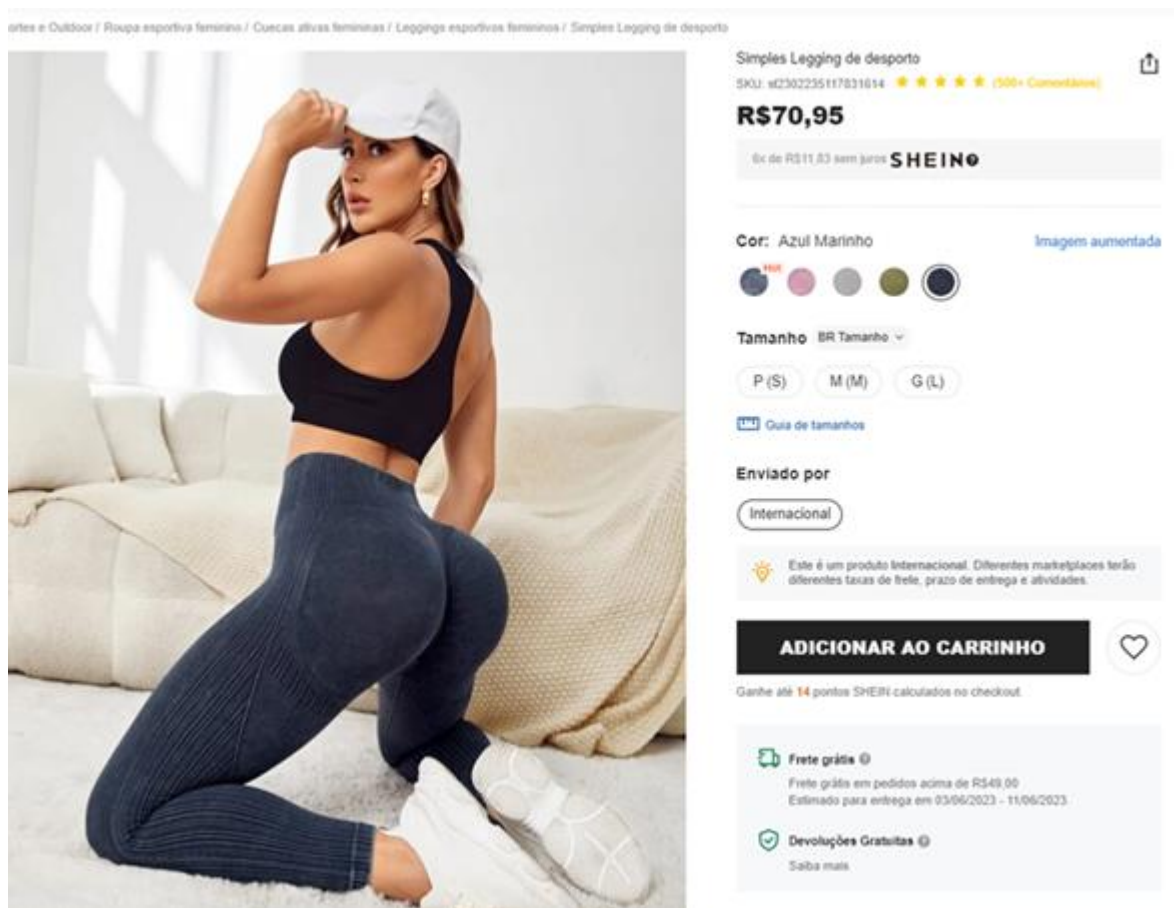
Saiba mais

Descrição

Fonte: Shein <sup>42</sup>

<sup>42</sup> Disponível em: <https://br.shein.com/Tie-Dye-Yoga-Leggings-Seamless-Softness-High-Stretch-Tummy-Control-Training-Tights-p-3118304-cat-2190.html?mallCode=1> Acesso em 15/09/2022.

Figura 39: Catálogo da Shein feminino



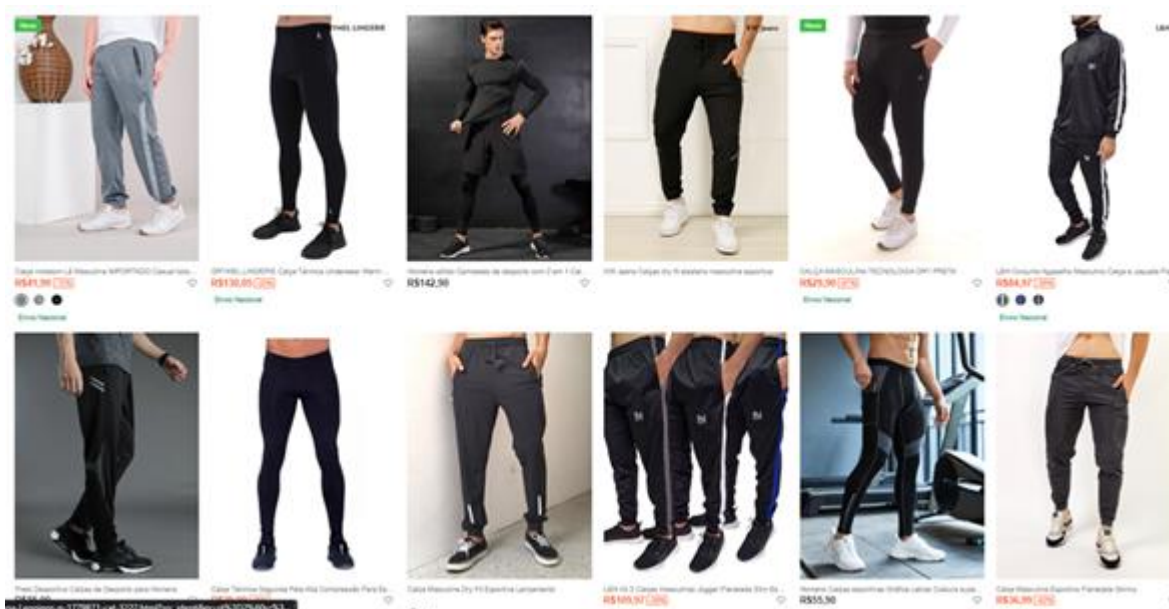
Fonte: Shein<sup>43</sup>

Para fins comparativos, deixo aqui imagens também do catálogo do mesmo site, mas com modelos masculinos.

É interessante como mesmo no caso das calças mais apertadas, nenhum homem foi colocado em posição de agachamento, ou em posições que mostrassem mais do que o que queremos ver quando buscamos comprar uma calça de esportes em geral.

<sup>43</sup> Disponível em: <https://br.shein.com/Wide-Waistband-Sports-Leggings-p-13740742-cat-2190.html?mallCode=1> Acesso em 15/09/2022.

Figura 40: Catálogo da Shein masculino



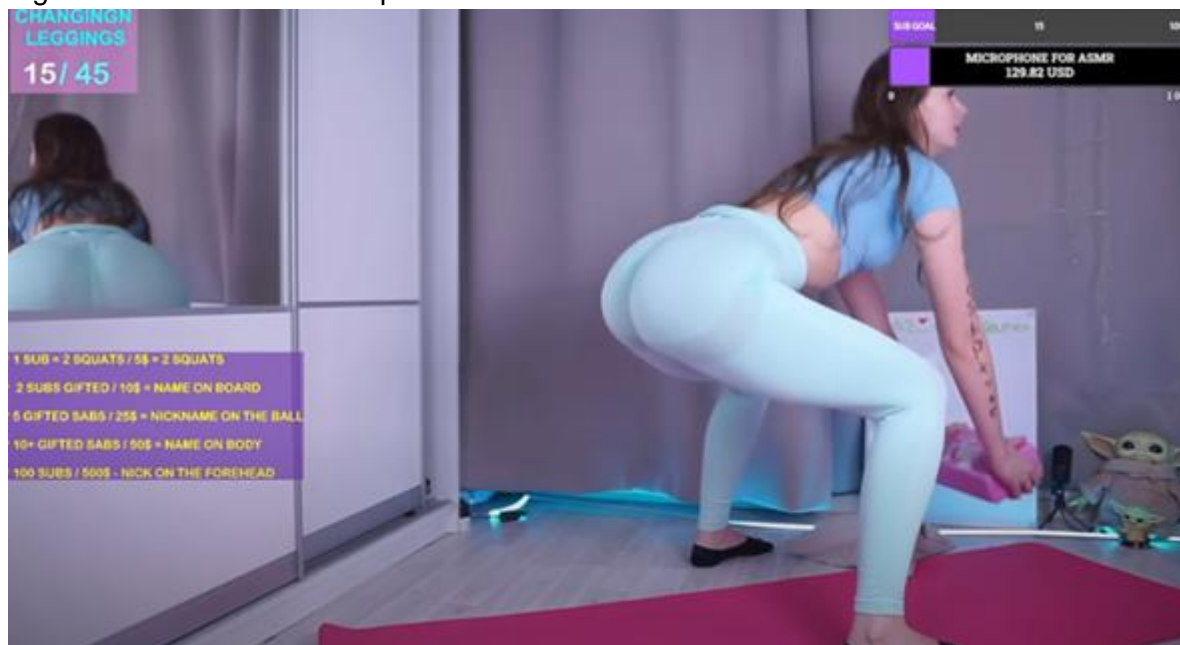
Fonte: Shein <sup>44</sup>

Mas devemos deixar claro também que as mulheres têm todo o direito de representar seus corpos como quiserem, de forma a se sentirem bem ao se fetichizar. Muitas delas escolhem reproduzir este tipo de conteúdo, se auto representando de maneira a perpetuar com a fetichização do seu corpo durante as atividades físicas, e que conseguem facilmente reunir um grande número de seguidores e de patrocínio pelas plataformas online.

A figura 41 abaixo mostra uma LiveStreamer em plataforma no twitch, fazendo agachamentos live para receber doações dos seus espectadores que pagam para vê-la em posições esportivas diversas. Se esta sente-se bem ao se expor e o faz por vontade própria é uma situação de livre arbítrio para transitar em territórios onde se erotizar lhe traz prazer e empoderamento sobre seu corpo.

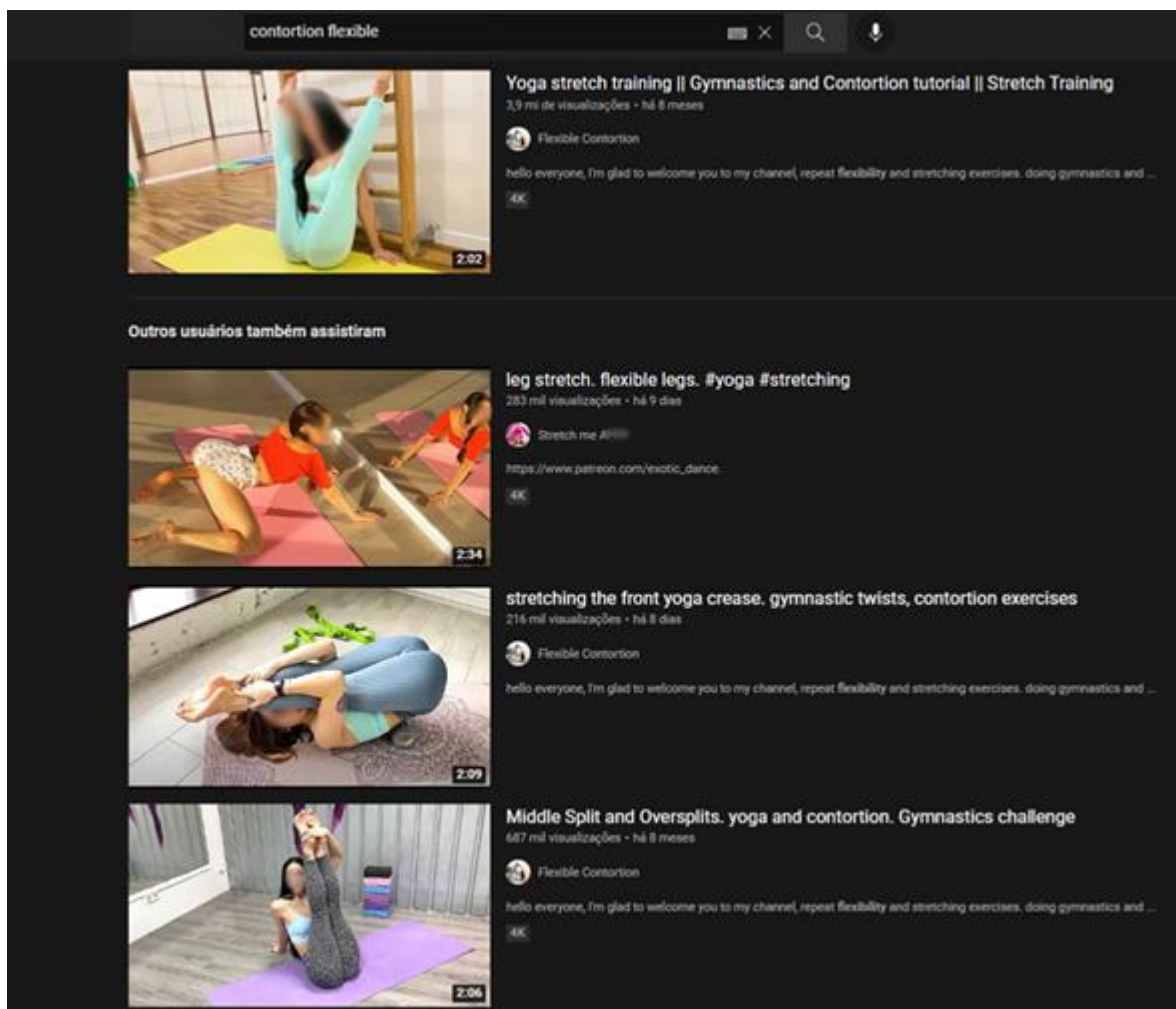
<sup>44</sup> Disponível em: [https://br.shein.com/pdsearch/cal%C3%A7a%20masculina%20esporte/?ici=s1`EditSearch`cal%C3%A7a%20masculina%20esporte`\\_fb`d0`PageGoodsDetail&search\\_type=all&src\\_identifier=st%3D2%60sc%3Dcal%C3%A7a%20masculina%20esporte%60sr%3D0%60ps%3D1&src\\_module=search&src\\_tab\\_page\\_id=page\\_goods\\_detail1684158003195](https://br.shein.com/pdsearch/cal%C3%A7a%20masculina%20esporte/?ici=s1`EditSearch`cal%C3%A7a%20masculina%20esporte`_fb`d0`PageGoodsDetail&search_type=all&src_identifier=st%3D2%60sc%3Dcal%C3%A7a%20masculina%20esporte%60sr%3D0%60ps%3D1&src_module=search&src_tab_page_id=page_goods_detail1684158003195) Acesso em 15/09/2022.

Figura 41: LiveStreamer em plataforma no twitch

Fonte: Twitch<sup>45</sup>

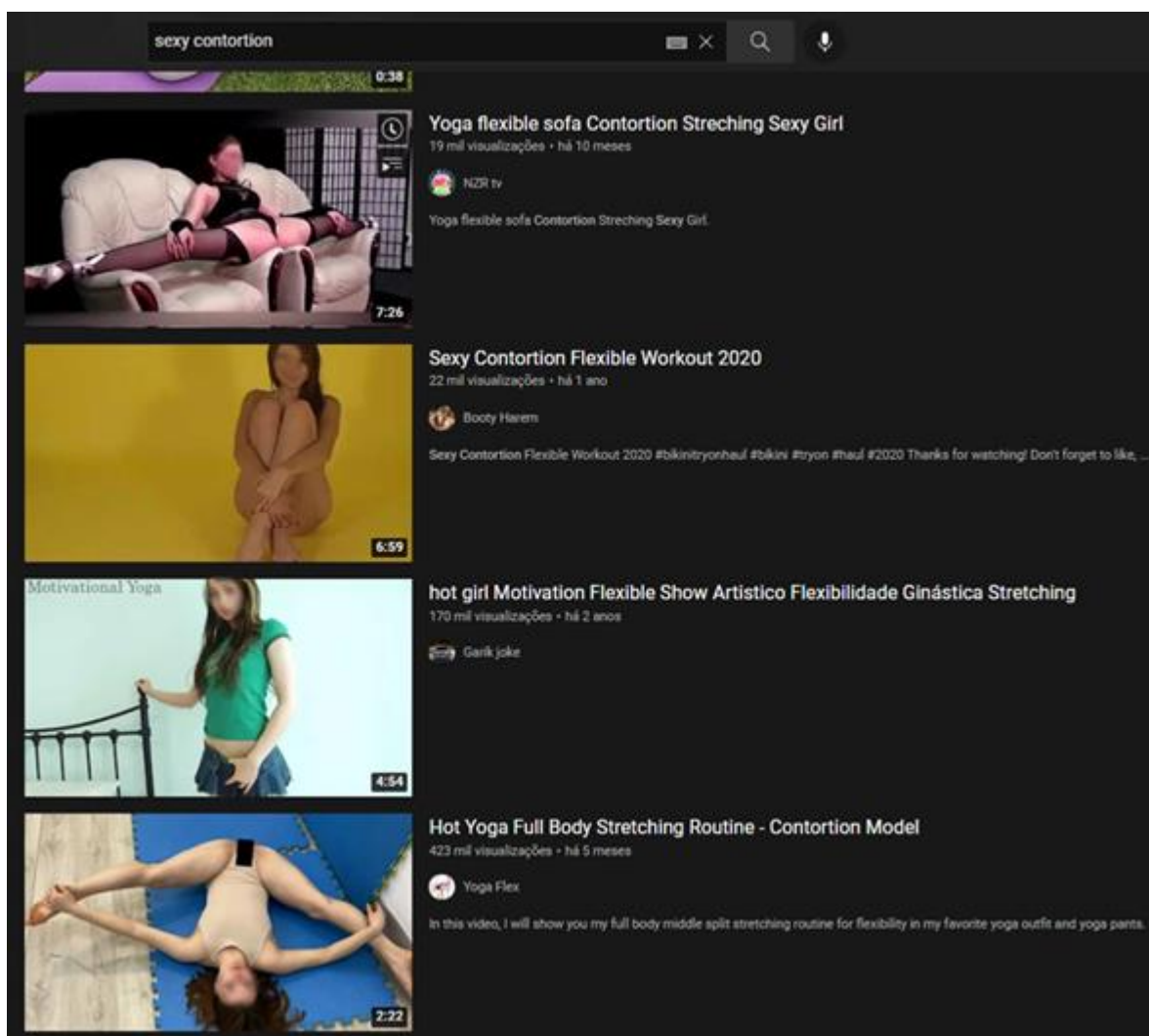
<sup>45</sup> Disponível em: <https://www.twitch.tv/thewildlatina/clip/DeliciousEnthusiasticPlumberSaltBae-Cg595pjjsvpTVNnp> Acesso em 05/09/2023.

Figura 42: Exemplo de busca no youtube

Fonte: YouTube<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Pesquisado em: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=contortion+flexible](https://www.youtube.com/results?search_query=contortion+flexible) Acesso em 05/09/2022.

Figura 43: Exemplo de busca no youtube

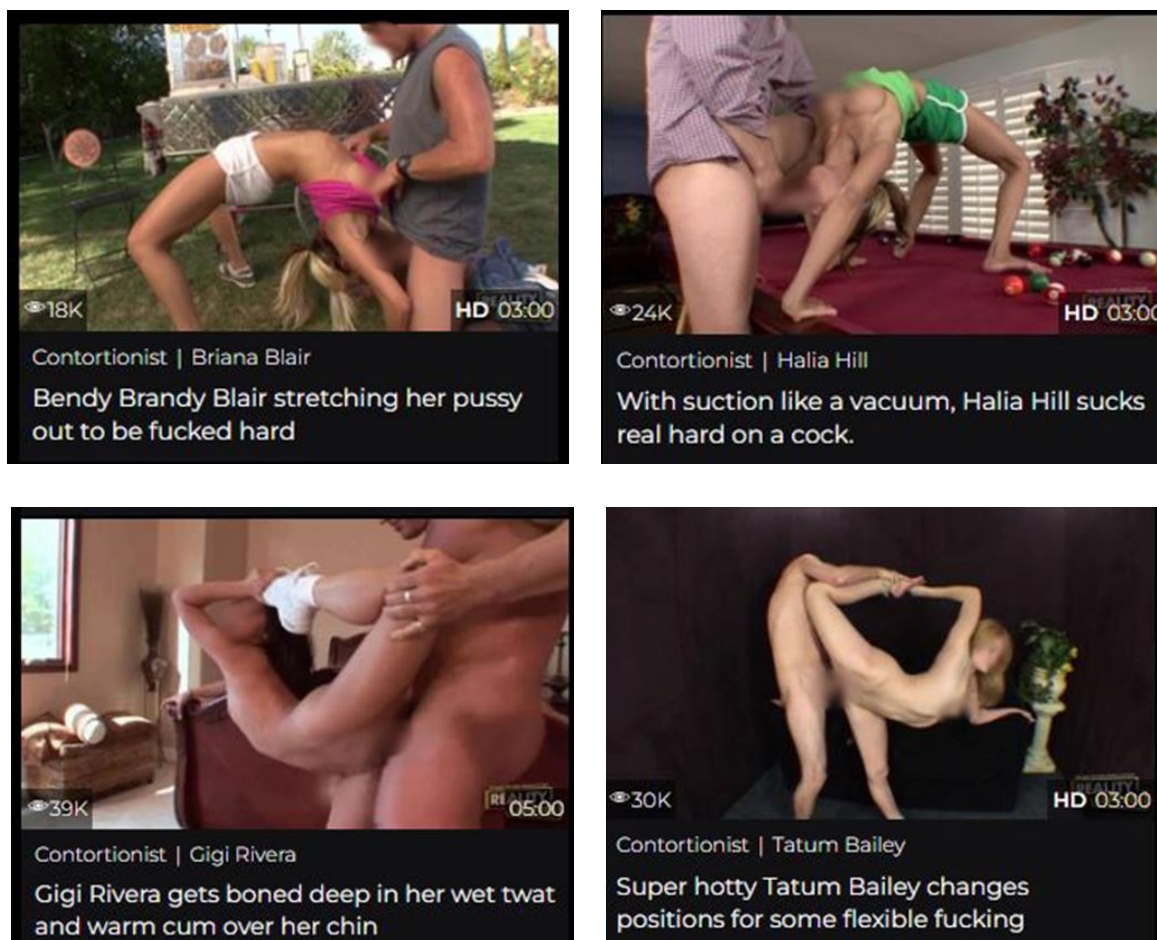


Fonte: YouTube<sup>47</sup>

Ao buscar por mulheres flexíveis, graças ao algoritmo, encontra-se uma infinidade de associações do corpo flexível feminino em representações de atos que o objetificam. Em sites pornôns a mulher flexível é exposta como um fetiche.

<sup>47</sup> Pesquisado em: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=sexy+contortion](https://www.youtube.com/results?search_query=sexy+contortion) Acesso em 05/09/2022.

Figura 44: Exemplos de vídeos do site pornô

Fonte: Pornotube<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Disponível em: <https://www.pornotube.com/channels/contortionist?hl=pt> Acesso em 06/09/2022.

Considerando as imagens e todos os aspectos supracitados, Fredrickson e Roberts (1997) apontam para a clara estereotipia da representação feminina sexualmente objetificada que se observa no palco ao longo das décadas e até os dias atuais, quase sempre definida em relação às categorias e aos construtos patriarcais de mãe, esposa, amante/prostituta ou criança, mesmo quando a artista é uma mulher adulta. Conforme os autores, essa estereotipia determina os papéis e as atitudes que são permitidos e esperados da mulher em sociedade, conforme expus neste breve apanhado de imagens históricas.

Tal questão tem invadido frequentemente as temáticas e criações de atos femininos, sendo muitas vezes internalizada por artistas que buscam se expressar no palco e se encontram diante do dilema de destacar-se na carreira artística, mas sem agradar a um público que espera delas o “grand reveal” e que as busca devorar muito mais do que apreciar sua potencialidade como performer. Essa naturalização da objetificação constante da mulher e de seu corpo, projetada e naturalizada nos atos performáticos circenses, reforça – e não somente para as mulheres envolvidas diretamente no ato, mas também para as espectadoras que se veem ali representadas –, a sensação de que seu valor cultural, e, portanto, sua vida, ações e obras giram em torno de um mesmo eixo: o de agradar ao panóptico do olhar masculino que a espreita a todo momento e permeia até mesmo suas obras criativas e formas de expressão artísticas. Sua arte, que deveria ser considerada como momento de liberdade para alcançar seu potencial máximo criativo, acaba truncada por uma preocupação com o efeito estético e erótico de seu corpo e movimentos.

Esse fenômeno é conhecido como o olhar masculino internalizado, situação causada pela representação midiática e experiências diretas de mulheres em todas as faixas etárias, que passam a ver o próprio valor cultural de acordo com a perspectiva do olhar masculino (HAGAN e NAGEL 1983).

A esse respeito, diz Atwood:

Até mesmo fingir que você não está cedendo a uma fantasia masculina é uma fantasia masculina: pretender não ser vista, pretender não ter uma vida própria, que você pode lavar seus pés e pentear seu cabelo inconsciente do olhar eternamente presente que a vigia através da fechadura, através da fechadura de sua própria mente, se não estiver em qualquer outro lugar. Você é uma mulher

com um homem dentro de você. Você é seu próprio voyeur (ATWOOD, 1993, p. 388).

Essa mesma observação foi também feita por Lombardi (2002) ao apontar que a extensão do controle masculino sobre a expressão feminina alcança até mesmo aquelas que acreditam estar libertas dele. O autor ferroa com um questionamento instigante: pode a mulher ser realmente livre, em algum momento de sua vida? Estendo essa dúvida assombrosa para as minhas colegas artistas, atletas e performers, com grande pesar, mas também com a promessa emancipatória que advém do reconhecimento de que estamos, sim, imersas em um contexto tão ideologicamente avassalador para nossa criatividade e individualidade, que somente uma tomada de consciência poderá nos encaminhar a uma direção oposta.

Uma importante contribuição nesse sentido vem do pensador canadense Marshall McLuhan (1971), ao abordar que “o meio é a mensagem”. Em outras palavras, todo meio de comunicação, informação e representação traz imbuído sentidos e significações que transcendem o simples conteúdo. O meio em si já comunica, pois por si só é a primeira mensagem que se recebe sobre algo. Quando se assiste a um filme, se ouve o rádio, se vê TV ou se lê um livro, não se está acompanhando simplesmente um fato, mas, sobretudo, as maneiras como são feitos os relatos quanto aos enquadramentos, objetos de cena, iluminação, mise-en-scène, tratamento de som, narração, contexto, montagem etc. Todos os elementos que parecem despercebidos contribuem significativamente para a construção do discurso e, sobretudo, para tocar o imaginário das pessoas por meio da condução das percepções. A intenção é, muitas vezes, fazer esse tipo de ilusão para reforçar aspectos intrínsecos ao que está sendo representado, enquanto se está prestando atenção ao que parece mais importante naquele momento: o “conteúdo”.

Percebe-se, então, que os fenômenos, além de existirem por si mesmos, só adquirem significado quando estabelecem contatos socioculturais e com o imaginário, atingindo o inconsciente coletivo. Por isso, deve-se analisar cuidadosamente como esses fenômenos estão presentes nas representações performáticas femininas e o que estão dizendo para além do explícito, para que sejam encontradas novas maneiras, de preferência mais sensíveis e menos erotizadas, de apresentarem-se questões ou observar-se e interpretar o que está sendo apresentado.

Um possível direcionamento para esta minha pesquisa é buscar os processos criativos de interação performática entre o circo e o audiovisual, a fim de evidenciar a

relação proposta neste projeto de articular estudos, reflexões e representações sobre o mito da loba, performance e arte circense à luz da cultura visual no sentido de contestar olhares institucionalizados sobre as performers e seus corpos em cena. Ainda, fornecer uma possibilidade de representação feminina que permita, na possibilidade da minha própria liberdade, também há muito condicionada para fazer exatamente o contrário, demonstrar o potencial feminino de expressão física e artística sem me deixar sucumbir ao domínio patriarcal e à sua opressão modeladora de mentes, corpos e atos.

Por fim, Virgínia Woolf trata do assunto que aqui discuto com um pouco de comicidade amarga, com uma frase irrefutável que resume, com maior alcance do que poderiam minhas inquietações sobre esse processo de representação, autorrepresentação e empobrecimento criativo causado pelo olhar masculino internalizado:

Suponham, por exemplo, que os homens fossem retratados somente como os amantes das mulheres, e nunca fossem amigos de homens, ou soldados, pensadores, sonhadores; poucos personagens das peças de Shakespeare poderiam ser a eles atribuídos; como a literatura sofreria! (WOOLF, 1929, p. 57)

Neste capítulo, eu trouxe questionamentos que conversam diretamente com o meu objeto de pesquisa e com a importância e o poder da imagem como naturalizadora de uma estética impossível de se manter, conforme pude constatar em minha experiência de artista circense. Nessa condição, também percebi como a imagem pode se tornar uma ferramenta política e de controle social. Afinal, as narrativas das quais participei, independentemente da mídia utilizada, tiveram um efeito poderoso de cultivar e auxiliar na manutenção de atitudes culturais e opiniões dos espectadores, que por consequência, afetam também diretamente a maneira com que sou representada, vista e tratada sempre que me apresento publicamente, seja como mulher ou como contorcionista.

## **5. MAIS RELATOS DE UMA MULHER FEMINISTA, CONTORCIONISTA E ARTISTA MULTIMÍDIA**

### **5.1 Ossos do ofício**

#### 5.1.2 relatos pessoais como artista circense

Como exposto, há uma sinistra, porém muito real, naturalização da objetificação de artistas do sexo feminino, principalmente quando associadas à flexibilidade ou o corpo atlético, porém ainda dentro de um padrão pré-determinado.

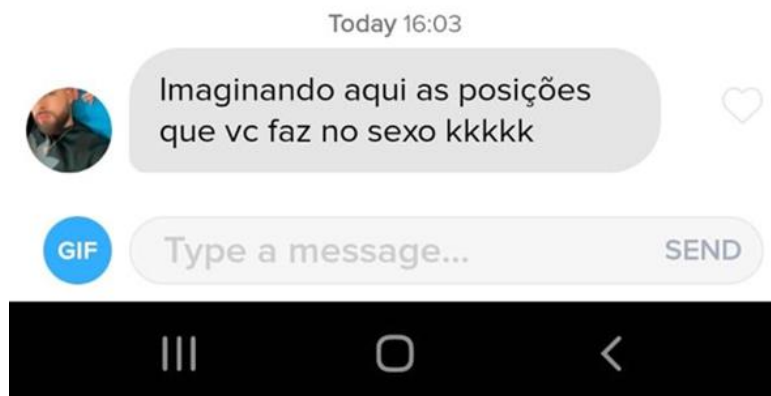
É preciso, infelizmente, trazer imagens neste parágrafo que ilustrem também minhas experiências pessoais negativas com as artes circenses e a violenta fetichização e objetificação pelo olhar masculino que já sofri, como contorcionista e artista, seja no palco, nas redes sociais ou pessoalmente, nas interações não apenas com os espectadores, mas também com meus professores, diretores e colegas de trabalho. Antes de desenvolver o assunto, exponho aqui algumas imagens do meu acervo pessoal, com o tipo de comentários que recebo, diariamente, nas redes sociais, de homens que se aproximam muitas vezes sob o disfarce de se interessar pelo meu trabalho ou por mim.

Figura 45: Assédio em relação a minha performance circense



Fonte: Captura do direct do meu Instagram.

Figura 46: Assédio em relação a minha performance circense



Fonte: Captura do direct do meu Instagram.

Figura 47: Assédio em relação a minha performance circense



Fonte: Captura do direct do meu Instagram.

Para ilustrar o nível de depravação da mente do sujeito na imagem acima, eu anexo a seguir a foto a qual ele se referia nesse comentário (Figura 48).

Figura 48: Fotografia de performance circense



Fonte: Captura da fotógrafa Rosa Berardo

Uma pena que, para os perpetradores do assédio, o ato se torna aparentemente inofensivo. Ao retrucar, muitas vezes recebo xingos, críticas ou uma argumentação infantil sobre como era apenas brincadeira. O problema sou eu, a

militante, a feminista, a chata, mal-comida, sem senso de humor. Alguns homens brincam com o psicológico das mulheres como um gato brinca com um rato morto. O divertimento é sórdido, primal e unilateral.

Ressalto que o problema não se deu apenas quando me tornei contorcionista. Antes de ingressar na Escola de Circo da Escola do Futuro Basileu França, eu era artista de rua, mais precisamente, malabarista, em 2018. Durante minhas curtíssimas apresentações, recebia com frequência comentários sexuais de toda sorte, muitas vezes de vozes sem rosto, passando em alta velocidade, com as muralhas de seus vidros semiabertos entre nós. Eles claro, protegidos por sua armadura metálica e sua covardia, sentiam prazer em me desconcertar, me distrair, me perturbar. Certa vez, recebi inclusive um convite para fazer sexo com um senhor de idade, que se aproximou e me ofereceu quinhentos reais para entrar no seu carro. Este foi um dos motivos de eu ter parado, completamente, de trabalhar com arte de rua, e desistido de me apresentar em ambientes externos sozinha.

Mal sabia eu que a sensação de maior proteção de me inserir entre um grupo de artistas, era falsa. A violência continuou de outras maneiras, talvez menos óbvias, mas tão marcantes quanto.

Em outra situação, precisei argumentar com uma figurinista e uma diretora, me negando a vestir um figurino extremamente curto e desconfortável que me pediam para utilizar em palco. Neste mesmo caso, ouvi inclusive de outras mulheres, que eu estava sendo exagerada, pois elas já tinham usado roupas ainda menores para se apresentar, e que eu deveria me acostumar com a ideia. Mais tarde, depois do show, uma colega desabafou: “queria ter tido sua coragem. Apresentei com o figurino e não consegui nem me concentrar no que estava fazendo. Me senti tão mal com a roupa, que perdi a essência da minha performance”. A diferença entre nós, é que ela foi chamada para continuar no próximo show. Eu não.

Como artista, busco um reconhecimento do meu trabalho muito discrepante da fantasia erótica dos homens. Agradar ao olhar masculino nunca foi meu intuito consciente com minhas criações, mas é impossível afirmar que este não me afetou. Pelo contrário, me afeta diariamente.

Desde o cuidado com o corpo até a escolha do figurino, das posições que farei em cena e da gestualidade das minhas personagens, atualmente, tudo gira em torno do cuidado para não me tornar mais uma das várias contorcionistas que se renderam (ou foram rendidas) aos olhos famintos que varrem nossos corpos.

Agora eu me preocupo não apenas com o que vão dizer, mas com o que estão pensando, o que estão vendo, e como estão vendo. A maneira com que meu corpo é percebido se tornou um pesadelo durante os processos de criação, e uma grande interferência na minha liberdade criativa.

E foi este incômodo crescente, e que compreendo não ser apenas meu, que foi o estopim para iniciar esta pesquisa e processo criativo que tem desabrochado desta minha indignação profunda.

Minhas memórias, ao longo do tempo, se contorcem em fábulas de terror, infestando minha mente com a ansiedade de estar exposta, e assim passível de viver novamente estas situações durante minha carreira na área performática. Trago alguns exemplos a seguir, no formato de curtas crônicas, com o fim de exorcizar também de mim as feridas causadas por ter mantido tantas coisas em segredo.

### 5.1.3 Relato de trabalho

Era meu último ano como aluna do curso técnico de circo, e eu ainda tinha pouquíssima experiência com apresentações fora da lona.

Fui contratada pela primeira vez para o que chamam de “animação” de festa, onde os artistas são responsáveis por performances ou atividades que entretenham o público durante o evento. Ao receber a proposta, fiquei extasiada: era meu primeiro contrato como artista circense! Me senti reconhecida e validada pelo esforço em me tornar uma profissional qualificada na área, ainda mais com toda a concorrência.

Era um trabalho simples. Durante a comemoração do aniversário de dez anos de um bar de Goiânia, eu entraria em cena três vezes distintas. Além de mim havia outros três artistas com especialidades circenses diferentes que revezariam comigo durante o evento.

Por ser um trabalho noturno, no camarim tínhamos direito a pedir por energético e água, recebemos lanche, maquiagem e figurinos de qualidade - o meu, curiosamente, deixava aparecer a calcinha e os seios. Foi necessário que a maquiadora me emprestasse seu sutiã, do tipo com enchimento e com arames que espetam, claro, para que meus peitos não se apresentassem também para a platéia. Sobre a calcinha nada se fez. Mas eu estava encantada demais para me comover com o figurino.

Naquele momento me permiti inebriar pela promessa romântica do “show business”, essa grande ratoeira para jovens artistas no início da carreira.

O show de horrores começou quando, ainda no camarim, me percebi na posição de presa.

A maquiadora me avisou baixinho: esse cara é um imbecil, apontando para o pirofágico. Cuidado com ele. O próprio fez questão então de derramar sobre a pobre maquiadora as mais fracas cantadas já existentes. Ela, que já conhecia o cara, fechou a cara, fez seu trabalho e foi embora sem dar atenção.

Um dos colegas de trabalho, um mágico, flertava furiosamente comigo, apesar do meu desinteresse. Resolveu me apresentar seu trabalho, como se fosse uma dança do acasalamento. Entre os jogos de cartas e ilusionismos, este se viu no direito de tentar ao máximo tocar o meu corpo, de maneira “brincalhona”. Os outros colegas também não deixaram de parader seu charme, e não se mostraram incomodados pela inconveniência do mágico, apesar de notar meu desconforto. Ao contrário, pareciam muito divertidos pelo fato de que eu estava começando a responder de maneira grosseira as investidas, em um gesto desesperado para tentar retomar o controle da situação. O pirofágico observava atentamente, adicionando hora ou outra sua própria tentativa de flerte.

Meu encanto se esvaiu e me vi nervosa e assustada, não pelo prospecto do show que se aproximava, mas pelo fato de estar sozinha, em um pequeno quarto fechado, com aqueles três. Quanto mais eu respondia com veemência aos cortejos descabidos, mais todos eles, incluindo o perpetuador, se divertiam. Em minha imaginação vejo seus sorrisos cheios de dentes afiados, suas risadas ecoando como as de hienas famintas.

Para meu alívio o meu contratante entrou no camarim, em dado momento, e jocosamente pediu para os “garotos” se comportarem. Salva pelos gongos, sorri para ele com gratidão.

Retribuindo o sorriso, o chefe me analisou dos pés à cabeça, já produzida para o evento, me deu um abraço carinhoso, apesar de não termos intimidade alguma, e disse: Nossa Julinha, como você ficou linda. Para mim, no contexto do momento, foi como um soco no estômago.

Sentou-se ao meu lado e prosseguiu contando para todos como tinha um relacionamento aberto com a esposa, entrando em detalhes sobre como ambos transavam com quem quisessem, etc e tal.

Ali, nauseada e em silêncio entre as gargalhadas dos homens, realizei que o meu encantamento era uma grande ilusão, e que deveria me preparar para ressignificar meu relacionamento com este tipo de trabalho, se quisesse sobreviver na área.

Mantive minha simpatia, necessária para a convivência mínima com os colegas e o contratante. Fiz meu trabalho, devolvi meu figurino, tirei o desconfortável sutiã da maquiadora, já ansiosa para sair dali.

Ao me despedir, recebi um grande abraço apertado, novamente, do diretor, sempre muito carismático, até demais. Os outros colegas também se aproximaram para abraços e beijos no rosto, que me vi na obrigação cortês de retribuir.

O mágico, que ficou por último, me apertou mais e por muito mais tempo do que eu gostaria. Seu corpo, quente e suado da apresentação com aquele traje pesado, cheirava como um cão úmido. Endureci meu corpo em resistência, braços caídos, inertes ao lado do corpo. Mensagem não recebida. Por fim, ainda me segurando, ele me deu um beijo molhado no pescoço.

Olhei para o diretor com os olhos arregalados, em pânico. Ele me mostrou os dentes, perfeitamente brancos, em um sorriso leniente e balançou a cabeça, como se não se importasse, e como se eu não devesse me importar também. Os outros ecoaram um riso rosnado, e eu, lentamente, me arrastei para fora da cova das hienas. A saliva, cheiro e suor do mágico ainda na minha pele. Senti o sutiã ainda quente nas minhas mãos, e pensei melancolicamente na minha amiga maquiadora.

O pirofágico, para minha incredulidade, pegou o meu número pelo grupo do whatsapp criado para o evento. No dia seguinte, me mandou uma foto de cueca, corpo inteiro, com a seguinte pergunta: gostou do meu cabelo novo?

Segundo a maquiadora, que contatei depois para devolver o sutiã, ele havia mandado exatamente a mesma mensagem para ela.

## **6. MEUS TRABALHOS MULTIMÍDIA E COMO CONVERGIRAM PARA A MINHA PESQUISA ATUAL**

## 6.1 Dômina

Figura 49: Dômina: ensaio fotográfico.



Foto: Julia Berardo. Fonte: Acervo pessoal.

Este foi um ensaio fotográfico que tive o grande prazer de produzir ao final do curso de Fotografia e Cinema da Faculdade Cambury em 2020, como um trabalho de conclusão do curso. Utilizei apenas minha câmera Canon 5D Mark III, e editei as

imagens pelo software Adobe Photoshop. A proposta era criar um ensaio fotográfico para uma revista de moda. Meus colegas, rapidamente, escolheram modelos femininas bem próximas das expectativas sociais relacionadas com a estética perfeita, reforçando o padrão de beleza inalcançável da mídia com representações imagéticas femininas muito distantes da realidade das possíveis consumidoras.

Em um ato de rebeldia decidi fazer um ensaio com uma Dominatrix de corpo não hegemônico, para que sua estética e beleza ímpar servisse aos espectadores como um ensinamento sobre as diferentes formas do belos existentes fora de padrões excludentes. Um dos modelos masculinos era um colega meu do circo, também contorcionista, e pedi para que ele se colocasse nas posições que foram, muitas vezes, esperadas de mim. Naquele momento catártico pude inverter os papéis, e percebi que não sentia prazer algum em ver seu corpo distorcido, sob as lentes da minha câmera e aos pés da minha modelo. Amargamente, entendi que era tudo sobre controle e poder, e que esta faceta venenosa do universo masculino jamais me contaminaria. Segui buscando minha redenção através do meu processo criativo.

Figura 50: Dômina: ensaio fotográfico.



Foto: Julia Berardo. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 51: Dômina: ensaio fotográfico.



Foto: Julia Berardo. Fonte: Acervo pessoal

Figura 52: Dômina: ensaio fotográfico.



Foto: Julia Berardo. Fonte: Acervo pessoal

Figura 53: Dômina: ensaio fotográfico.



Foto: Julia Berardo. Fonte: Acervo pessoal

Figura 54: Dômina: ensaio fotográfico.



Foto: Julia Berardo. Fonte: Acervo pessoal

## 6.2 REMOTO CONTROLE

Esta obra<sup>49</sup> foi criada a partir de um processo artístico misto, que incluiu as áreas do audiovisual, da linguagem cinematográfica, da animação e das histórias em quadrinhos (HQs), em conjunto com uma performance circense focada em movimentos de contorção e acrobacias de solo. Meu processo foi, de início, um pouco confuso, por estar em dúvida de como elevar a prática física circense, que muitas vezes é apresentada de maneira clássica e, de certa maneira, mais padronizada, para uma apresentação em caixas pretas ou palcos que permitem apenas uma visualização frontal e distanciada do artista, além de me preocupar em trazer uma linguagem visual que fosse mais poética.

Acabei optando por modificar a narrativa com o artifício da edição das sequências para que as movimentações não se desenvolvessem de maneira linear, mas que mantivessem, ainda assim, sua fluidez. Também preferi escolher uma temática minimalista, quase concretista, para enfatizar as geometrias e as transmutações do meu corpo durante a prática, em vez de carregar o cenário e acabar perdendo a atenção do observador. Além disso, esse “vazio” onde me coloquei durante a filmagem tem sua própria significação, apontando para o espaço limitado que tive para me movimentar e me transformar tanto física quanto psicologicamente, dentro desse momento de confinamento.

A gravação foi feita em um estúdio inteiramente preparado para filmagens em chroma-key, enquanto o vídeo foi editado no programa Adobe Premiere por mim, e adicionado na pós-produção por um editor que trabalha com Final Cut PRO. Os efeitos que permitiram essa estética animada remetem a um resultado de roscopia<sup>50</sup>.

Esse trabalho artístico brinca com as barreiras entre a performance, a videoarte, o cinema, a animação e as artes circenses, em busca de explorar possibilidades artísticas ainda pouco definidas nesse enovelamento de tantas áreas. É um experimento audiovisual que mescla as linguagens que adquiri com minhas pesquisas cinéticas e poéticas.

---

<sup>49</sup> Vídeo-arte com contorção e efeito de animação rotoscópica. Mais informações: <https://youtu.be/SIE8fLYVQ8A>

<sup>50</sup> Técnica cinematográfica em que se filma os personagens para depois realizar animações em cima dos quadros (frames) ou fotogramas.

O trabalho busca abrir portas para pesquisas e explorações na área do audiovisual ligada à performance, especialmente de cunho circense, já que é uma maneira mais intimista e inovadora de observar a arte corporal do circo com um olhar construído através da câmera de vídeo e das tecnologias de pós-produção. Em se tratando da representação do espetáculo através de um olhar mecânico, a distância física entre palco e espectador deixa de existir da forma como se conhece e passa a ser mediada pela câmera. O foco e o ponto de vista não são mais os do espectador sentado na fileira 1, 5 ou 15, ávido por encontrar um bom lugar para bem ver o espetáculo. Nesse contexto, o espetáculo torna-se diferente daquele que ocorre sob a lona, e as preocupações do artista divergem do virtuosismo clássico.

Consciente dessa mudança do lugar do espectador e da forma de ver e de se olhar o artista, busco em meu trabalho criar sentido, expressão e uma linha narrativa para a minha prática, regidos pelo olhar cinematográfico e sua poética. A intenção da criação mediante essas duas formas narrativas é permitir ao observador uma relação diferente e, de certa maneira, mais emocional com a arte circense e seus artistas.

A coreografia que apresento foi criada por meio de uma pesquisa intensa em busca de movimentações que criassem uma narrativa visual impactante sem perder a temática delicada e emotiva que eu gostaria de manter.

Figura 55: Gravação do vídeo “REMOTO CONTROLE”, com fundo verde para a aplicação de chroma-key



Fonte: Foto de Rosa Berardo.

Figura 56: Gravação de uma das minhas movimentações



Fonte: Foto de Rosa Berardo.

A seguir, coloco algumas imagens estáticas que retirei do meu próprio vídeo durante e depois da edição, para fins comparativos e educativos, demonstrando a diferença entre a primeira imagem e a finalizada, já com o efeito que simula a estética de uma animação com roscopia.

Figura 57: Acrobacia frente ao chroma-key



Fonte: Foto de Rosa Berardo.  
Figura 58: Desenho da acrobacia



Fonte: Foto de Rosa Berardo.

Figura 59: Acrobacia frente ao choma-key



Fonte: Foto de Rosa Berardo.

Figura 60: Desenho da acrobacia



Fonte: Foto de Rosa Berardo.

Figura 61: Foto de acrobacia



Fonte: Foto de Rosa Berardo.  
Figura 62: Desenho da acrobacia



Fonte: Foto de Rosa Berardo.

Ao utilizar a linguagem cinematográfica como o ponto de vista que o espectador deverá seguir, interfere na sua possibilidade de escolha no que diz respeito à sua liberdade de olhar. O espectador não mais poderá escolher entre deixar seu olhar flunar no palco em busca de pontos que capturem sua atenção, pois ele agora vê através da câmera. Assim, um ponto importante de análise deste trabalho é como foi construída a performance por meio do vocabulário audiovisual e qual a intencionalidade da artista e diretora do vídeo performance ao decupar as cenas antes, durante e depois das gravações.

Vale ressaltar que a era da pandemia e da pós-pandemia trouxe aos artistas de palco o desafio de fazerem caber no vídeo a narrativa e a emoção antes espalhadas em todo o ambiente que existia sob a lona de um circo. Completamente avessos ao processo criativo audiovisual, os artistas têm se movimentado em busca dessa nova forma de expressão e exposição do seu trabalho corporal. Por isso um dos meus objetivos é explorar novas possibilidades artísticas e inspirar o surgimento de mais performances circenses nas quais a tecnologia e a organicidade do corpo se complementem de maneira poética.

### **6.3 Para nunca**

Para Nunca<sup>51</sup> foi uma vídeo-performance experimental que realizei em novembro de 2021, após o término de uma relação amorosa que me afetou profundamente. Esta criação foi tecnicamente mais simples, com apenas uma câmera Canon 5D Mark III, eu e minha mãe, Rosa Berardo, nos dirigimos para Goiás e gravamos o vídeo, que em seguida, editei no software Adobe Premiere, utilizando efeitos de reversão de tempo para brincar com a temporalidade das imagens e gestos.

Conceitualmente, quando comecei esse processo de criação, passava por questões pessoais que me fizeram refletir profundamente sobre as questões do tempo, e como essas me embalavam em uma angústia solitária. Ao sair bruscamente de um relacionamento em que buscava encontrar um parceiro para a vida, no qual investi grande parte dos momentos que tive nos últimos dois anos de pandemia, vi-me sem saber o que fazer. Sem saber o que fazer com o tempo que perdi por já me sentir próxima da idade de encontrar um parceiro para construir uma família, de

---

<sup>51</sup>Vídeo ainda privado, só pode ser visualizado pelo link, por não estar finalizada a edição de cores. Mais informações: <https://youtu.be/HqgVoLFk1g>

acordo com os ideais conservadores que acabei absorvendo durante a socialização que tive... Sentia-me pronta, como mulher e provável “futura mãe e esposa”, para seguir com meus planos promissores de me encaixar nessa engrenagem social e seguir com uma vida marital que me parecesse decente.

Figura 63: foto acrobacia em frente à Igreja



Foto: Rosa Berardo. Fonte: Acervo pessoal

Quando a relação terminou, percebi que tinha pouco tempo. Pouco tempo para ter filhos, pois entendi que meu corpo, em constante mudança com o avanço dos anos, pode não produzir óvulos saudáveis, deixando-me uma janela curta de tempo para engravidar com mais segurança. Pouco tempo, pois os homens não gostam de mulheres mais velhas, como crescemos ouvindo... A sociedade é exponencialmente cruel com mulheres solteiras com o passar dos anos, e isso nunca foi um segredo. Pouco tempo para encontrar um parceiro de idade semelhante, que estivesse na mesma jornada que eu, e buscando os mesmos resultados: construir uma família.

Pouco tempo, então, para recomeçar o processo de construir uma vida a dois com uma nova pessoa.

Figura 64: foto acrobacia em frente à Igreja



Foto: Rosa Berardo. Fonte: Acervo pessoal

Além de toda essa angústia, somava-se a vergonha, como mulher moderna, feminista e independente de me encontrar em uma situação que me parecia tão infantil, ilusória e fantasiosa: finalmente, aos 27 anos, entendi que o “para sempre” é, muito mais do que irreal, impossível. E mais do que isso, compreendi que essa máxima se aplicava a todas as coisas. Daí veio o nome do trabalho, “Para Nunca”. Foi minha maneira melancólica de brincar com minhas infantilidades diante do espectro maior de todas as coisas.

Ainda em choque com a velocidade dos acontecimentos, prostrei-me, inerte, de cama, sem saber o que fazer com o tempo que me sobrou, ali, onde antes havia momentos de distração, em que minha relação com meu antigo par me permitia esquecer olhar para dentro, impedindo-me de alcançar um momento de introspecção e contemplação, que me levaria a pensar no que estava fazendo com o meu tempo

de vida. Os dias mais longos da minha vida foram aqueles em que estive mais triste, completamente sozinha e diante de tudo o que deixei de perceber, por distração, por pressa, ou por uma simples vontade de “matar o tempo”. Agora o tempo estava me matando. Fui obrigada a sentir a passagem arrastada dos minutos, no auge da minha vulnerabilidade, não apenas como mulher, mas como criatura abandonada ao acaso. Percebi-me não como Julia Berardo, mas como só mais um animal nomeado que flutua no espaço, em cima de uma pedra gigante que gira em torno de um astro flamejante, ridícula e insignificante com todas as minhas frustrações, planos, sonhos, medos e angústias, e me preocupei especialmente com a questão temporal e com a forma com que ela afeta a mim e a tudo aquilo que existe.

Pude, finalmente, ver-me para além do espelho narcísico, como este animal pensante que vive em lenta e constante decomposição. A única maneira que encontrei de sobreviver ao sentimento assolador que tive com a destruição dos meus planos e sonhos era lembrar-me: só preciso conseguir aguentar o passar dos dias. Em pouco tempo, não vai mais doer tanto. Novos sonhos virão e irão. A tristeza, assim como o resto, também passa. E, como não é segredo para quem já viveu algo semelhante, passou.

O mais interessante quando se indaga sobre o tempo atual e o tempo das coisas, é perceber que não há nenhum conforto. Não haverá resposta, nem possibilidade de acalantar-se ao se perguntar até quando irá durar a experiência que se tem durante a vida. Não haverá resposta ao perguntar-se quais escolhas são fundamentais para o avanço e o desenvolvimento da narrativa subjetiva de cada um, e quais irão fazer sentir que se perdeu tempo.

Tal como afirma Bauman (2003) – filósofo inevitável quando se trata da liquidez dos relacionamentos, sobre como parceiros escorrem entre os dedos de seus pares, passando adiante e deixando, sem nenhum decoro, tantas bagagens e mágoas –, o tempo também se faz líquido, solúvel, intocável, para além de nossas preocupações, para além da própria existência.

Quem mede o tempo é quem sabe que esse passa, e de acordo com parâmetros arbitrários, moldados para possibilitar o entendimento de seus súditos desavisados, aqueles que vivem. Os mortos jamais se adiantam ou atrasam, afinal. E o próprio tempo é coisa muito além da compreensão e sabedoria dos maiores gurus ou astrofísicos.

Entre meus devaneios, gosto de imaginar quanto tempo duram os segundos antes de morrer, caso tenha a “sorte” de perceber que estou morrendo. Imagino a sensação de alguém querer segurar-se ao tempo que resta, com todas suas garras e sentir a obrigatoriedade final de ceder ao inevitável. Prefiro, em vida, sentir tudo em micro doses, angustiando-me sempre que me recordo de que estou ali, presente, e de que o tempo que tenho passa, e aproveito dessa angústia para me lembrar que tenho pressa de viver, sempre com consciência da minha finitude. Essa talvez seja minha tentativa de me familiarizar com o momento final, apesar de compreender que ninguém jamais estará preparado. Prefiro saber que estive me agarrando com unhas e dentes ao meu tempo desde o início, em vez de apenas perceber quando já não havia mais que alguns segundos ou minutos para digerir que todas as minhas chances haviam passado. Poderia dizer que prefiro os mini-desesperos diários a um enorme desespero final.

O vídeo “Para Nunca” talvez indique muito mais dos mini-desesperos acumulados pelos meus processos de vida, por todas as perdas que tive e por toda a saudade que tenho... Então compreendo que talvez seja pessoal até demais. De qualquer forma, aceito que transbordo melhor quando me rasgo e me exponho, ao avesso, de cabeça para baixo, buscando o equilíbrio, perdendo-o também...

Senti-me compelida então, durante esse período de introspecção e redescobrimto, a representar, com esse experimento visual e performático, minha dor em face da minha própria angústia existencial e de todos os acontecimentos que me levaram a questionar minha vida, meu tempo e minha morte.

Escolhi para o cenário a igreja de Nossa Senhora Aparecida, erguida em 1910 e que se localiza na entrada da cidade de Goiás, com seu chão de pedras centenárias e tortuosas. Essa igreja tem uma significação especial para mim e para a geração anterior de mulheres que contribuíram para meu crescimento. “André Louco”, o primeiro filme dirigido por uma mulher no estado de Goiás, que para meu grande orgulho e sorte é minha mãe, teve muitas de suas cenas gravadas nesse mesmo local, em 1990. Ali estiveram várias vezes minha mãe, na década de 1990, junto com minha avó, que também foi peça fundamental na minha criação, e que acompanhava minha mãe em suas criações e projetos artísticos, apoiando-a com seu amor incondicional.

Para minha alegria e sensibilização, durante a gravação do vídeo “Para Nunca”, tive todo o apoio e auxílio também de minha mãe em minha própria criação

audiovisual, no mesmo chão que ela pisou com minha avó há 31 anos para o mesmo fim. Reconhecer esses ecos do tempo, também presente por trás do meu processo criativo, tornou-me mais próxima e ainda mais vulnerável para discutir a temática. Minha avó, que faleceu há três anos, não pôde me ver me tornar na artista circense que disse a ela que seria. Ela, que presenciou o início do meu interesse pelas artes circenses e as primeiras tentativas de me expressar com a linguagem do circo, nunca pôde me assistir em um espetáculo, por ter falecido meses antes de minha primeira apresentação.

Mas quando me deitei no chão no final das gravações do vídeo para respirar, ao lado da minha mãe de 59 anos que também estava no chão comigo, se esforçando e se colocando ali para encontrar o melhor ângulo de câmera para o meu trabalho, senti-me reconectada a essa grande roda da vida e também, de certa maneira, como parte da corrente de mulheres artistas que têm encontrado sua maneira de se expressar mesmo em face de toda espécie de empecilho social, marital, político ou econômico, para poder criar sempre para além do desconhecido e dos obstáculos. Fiquei feliz, depois de dias de grande tristeza, por ter concluído um projeto tão doloroso para mim em um ambiente que me trazia tantas sensações de reconexão com minhas raízes e com as minhas mães, minhas criadoras, que me permitiram estar ali presente e experimentar a vida que tenho como ela é.

Apesar de compreender a inevitável tristeza da vida diante da certeza de seu fim, essa realização também me permite apreciá-la com mais afinco, me deleitando com cada segundo que tenho, principalmente com as pessoas que mais amo e admiro. Os simples segundos que passei com minha mãe deitada no chão da igreja me trouxeram uma nova joie de vivre que havia sido sugada de mim com o passar dos anos, e como esse momento de grande afeto foi registrado não apenas na memória mas também em vídeo, sei que estará para sempre entre minhas memórias fundamentais para a construção da minha narrativa como Julia Berardo. Involuntariamente encontro-me muito grata por isso, apesar de não ter sido a intenção inicial do meu projeto. Ao mesmo tempo, estávamos ali, no chão da igreja que já recebeu os pés da minha avó que tanto amei, da minha jovem mãe que tanto admiro e finalmente meus pés de acrobata, machucados e inquietos.

Meu figurino, no caso etéreo e de certa maneira também atemporal, remete aos vestidos de casamento ou utilizados pelas imagens arquetípicas de virgens ou mulheres santas. O branco, cor muitas vezes reconhecida apenas como esperança,

nesse caso foi utilizado para ampliar o estranhamento causado pelas contorções e retornos no tempo, prendendo a atenção com sua movimentação fluída. Casado ao meu corpo tatuado e destoante do estilo da vestimenta, também busquei essa sensação de estranheza e mistura entre os tempos.

Dizem que o tempo, tal como percebido, é linear, mas que não necessariamente ocorre dessa maneira. A ideia de percepção do tempo, do espaço e do meu próprio corpo em um ambiente antigo, mas com minha aparência contemporânea, remete também a essa sensação paradoxal que tenho como mulher contemporânea em uma sociedade que ainda mantém muitos padrões, crenças e dogmas arcaicos, conservadores e opressivos, que acabaram sendo absorvidos e replicados por mim e foram grande fonte dos meus sofrimentos, conforme já discutido neste texto e, claro, no texto do vídeo.

Minhas movimentações, por outro lado, também buscaram trazer a sensação de fluidez, maleabilidade e constante mudança. Como as ondas da vida, também é possível fazer ondas com o corpo. Em momentos meus braços buscaram traduzir a liquidez de que fala Bauman e aplicá-la à cinética. Em outros, trago quebras entre a fluidez de deixar-se levar pelo fluxo do status quo e os choques causados pelo reconhecimento ou incidência da ocasional lembrança sobre a própria individualidade e/ou finitude, e a impotência individual diante do passar do tempo, que, muito além de maiores vontades, tem suas próprias regras.

Já ao introduzir nas movimentações algumas cenas de contorção, busquei enfatizar a sensação de angústia e agonia no espectador, ao mesmo tempo que queria representar minha própria jornada como artista circense e contorcionista para encontrar conforto nos maiores dos desconfortos. Grande parte do treino de flexibilidade é acostumar-se com a dor.

Psicologicamente, é preciso lidar e moldar-se ao desconforto, à falta de ar, ao medo. Com o tempo, o que torna a pessoa mais resistente ao treino é a repetição, que dessensibiliza o sistema nervoso e diminui a sensação de dor e medo durante os exercícios, podendo até mesmo trazer sensações agradáveis. A prática da contorção do corpo foi fundamental para a emancipação de minhas dores psicológicas, por me levar à compreensão de que para superar grandes dores é preciso, repetidamente, encará-las de frente e insistir em ir além do que se vê como limites, apesar de todo o desconforto envolvido. É preciso deixar-se soterrar, afundar e esquecer, em um momento de dor ou sufoco que parece durar uma eternidade. É preciso ceder ao

abismo interior e reconhecer-se pior do que poderia ser, para motivar-se o suficiente para os sacrifícios necessários. Ser flexível é também manter-se em um estado penoso, por saber que ao fim da agonia haverá progresso.

Ao mesmo tempo, com as movimentações de parada de mão e equilíbrio, reitero a temática visual de inversão da realidade e mostro que apesar da minha fragilidade, posso brincar com as regras da física e da natureza. O artista paradista está em jogo constante com o cair para manter-se em equilíbrio. É preciso fazer micro ajustes a cada segundo com as pontas dos dedos para manter o peso de todo o corpo, que estará sempre caindo para frente ou para trás, e não perder seu centro de gravidade, que estará mudando constantemente. Para isso é preciso estar em conexão total com o corpo, além de manter uma concentração intensa.

Para aprender a parar de mãos, são necessários anos de treinamento e muita insistência, por ser necessário a criação de novos caminhos neurais e sinapses nervosas, por ser uma maneira invertida de se relacionar com o próprio corpo, peso e distribuição no espaço. Quando estou ali, com todo o meu peso sobre as mãos e um grande fluxo de sangue na região da cabeça, preciso me lembrar de respirar enquanto busco me adequar à gravidade e às leis da física. Sempre que consigo, me sinto forte, no controle do meu corpo e mente e também capaz de me concentrar profundamente e me dedicar, independentemente do tamanho das frustrações, a alcançar meus maiores sonhos.

Sobre a produção audiovisual e as escolhas que fiz, considero interessante começar pelos equipamentos. Foram utilizadas duas câmeras simultâneas, uma Canon 5D que fazia os planos laterais sobre um tripé, de maneira estática, e uma Dji Pocket 2 como câmera frontal e de mão, permitindo a filmagem de detalhes e mudanças de ângulo. Para intensificar a sensação de aproximação do corpo da performer, utilizei a lente grande angular na Dji. Essa lente também captura bastante informação do espaço cênico, sem deixar de perder o foco na performer em movimento. A câmera Pocket é estabilizada para movimentar-se seguindo o seu assunto, o que transforma a narrativa visual em algo documental e fluido, prendendo o olhar do espectador sem distraí-lo das movimentações em cena e compelindo-o a acompanhar o desenrolar das ações por sentir-se mais próximo da personagem.

O uso das imagens ao reverso tem ligação direta com o tema do tempo e de sua passagem. Além do efeito visual impactante que causa quando combinada à movimentação que escolhi para essas sequências, a imagem ao reverso também fala

muito das minhas vontades e frustrações com o tempo e sua passagem inevitável, assim como a vida e a morte.

Figura 65: foto acrobacia em frente à Igreja



Foto: Rosa Berardo. Fonte: Acervo pessoal

## 6.4 Vertebral – o resultado e seus significados

Figura 66: Imagem acrobática<sup>52</sup>



Fonte: Acervo pessoal

Como dito previamente, muito do meu trabalho se desenvolveu de forma instintiva, de maneira que pude analisar e compreender melhor o que cada imagem queria dizer principalmente ao final do processo. A criação, de maneira ritualística, tomou sua própria forma, e eu fui então taxada com a tarefa de traduzir a mensagem que se fez movimento.

A maioria das movimentações em locações externas, como no mar, nas dunas ou no vulcão foram performances únicas, improvisadas de acordo com o que buscava comunicar emocionalmente em cada um destes momentos. Algumas outras movimentações, como as da lira de meia-lua ou da apresentação na mesa de contorção, foram planejadas e coreografadas de acordo com a mensagem poética da cena.

---

<sup>52</sup> La Loba (pequena experimentação caseira que fiz em 2020, já iniciando a minha pesquisa nas movimentações acrobáticas, com a temática que continuo explorando para esta dissertação). Mais informações: <https://youtu.be/4HGILOutiso>

Figura 67: Registros do processo de criação do figurino junto com Marcela Faria



*Selfies:* Julia Berardo. Fonte: Acervo pessoal

Figura 68: Detalhes em ossos de biscuit, feitos à mão por mim para acrescentar ao figurino da Loba



Foto: Julia Berardo. Fonte: Acervo pessoal

Figura 69: Detalhes em ossos de biscuit, feitos à mão por mim para acrescentar ao figurino da Loba



Foto: Julia Berardo. Fonte: Acervo pessoal

Figura 70: Professor Rafael Eckert montando o equipamento



Foto: Julia Berardo. Fonte: Acervo pessoal

Os equipamentos circenses utilizados em cena, como a mesa de contorção e a lira de meia-lua também foram desenhadas e construídas por Rafael Eckert de

acordo com as demandas do projeto, e foi necessário um longo período de treino e adaptação aos equipamentos para a execução de cada movimento.

Posso dizer com tranquilidade que estive presente, de corpo e alma, durante toda a produção deste projeto, e participei de cada fase da idealização até a pós-produção do vídeo.

Desde o conceito inicial de figurinos, modelagem de pequenos ossos para a roupa da loba, design e manufatura da máscara, maquiagem e coreografia, além da produção audiovisual, direção, edição de vídeo e de som e performance, cada milímetro deste trabalho tem muito de mim, e é por isso que, apesar das dificuldades e obstáculos do processo de criação, tenho um grande sentimento de orgulho por poder agora desfrutar do trabalho finalizado, com um resultado que considero melhor do que havia imaginado. É um privilégio perceber que durante este trajeto eu também recolhi os ossos do meu deserto, cantei sobre eles como a velha Loba e trouxe de volta a vida, para que corressem por aí inspirando a possibilidade de um novo ciclo para mim e para as mulheres que, como eu, buscam se reconectar com seus instintos criativos mais sinceros, sem interferência de padrões e regras masculinas.

Figura 71: Mesa de controle de luzes de palco, controlada pela diretora de arte durante filmagem no Teatro Basileu França



Foto: Rosa Berardo. Fonte: Acervo pessoal

Analisando a seguir algumas características importantes do vídeo em questão, comentando em detalhes o que busco comunicar em cada cena.

## CENA: APRESENTAÇÃO INICIAL NO PALCO<sup>53</sup>

No meu vídeo escolhi elementos cênicos e experimentações com múltiplas camadas de imagens, sons e ruídos adicionais para trazer desconforto e estranhamento.

Figura 72: Frames da primeira cena



Fonte: Foto frame vídeo Vertebral feito por Átila Canuto.

Desde as primeiras cenas do discurso utilizo a linguagem audiovisual para, junto da cenografia e texto, chamar a atenção e causar estranhamento e incômodo no espectador. Luzes piscando, modificação do meu tom de voz, as trocas de figurino e outros elementos são parte deste experimento com edições e cortes pouco-convencionais que tenho prazer em explorar durante meus processos criativos.

<sup>53</sup>Filme Vertebral. MAis informações: <https://youtu.be/vw-iJmTfyNU>

A sequência, que termina com a revelação do palco vazio, tem grande significado para mim. Tento através deste quadro ilustrar o grande vazio que encaro quando busco pessoas interessadas em compreender e escutar mais sobre o que eu, como artista, mas também como pessoa, vivi e tenho a dizer. Também busco enfatizar a sensação de desinteresse da plateia em falas que tragam-as de volta para uma realidade que nem sempre é divertida de encarar, e o grande contraste entre a atenção que recebo quando estou falando de assuntos que me movem em comparação com quando estou fazendo um show sem grandes significados, mas que agrade ao olhar masculino. Encarar uma plateia cheia dá medo, mas uma plateia vazia dá muito mais. Ali, mesmo com todas as lantejoulas, me vejo completamente invisível, gastando minha saliva, sem palmas, sem plateia, sem respostas.

Figura 73: Olhando para a plateia vazia



Foto frame vídeo Vertebral: Átila Canuto. Fonte: Acervo pessoal.

## CENA: APRESENTAÇÃO NO PALCO E AS MENSAGENS DE ASSÉDIO

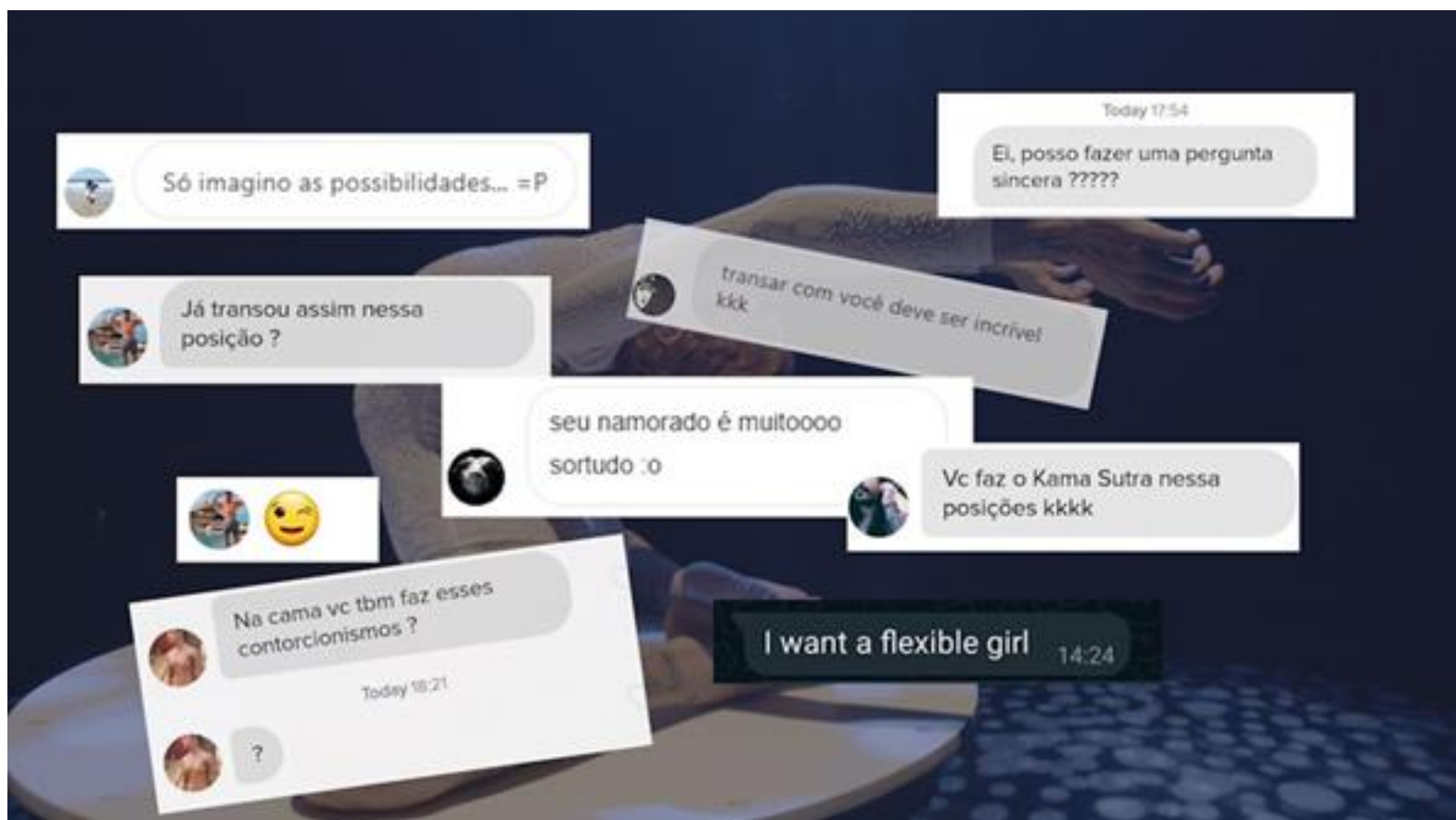
Utilizo, como exemplificado nos frames abaixo, sobreposições das mensagens que recebi, ao longo da minha carreira, de homens diversos, a maioria desconhecidos, e que me causaram muitas vezes grande incômodo. Dentre as frases, vê-se materializada a fetichização e objetificação do meu corpo como contorcionista, e é com espanto que exponho como os sujeitos não temem retaliação durante essas interações. A naturalização da importunação sexual e a objetificação e anulamento da minha personalidade permitem que eles não esbocem a mínima preocupação com o impacto e inconveniência dos seus comentários. O contraste entre as mensagens de fundo claro e o fundo escuro fazem com que o texto chame muita atenção – muitas vezes mais do que os movimentos de grande esforço físico que estou fazendo na performance. Replico assim uma situação comum durante minha rotina como mulher e atleta; muitas vezes meu corpo, transformado em objeto sem propósito além de satisfazer ao desejo de quem vê, é muito mais valorizado do que minha voz e meu trabalho.

Figura 74: Montagem da minha performance com os directs que recebo



Fonte: Foto frame vídeo Vertebral feito por Átila Canuto com edição feita pela autora.

Figura 75: Montagem da minha performance com os directs que recebo



Fonte: Foto frame vídeo Vertebral feito por Átila Canuto com edição feita pela autora.

## CENA: OSSOS E SANGUE

Faço aqui um apelo direto, sem grandes metáforas; a mudança brusca do ambiente iluminado e colorido do palco para esta sala com ossos e sangue mostra como é fino o limiar entre observar um corpo em performance pelas qualidades de seus movimentos e objetificar e sexualizar este corpo de maneira grotesca.

Muitas vezes ao viver situações de assédio me senti reduzida a uma presa, um porco assado de desenho animado, desses com uma maçã brilhante na boca, sem nenhuma possibilidade de dizer o que realmente sinto, visível, mas invisível.

Figura 76: Frame da apresentação



Fonte: Foto frame vídeo Vertebral feito por Átila Canuto.

#### CENA: CASA DE BONECAS E VOZES EM OFF:

Aqui, trago meu incômodo com a performance de feminilidade e cultura de pedofilia. As falas que são repetidas em off, com diferentes timbres, são como pensamentos intrusivos de diferentes mulheres reproduzindo o machismo internalizado. Trago à luz questões opressivas que, quando internalizadas, se

transformam em pensamentos de autossabotagem e autocrítica que nos desarticulam e manipulam. Também busco causar angústia através do superestímulo e confusão causada pelas vozes e sobreposições de imagens, como metáfora para como é difícil não se deixar perturbar por este universo hipercrítico e hiper sexualizado.

Figura 77: Frame filme vertebral



Fonte: Foto frame vídeo Vertebral feito por Átila Canuto.

CENA: PRISÃO DE ELÁSTICOS

Figura 78: Frame filme vertebral



Fonte: Foto frame vídeo Vertebral feito por Átila Canuto.

Os elásticos, como areia movediça, se tornam cada vez mais apertados sempre que me movo, causando sufocamento e agonia. O figurino, que traz dois corseletes modeladores de corpo, um no rosto e um na cintura, completam a mensagem clara desta performance. Aqui, busco levantar o questionamento sobre os figurinos, roupas, acessórios e afins que dificultam nossos movimentos, limitando as possibilidades de exploração do nosso corpo no espaço, e causando genuíno desconforto físico. Um pouquinho além do óbvio, também exploro a sensação de impotência ao descobrir que, quanto mais me movo para tentar escapar destes comportamentos machistas que internalizei, mais percebo que ainda estou inevitavelmente dentro de um contexto cultural e histórico androcêntrico e opressor.

CENA: PRÉDIO ABANDONADO E MÁSCARA DE GÁS

Figura 79: Frame filme vertebral . Fotografia Átila Canuto.



Fonte: Foto frame vídeo Vertebral feito por Átila Canuto.

Com esta imagem brinco com a inocência perdida. Há algo que me perturba na combinação do vestido de gola peter-pan, típico de roupas femininas e infantis, com a máscara de gás. Imagino que seja a associação com a destruição injusta do que é belo.

Também reflito nestes frames sobre como me senti durante o isolamento da pandemia, quando, ao me retrair durante a quarentena, pude me reencontrar com partes de mim que por muito tempo ficaram abandonadas. Pude observar os espaços limiars da minha mente e questionar o que realmente valia a pena salvar ou deixar ruir. Senti o medo, nestes tempos, não da morte apenas, mas também de qual seria meu legado, me perguntando como eu gostaria de ser realmente representada e vista, não só em vida, mas também depois que não estiver mais aqui.

Figura 80: Frame filme vertebral



Fonte: Foto frame vídeo Vertebral feito por Átila Canuto..

O deserto, assim como a cena com a lira de meia-lua, são referência ao cenário do conto de Estés, onde a bruxa se encontra, em suas palavras, no mundo-além-mundo, o rio abaixo do rio. Ali, a personagem mantém-se firme no seu propósito criativo, sem interferências externas.

Trago a personificação do arquétipo da Loba para simbolizar o resultado desta reconexão gradual da performer com seu universo interior. Esta recuperação da identidade da artista acontece quando ela se permite romper com rótulos e regras e explorar sua energia criativa livremente, respeitando seus instintos.

Essas cenas em locais de grande beleza natural também chamam a atenção para esta reconexão com nossa verdadeira natureza e com a natureza das coisas como são, para além de qualquer categorização que as limite.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao me mover junto com meus impulsos criativos, ignorando a resistência interna que meu olhar masculino internalizado apresentava, encontrei minha força também para seguir lutando por mim e por todas outras mulheres que, indubitavelmente, carregam este mundo sobre suas costas.

Quanto mais nos tornarmos conscientes destas armadilhas imagéticas e da sua influência sobre nossas vidas, mais chances teremos de buscar novas maneiras, novas linguagens, e novos olhares que nos representem da maneira mais condizente com o que realmente significa ser uma mulher, para cada uma de nós.

Todavia, embora tenha uma postura crítica acerca das representações, não acredito que a solução para o problema do machismo internalizado em nossa cultura seja execrar os meios, tampouco demonizar as representações, as performances circenses, as tecnologias e dispositivos de produção e compartilhamento de imagens. Penso que trazer relatos, experiências e usar da comunicação e da arte para questionar os padrões auxilia na ressignificação da pedagogia cultural patriarcal difundida em inúmeras produções teatrais, circenses e audiovisuais, que perpassam os filmes, desenhos, novelas, jogos de videogame e as próprias performances circenses.

O processo catártico de expressar as dores e traumas, transformando-os em arte me ajudaram a entender diversas situações de abuso, algumas das quais eu já tinha consciência e outras que não haviam sido elaboradas. Estas últimas embora deixassem marcas que passaram despercebidas, em um nível inconsciente, como forma de não lidar ou por não possuir repertório para interpretá-las quando ocorreram, em função da pouca idade, marcaram profundamente minha existência e precisavam vir à tona para serem transformadas em luta e resistência.

Construir uma arte circense em formato multimídia, que aglutina recursos audiovisuais com o resultado da minha pesquisa autobiográfica em arte, tem grande importância para o meu empoderamento no lugar de fala de mulher e artista. Expressar toda uma história machista me fez perceber como os assédios e provocações são reeditados tanto nos movimentos explícitos quanto nas sutilezas de contatos de homens que ao verem minhas performances se expressam com falas

aparentemente despretensiosas, mas com significados de sexualização engendrados, para que ao menor sinal de proximidade, possam satisfazer seus desejos fetichistas. Esse movimento foi importante para que eu pudesse me impor e produzir um vídeo-circo que constitui representatividade e encorajamento para outras artistas e mulheres que passam pelas mesmas situações.

Da mesma forma, acredito que, ao trazer questionamentos e provocar reflexões, tanto a discussão teórica e autobiográfica quanto a poética construída por mim podem levar homens a repensarem suas masculinidades tóxicas e a despertar as mulheres para a dimensão do trauma causado pelo assédio. A pesquisa de mestrado se estruturou a partir de leituras tanto de autores clássicos da objetificação, como Fredrickson & Roberts (1997) e a teoria do Male Gaze, de Laura Mulvey (1975). Utilizei ainda, especialmente para me referir ao circo, perspectivas decoloniais trazidas por autoras latino-americanas, tais como Bosch (2019), Losada (2021), Orellana (2020) e Varejão (2020). Tal escolha me permitiu fazer um recorte enquanto latino-americana e colocar em perspectiva o machismo estrutural no Brasil, legitimado culturalmente e chancelado pelas representações e imagens.

Cataloguei e observei artistas e atletas a fim de construir um panorama histórico dos papéis desempenhados por mulheres no contorcionismo e artes circenses em geral. A performance da atuação no palco e da recepção por um público hegemonicamente masculino ou contaminado por formas eróticas de se vestir e se projetar legitimadas pela cultura patriarcal foram observadas e trouxeram embasamento à minha pesquisa. Esse trabalho envolveu a observação acurada de figurinos, movimentos, performances, cenários e locações. Durante a análise percebi o propósito implícito de manutenção de um padrão de representação feminina direcionada ao prazer fetichista masculino. O estudo da construção de sentido e das sinestésias da mise-en-scène de artistas circenses, juntamente com o meu relato autobiográfico auxiliaram na construção do vídeo-circo intitulado Vertebral.

O recorte do mito La Loba (ESTÉS, 1992) com sua representação arquetípica do feminino selvagem e os meus conhecimentos de cineasta e produtora de conteúdo audiovisual direcionaram a construção da performance multimídia que apresenta novas configurações estéticas e narrativas para o feminino na arte circense na contemporaneidade.

As intertextualidades e hibridismos da performance do circo, mediada pela narrativa audiovisual e projeções, juntamente com efeitos de pós-produção e

animação materializaram uma espécie de sinestesia multimidiática, em espaços virtuais que operam como palco da reelaboração de várias vivências machistas apresentadas no meu diário de artista.

## REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. **The Robber Bride**. Jouve: Hachette Digital, 1993.

BERCHT, Ana Maria; COSTA, Angelo Brandelli. Teoria da objetificação do self: reflexos para a saúde mental das mulheres e aplicabilidades no contexto brasileiro. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. Disponível em: [http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499482250\\_ARQUIVO\\_FazendoGeneroAnaBercht.pdf](http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499482250_ARQUIVO_FazendoGeneroAnaBercht.pdf)

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BLEIBERG, Edward I. "Ancient Egypt 2675-332 BCE: Dance". In: BLEIBERG, Edward; GALE, Thonson (ORGS). **Arts and Humanities Through the Eras**. Detroit: Gale Research, 2005. (v. 1).

BOSCH, M. (24 de enero de 2019). Pepa Plana, en la UJI: "El humor se ha escrito en masculino; a las mujeres nos han educado para reírnos con cosas que no nos hacían gracia". Pesquisado em **nomepierdoniuna.net**: <https://www.nomepierdoniuna.net/pepa-plana-en-la-uji-el-humor-se-ha-escrito-en-masculino-a-lasmujeres-nos-han-educado-para-reirnos-con-cosasque-no-nos-hacian-gracia/> Acesso em: 01/04/2022.

BRUNNER-TRAUT, Emma. **Der Tanz im alten Ägypten**. Traut Nach bildlichen und inschriftlichen Zeugnissen. Glückstadt, Germany: J.J. Augustin, 1938. p. 44-45.

ESTÉS, Clarissa P. **Mulheres que correm com os lobos**. Mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.

FREDRICKSON, B.L; Roberts, T.A.(1997). Objectification Theory: Towards Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks. **Psychology of Women Quarterly**, 21. Pp:173-206.

GUHL, E. ; KONER, W. **The Romans Life and Customs**. Ohio, USA: Discoverbooks, 2019.

HAGAN, John; NAGEL, Ilene. Gender and crime: Offense patterns and criminal court sanctions. **The University of Chicago Press Journals**, v.4, p.91-144, 1983.

JANDO, Dominique. Philip Astley. **The Horsemen who invented the Circus**. New York: Circopedia, 2018.

LOMBARDI, Giancarlo. **Rooms with a view: Feminist Diary Fiction, 1952-1999**. London: Associated University Press, 2002.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

MCINERNEY, Jeremy. "**Bulls and Bull-leaping in the Minoan World**". Expedition Magazine. 53.3, [n.p.], 2011. Penn Museum, 2011. Web. 14 Mar 2022 Disponível em: <http://www.penn.museum/sites/expedition/?p=13032/> Acesso em: 20/03/2022.

MCINERNEY, J. The Cattle of the Sun: Cows and Culture **in the World of the Ancient Greeks**. Princeton: Princeton University Press, 2010.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. **A experiência do cinema** (org.). São Paulo: Brasiliense, 2004.

MULVEY, L. (1975) 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. In Brooker, Will and JERMYN, Deborah (ed.) (2003): **The Audience Studies Reader**. Routledge, London and New York.

Olimpíada de Tóquio 2021: como o sexismo se reflete no controle dos uniformes das atletas. **BBC News Brasil**. 27/06/2021. Notícias. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57978154>

QIFENG, Fu. **Chinese Acrobats Through the Ages**. Beijing: Foreign Language Press, 1985.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Pesquisa autobiográfica em arte: apontamentos iniciais. **Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens**, Goiás, v. 6, n. 1, p. 95-130, maio 2021a. Disponível em:

<https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/view/11364>. Acesso em: 1 jun. 2023.

ROTHMAN, Lily. **The Surprising Role of Circus Performers in the Fight for Women's Suffrage**. 2018. Disponível em: <https://time.com/5417007/circus-suffrage/> Acesso em: 02/03/2022.

SILVA, M. R. **O tecido circense como prática corporal na escola: experiências e perspectivas**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Educação Física) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SPENCER, Patricia. "**Dance in Ancient Egypt**". *Near Eastern Archaeology*. 66 (3): 111–11, sep. 2003.

TAIT, P. Circus bodies: cultural identity in aerial performance. **Australasian Drama Studies**, Santa Lucia, n. 48, p. 29-38 2006.

VAREJÃO, Adriana (et. al.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**.

WOOLF, Virgínia. **Um Teto Todo Seu**. Editora Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

WU, Xiaohua. "周代男女角色定位及其对现代社会的影响" [Role orientation of men and women in the Zhou Dynasty and their effects on modern society]. **Chang'An Daxue Xuebao Shehui Kexue Ban** (em Chinês), v.3, p.86–92, 2009.