

DAR-SE EM VERTIGEM: DO GESTO LEVE À DENSIDADE DO ABISMO

Glaucis de Moraes Almeida

Resumo: Este texto explora práticas poéticas que performam a vertigem como gesto de desestabilização e abertura. Imagens de voo, queda e abismo mobilizam estados de transitoriedade que suspendem modos habituais de percepção e existência. Ao explorar a vertigem como experiência que afeta o corpo e a subjetividade, o texto investiga como fissuras nos modelos normativos de vida permitem a invenção de outras formas de existir e de se relacionar com o mundo.

Palavras-chave: Vertigem. Voo. Queda. Abismo. Transitoriedade.

OPENING TO VERTIGO: FROM A LIGHT GESTURE TO THE DENSITY OF THE ABYSS

Abstract: This text examines poetic practices that enact vertigo as a gesture of destabilization and openness. Images of flight, fall, and abyss evoke states of transitoriness that suspend habitual modes of perception and existence. Exploring vertigo as an experience that affects the body and subjectivity, the text investigates how fissures within normative life models open pathways for the invention of other ways of existing and relating to the world.

Keywords: Vertigo. Flight. Fall. Abyss. Transitoriness.

Um pé diante do outro, entre medida e desmedida, o corpo tremula com as intensidades que o atravessam. Nessa tensão entre presença e queda, a vertigem se manifesta como uma experiência que afeta o corpo, desorienta a percepção e interrompe os modos habituais de compreender o mundo. A vertigem, explorada neste texto, é pensada como força que nos desestabiliza, proporcionando rupturas possíveis com as formas de controle e padrões normativos que estruturam a sociedade contemporânea. Trata-se da busca de brechas nesse sistema, visando criar formas heterogêneas de sentir, pensar e coexistir.

A vertigem, como conceito multifacetado, atravessa diversos campos do conhecimento, trata-se de uma experiência que pode envolver tanto fenômenos físicos quanto emocionais, representando desorientação, perda de equilíbrio e uma percepção alterada da realidade. Frequentemente definida como uma sensação de desequilíbrio causada por disfunções no sistema vestibular em nossos ouvidos, representa também, a perda de referenciais consolidados, colocando em suspensão subjetividades normatizadas. Revela tanto os limites quanto as possibilidades de transfiguração da experiência viva de estar no mundo. Consequentemente, acolher a vertigem é aceitar o abalo, a inquietação, o colapso, a fim de engendrar novos modos de vida para além daqueles que a ordem dominante nos impõe.

Esta escritura se constrói em torno de duas criações artísticas, por mim desenvolvidas, que experimentam, cada qual a seu modo, a vertigem como potência: o vídeo *Segurar o infinito na palma da mão* (2016), em que fitas coloridas, que compõem a rabiola de uma pandorga, cruzam o enquadramento da câmera, entrando e saindo de cena, tendo como fundo o céu límpido, em uma dança aérea leve e fugidia; a peça audiovisual *Just like heaven* (2016), elaborada a partir da repetição da imagem de uma falésia e do mar que varre os rochedos em seu fundo, nos coloca em face a um abismo que vem e vai na cadência de um olhar que parece se esgueirar.

Em *Dar-se em vertigem*, Bernard Andrieu (2014) explora o conceito de vertigem a partir de uma perspectiva fenomenológica, posteriormente analisado pela educadora, pesquisadora e filósofa Petrócia Nóbrega (2014) em ensaio homônimo. Em suas investigações sobre o corpo e



a experiência, o filósofo francês interpela o leitor a pensar a vertigem não apenas como uma condição fisiológica, mas como uma experiência complexa que toca aspectos da subjetividade, do corpo e das relações interpessoais. Segundo Nóbrega, para o filósofo, a vertigem surge como um fenômeno que pode revelar a vulnerabilidade e a potencialidade do ser humano. Nesse sentido, Andrieu observa que a vertigem coloca o indivíduo em contato com uma experiência limite, na qual ele é obrigado a lidar com a própria fragilidade e a perda de referenciais.

Peter Pál Pelbart (2019), por sua vez, propõe, no ensaio *Vertigem por um fio*, uma reflexão sobre a forma como, em tempos de incerteza e esgotamento de modelos de existência em nossa contemporaneidade, a vida ainda persevera em sua potência de se reinventar. Manifesta como, em um mundo de velocidades vertiginosas e conexões efêmeras, atravessado por forças que buscam capturar, incessantemente, nossos desejos, surgem brechas inesperadas, fissuras nessa estrutura cristalizada. A vertigem a partir de um sentido de inconstância, longe de ser um estado de impotência, transfigura-se em um princípio de abertura à vida, ao outro, ao desconhecido. Promove espaços onde a existência pode se evadir das formas pré-estabelecidas e, assim, criar maneiras de ser diversas àquelas instituídas por um sistema dominante.

É nesse ponto que a vertigem deixa de ser apenas uma figura emblemática daquilo que antevê, intui a queda, para apresentar-se como artifício. Ela indica a instabilidade daquilo que nos constitui enquanto sujeitos, a vida em sua potência de perseverar. Pelbart (2019), ao pensar a vertigem em sua potência crítica, aposta na desestabilização como princípio de invenção. Para o filósofo, os rasgos de sentido que emergem em sujeitos confinados à margem da sociedade são indícios de um pensamento que se inscreve enquanto desvio em relação à ordem social. Assim, a vertigem se oferece como possibilidade para outras formas de ser, mais que simples perturbação, é oportunidade e desafio. É a dança sobre a corda bamba, um ponto de inflexão em que o abismo passa a figurar como linha de voo e não apenas em queda ou desaparecimento.

Nesta escrita, portanto, a vertigem não é apenas tema, mas condição de abertura àquilo que nos afeta. As duas peças poéticas aqui analisadas não a representam, mas a performam, convocam o corpo ao risco da percepção que desconhece balizas. Entre o céu e o abismo,

entre a evidência e o que se esquia, o percurso desta prática poética se inscreve. Procura na borda de um sistema prescrito os caminhos por onde a vida ainda pode pulsar, intensamente.

SEGURAR O INFINITO NA PALMA DA MÃO

Arrebatando o corpo da terra, contrapor à força que nos cimenta ao solo, o desejo de se suspender no ar, tal é o desígnio de objetos como a pipa. Ela nos impele a erguer o olhar para o alto, conecta-nos ao céu por um fio que se agita segundo os movimentos de sua dança aérea. No vídeo *Segurar o infinito na palma da mão* (Figuras 1 e 2), realizado em novembro de 2016 no Instituto Yvy Maraey¹, fitas coloridas dançam, aparecem rapidamente no campo da câmera para, então, se esquivarem, deixando-nos com um céu azul. Tais fitas são, na verdade, a rabiola de uma pandorga que se encontra fora do enquadramento do vídeo. O processo para a realização dessa experiência compreendeu movimentos específicos que não estão evidenciados no resultado final. O procedimento de empinar a pipa envolveu puxar a sua linha rapidamente, com gestos consecutivos e o deslocamento pelo terreno. Ao continuar a conduzi-la, ao mesmo tempo em que por ela era conduzida, em uma gestualidade ascendente, inscreveu-se entre o objeto feito de matéria leve e os gestos sustentados pelo ar, a cumplicidade de corpos em busca de entendimento.

Através dos milênios, as pipas incorporam deidades leves responsáveis pela proteção e elevação espiritual da humanidade. No contexto mundano, funcionam como meio de propagação de mensagens, instrumento de pesca e para o jogo lúdico de dançar com o céu. No campo militar, tornam-se estandartes aéreos que identificam clãs e reinados, sendo também utilizadas para espionagem, reconhecimento de território e levantamento topográfico, quando usadas como veículo para elevar passageiros às alturas. No campo científico, realizam-se com elas as medições atmosféricas, além do célebre experimento de Benjamin

¹ O Instituto Yvy Maraey, do guarani *terra sem males*, é um centro de arte e ecologia, sem fins lucrativos, localizado em uma propriedade rural ao sul de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Dedicado a promover práticas artísticas em diálogo com a natureza, o Instituto busca fomentar processos de sensibilização ecológica e reflexão crítica sobre as relações entre criação estética e ambiente.



Franklin, em 1752, que, durante uma tempestade, buscou demonstrar a natureza elétrica dos relâmpagos ao captar cargas atmosféricas com uma pipa equipada com arame, linha de cânhamo e uma chave metálica. Para além de dispositivos técnicos, condensam uma multiplicidade de usos e sentidos que transitam da investigação física à experiência lúdica, do gesto estratégico à celebração do invisível e da elevação espiritual. Nesse último aspecto, de voo como gesto ascensional, aproximam-se das figuras das *Apsaras*, deidades dançantes que cruzam o espaço celeste, ritmadas pelos ventos, com delicadeza e alegria.



Figura 1-2. Glaucis de Moraes. *Segurar o infinito na palma da mão*, 2016. Vídeo em looping.
Fonte: Acervo pessoal.

As *Apsaras*, em sânscrito *Apsarā*, singular feminino e *Apsarā*, no plural, originárias da Índia, espalharam-se pela China e pelo Japão com a propagação do budismo. São figuras femininas celestiais associadas à dança, à leveza e, inicialmente, ao domínio aquático no imaginário sagrado e cultural do período védico. De acordo com Monier Monier-Williams (1899), lexicógrafo britânico, a etimologia do termo *Apsara* deriva de *ap* que significa "água" e *sr*, "mover-se, fluir". Dessa forma a figura da *Apsara* pode ser entendida literalmente como "aquela que se move nas águas" ou "aquela que flui", o que reforça sua associação simbólica com a fluidez, a leveza e a dança (Monier-Williams, 1899).



Figura 3. Autoria desconhecida. *Apsara dançante*, século XIII–XIV. Escultura em arenito, 71,1 × 33 × 15,2 cm.
Fonte: Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos da América.

Se seu surgimento está intrinsecamente ligado à mitologia hindu e budista, sua iconografia, no entanto, aponta para um percurso de sincretismo e reinvenção estética nos distintos contextos culturais em que foram representadas. Na Índia e no Paquistão, as *Apsaras* (Figura 3) são



seres semelhantes a fadas, simbolizam a beleza e a voluptuosidade. São entidades aquáticas védicas conhecidas como dançarinas, musicistas, protetoras de apostadores em jogos de azar, divindades da boa sorte e também com o poder de induzir à insanidade (Hakim; Rahman, 2021, p. 49). Comumente incorporadas à arquitetura de templos, são representadas, por vezes, com as mãos em *mudras* ou tocando instrumentos musicais. Com frequência em poses que invocam o ritmo de uma dança sagrada, seu dinamismo é sugerido pela torção e pela tensão de suas formas sinuosas. Nessas representações, o corpo é pleno, carregado de intensidade e presença no mundo.

Seguindo os caminhos da Rota da Seda, vamos encontrá-las nas cavernas de Dunhuang, na China, assumindo papéis como anunciadoras, musicistas e dançarinas do sagrado no cortejo celestial de Buda, ao exemplo das Apsaras védicas. Inicialmente apresentavam formas híbridas, com cabeças humanas sobre corpos de pássaros e, aos poucos, foram transfigurando-se em representações do etéreo, envoltas por longas faixas de tecido que, ao serpentear pelo espaço, atualizam o voo e a leveza como expressão de iluminação (Dai; Lamat, 2023, p. 431).



Figura 4. Autoria desconhecida. Apsaras voadoras (*Feitian*), Dinastia Tang Média (c. século VIII). Afresco na caverna 158 em Dunhuang, China. Fonte: Yu; Xie, 2022.

As *Apsaras* chinesas, nomeadas de *Feitian* (Figura 4), em sua forma e movimento, reafirmam o princípio de transcendência do mundo físico, central ao pensamento taoista. Ao encarnarem a aspiração e manifestação de uma existência distendida entre o peso da matéria e a leveza do espírito, evidenciam a importância da sintonia com a ordem sutil do cosmos: rede invisível de forças e reações que conecta os corpos, as energias e os ciclos do universo em constante transformação (Zhang, 2025).

No Japão, representadas tanto em pinturas quanto em esculturas, as *Apsaras*, conhecidas como *Hiten*, preservam a dança, a música e a leveza como traços centrais de sua iconografia. Com tonalidades oníricas, evocam uma experiência contemplativa frente ao mundo, contribuem para a atmosfera de serenidade e transcendência, características da arte budista japonesa. Tornaram-se elementos comuns na iconografia budista japonesa, como os discos esculpidos em cipreste, revestidos com laca e ouro, datados do final do século XI ao início do século XII. Essas peças escultóricas mostram *Apsaras* tocando instrumentos musicais enquanto flutuam sobre nuvens (Figura 5).



Figura 5. Autoria desconhecida. *Apsara voadora (Hiten)*, final do século XI a início do século XII. Escultura em cipreste japonês com laca e ouro, 53,3 cm de diâmetro. Fonte: Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos da América.



O domínio aéreo é tanto o espaço simbólico quanto o modo de existência dessas figuras, são corpos que não resistem à gravidade, porque já a transcenderam. Enquanto espíritos do vento, mostram-nos que a imagem do voo é, antes de tudo, uma imagem de desejo, de desprendimento, de beleza e de comunhão com o intangível. A sua capacidade de flutuar entre o céu e a terra sugere um trânsito entre mundos, do mundano ao sagrado, exercem, assim, a função de mediadoras entre o humano e o divino. Em termos iconográficos, esse trânsito é visualmente percebido nas fitas ondulantes, nos gestos de dança, no manuseio de instrumentos musicais, uma transcendência em festa e júbilo. As faixas de tecido que ornaram as divindades, tal como presenças aéreas, ressoam na rabiola da pipa de *Segurar o infinito na palma da mão*, seus movimentos de dança, de liberdade e arrebatamento.

Segurar o infinito na palma da mão opera com o gesto, a dança, e a ausência como elementos centrais. O vídeo apresenta fragmentos visuais: as fitas coloridas que surgem e saem de cena, sugerindo algo que está para além do campo visível da câmera, a pipa. Ao permanecer fora do enquadramento, sua presença é sugerida pela rabiola, que faz traço no quadro do vídeo e nos encaminha para a ausência daquilo que está para além das bordas da imagem. Uma aparição fugidia que se inscreve no ar e em seguida se retira, convoca o olhar a perceber não apenas o que está à vista, aquilo que se oferece, mas o que escapa, que se manifesta como vestígio, ritmo e ar. A ausência material do corpo da pipa, que ainda assim sustenta a ação, desloca o vídeo do registro documental para o domínio tautológico, em que uma fita não representa algo, se apresenta, no entanto, como densidade e sopro. O céu azul, vazio aparente, torna-se superfície de inscrição de um gesto invisível, o gesto de conduzir algo que também nos conduz, ainda que oculto.

O entrelaçamento entre o corpo que puxa e o objeto que se eleva, entre o visível e o ausente, entre a terra e o ar, determina a estrutura coreográfica da obra. O vídeo não afirma uma narrativa, mas uma condição, a de um corpo que se dispõe ao voo, que negocia com o invisível, que sustenta e é sustentado por algo que não se vê. A presença das fitas coloridas funciona como traço visual de uma divindade aérea, não no sentido religioso, mas no sentido daquilo que resiste para além do peso da matéria. *Segurar o infinito na palma da*

mão subsiste no desejo de elevação e na consciência da materialidade densa que nos ancora no mundo.

O título do vídeo evoca a tentativa ou o gesto de conter o que escapa, intensifica a dimensão poética que assinala a impermanência que habita todas as formas de vida. Sussurra-nos, como um breve assovio ao ouvido: tudo está sempre em movimento, na possibilidade de dança de faixas coloridas. O infinito aqui não está nas dimensões metafísicas, mas na continuidade do gesto que nunca se fecha, na linha que se prolonga e acompanha o voo. A vertigem emerge da tentativa de contato com o indeterminado, esse ponto de fuga que se distende no espaço do céu, mobiliza uma disposição a sermos afetados. O vídeo torna-se, assim, menos um registro visual da ação de empinar uma pipa e mais uma ativação sensível do corpo, um jogo em que aquilo que se segura, na verdade, é aquilo que nos desestabiliza.

A vertigem que atravessa *Segurar o infinito na palma da mão* não é efeito visual nem perturbação física, ela não está diretamente evidenciada, mas uma experiência íntima entre corpo e deslocamento, entre ar e gesto. A dança da rabiola, que entra e sai do quadro, não obedece a um ritmo voluntário, ela responde às correntes de vento, à tensão da linha, à resistência do ar. Há nesse movimento uma imprevisibilidade que expõe o corpo a uma condição de disponibilidade e escuta: escuta do espaço, das forças que o atravessam, dos limites que o configuram. A vertigem aparece como expressão de um ponto de transição, o corpo já não se impõe ao mundo, mas se deixa mover por ele. Sua potência de vida está na dança que desestabiliza, nos eleva ao céu e sustenta nossa escuta de chão. O filósofo e professor Luis Enrique de Santiago Guervós (2003) em artigo intitulado *Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança* ao refletir sobre a dança no pensamento nietzschiano escreve que:

Por sua vez, é para Nietzsche dançarino aquele que sabe auscultar seu corpo, o que sabe ser, ao mesmo tempo, da terra e do céu, o que conhece a embriaguez e o êxtase, o que sabe se converter num extemporâneo, o que transfigura sua força e poder em graça. Afinal, quem é aquele que expressa melhor a alegria e a "grande saúde", quem é o que melhor sabe rir e o que melhor festeja a vida, a não ser o dançarino? (Guervós, 2003, 85).



Em *Segurar o infinito na palma da mão*, a rabiola dança como as Apsaras voadoras e o dançarino da corda bamba, de *Assim falou Zaratustra* (2018). O funâmbulo nietzschiano nos fala da vida como risco, entre a alegria e o sobressalto. Nessa fábula filosófica, um corpo se sustenta sobre a corda esticada, a atravessa e, nessa travessia, também a sustenta em movimentos de cumplicidade. Há, aqui, um vínculo que atua sobre a força que o equilíbrio e a queda dispõem. Isso exige a reconfiguração constante tanto do eixo corporal quanto da corda tracionada que o ampara.

A dança, enquanto celebração da graça e do êxtase, presentes no mito de Dionísio, ao invés de orientar para a vertigem como fuga do mundo, pulsa em ressonância com as forças invisíveis e seus impulsos transitórios com os quais nos relacionamos. Uma vertigem leve e sideral, uma travessia que ensina a dançar. Tal perspectiva se articula à noção de leveza, em oposição ao *espírito de peso* que aprisiona o homem à moralidade tradicional. Como oposição ao peso, em *Assim Falou Zaratustra*, Nietzsche declara: “Meu alfa e ômega é que tudo o que é pesado e grave se torne leve; tudo o que é corpo, dança; tudo o que é espírito, pássaro” (Nietzsche *apud* Guervós, 2003, p. 84).

A relação de instabilidade, fundada no percurso de uma linha, seja a do funâmbulo, seja a de quem empina uma pipa, transforma os corpos em superfícies sensíveis às variações atmosféricas. A rabiola, assim, não é adereço decorativo nem se reduz à sua função aerodinâmica, ela se converte em traço visível de um estado de negociação entre gravidade e leveza. Escreve no ar uma coreografia de gestos, ondulações e vivacidade. Essa coreografia do céu ao chão, da matéria densa ao ar, inscreve a vertigem como modo de relação com o mundo, abertura às forças que nos atravessam e uma disponibilidade ao que escapa ao controle.

JUST LIKE HEAVEN

Olhar para o abismo é se colocar frente a situações-limite, é sentir sobre o corpo a atração magnética que emana do fundo da terra, de seus subterrâneos. É o vento que parece nos empurrar, como uma canção que ressoa em nossos sentidos, acelera os batimentos cardíacos e nos

embala em uma dança em direção ao vazio. Esse olhar que se precipita está na origem do vídeo *Just Like Heaven* (Figura 6). Realizado a partir da apropriação de um fragmento do videoclipe da canção homônima do grupo musical The Cure, *Just Like Heaven*² mostra, em um movimento que revela e oculta, o mar e pedras no fundo de uma falésia. Essa imagem é repetida em um vai e vem ondulatório, sugerindo que nos colocamos, constantemente, de face a um abismo.



Figura 6. Glaucis de Morais. *Just Like Heaven*, 2016. Vídeo em *looping*. Fonte: Acervo pessoal.

2 *Just Like Heaven*, canção da banda britânica The Cure, foi lançada em 1987 no álbum *Kiss Me, Kiss Me, Kiss Me*. No videoclipe oficial, a banda aparece tocando sobre um penhasco, enquanto a câmera alterna com imagens do mar batendo nas pedras, no abismo. A letra acompanha um personagem e sua rememoração de uma relação amorosa, marcada por momentos de encantamento e proximidade. A narrativa avança para a perda da figura amada, sugerindo um movimento de dissolução que culmina com a imagem do mar como destino final desse amor.



A realização da peça audiovisual nasceu de inquietações que há tempos me atravessam: impulsos que me conduzem ao encontro com aquilo que escapa ao reconhecível, ao estável, ao seguro. Foi desse desejo de vivenciar o abismo como invenção que surgiu a busca por imagens capazes de presentificar essa experiência. Pesquisei em livros, arquivos e mecanismos de busca, até que, por acaso, deparei-me com o videoclipe *Just Like Heaven*. Naquele instante, a cena parecia condensar exatamente aquilo que eu gostaria de produzir. Capturei o trecho que me interessava, na edição retirei o som e finalizei o vídeo em *looping*, deixando entrever aquilo que, a cada instante, está na iminência do desaparecimento em um movimento cíclico, sem fim nem começo. O título mantém a referência à canção original, reunindo o vertiginoso e o celeste, o abismo visível e a vastidão do paraíso, uma vez que *Just Like Heaven* pode ser traduzido por "como no paraíso".

Existimos no e graças ao embate entre a verticalidade e a horizontalidade, o repouso e o movimento, a permanência e a dispersão. Ficar em pé, portanto, é enfrentar as forças que impulsionam para baixo, para a morte ou submissão, para o desaparecimento ou anulação. Nesse sentido a filósofa Marie-José Mondzain nos provoca ao movimento:

"Levanta-te e anda" é a fórmula dos taumaturgos que querem vencer a morte e então ordenam que não se fique deitado, submisso, passivo. Não se trata certamente de ressuscitar, mas de triunfar sobre o peso e a gravidade de tudo o que barra a força e a leveza dos corpos livres, vivos, pensantes e desejantes que dançam (Mondzain, 2017, p. 40).

Abismar-se, no vídeo *Just Like Heaven*, aproxima o medo de sucumbir e o deslumbramento frente à forma de imensidão própria da idealização presente na figura do paraíso. A experiência de precipitação em direção ao vazio comporta o significado do assombrar-se, do espantar-se, de estar atônita e maravilhada, implica habitar a borda do desconhecido, mesmo que brevemente. Nessa perspectiva, em *Ensaio do assombro*, Peter Pál Pelbart (2019) observa que o assombro se manifesta quando as certezas do mundo desabam, em um tempo em que modos de ser, que pareciam estáveis, se esgotam ou entram em crise.

O assombro nasce nesse cenário: é o sentimento de quem percebe a ruína, mas também o impulso de quem resiste a assimilar a catástrofe como destino final. A vertigem que daí se origina, longe de paralisar, pode tornar-se um impulso de criação.

Estar no mundo implica em uma oscilação entre estados, do céu à terra, da inércia à ação, da estabilidade à inconstância. Estamos, desta forma, à beira de um abismo que nos espreita. No artigo *Petit dictionnaire illustré de la chute* [*Pequeno dicionário ilustrado da queda*] o psicanalista Gérard Wajcman incita a refletir sobre a condição de se estar entre a certeza à imprecisão da vida:

Cair, e todo o sistema de valores se inverte. De cima para baixo passamos do símbolo à coisa, da imagem ao objeto, do todo ao fim, do tesouro ao lixo, do sonho ao real, do discurso ao gozo, do espírito à matéria – em suma: da alma ao corpo. E é a verdade que ganha, pois a verdade está aqui embaixo (Wajcman, 2014, p. 106, tradução minha)³.

O artista holandês Bas Jan Ader, em uma série de ações registradas em filmes de 16 milímetros e fotografias, confronta o medo primordial de ceder à gravidade e realiza uma obra em que a experiência da queda se inscreve como falha, fragilidade, mas também como resistência e obstinação. Em seus trabalhos, a queda nos convoca a interrogar a condição humana diante da imperfeição, da incompletude e do fracasso, como nos impele a refletir Robert Signore em *L'histoire de la chute des corps: D'aristote à Einstein* [*A história da queda dos corpos: de Aristóteles a Einstein*]:

A queda dos corpos é inevitável. Está na natureza das coisas. Tudo acaba caindo um dia ou outro: chuva, neve, as frutas maduras, as folhas mortas... Os objetos que nos cercam escapam provisoriamente a esse destino pois são mantidos

3 No original: "Ça chute, et tout le système des valeurs se renverse. De haut en bas on passe du symbole à la chose, de l'image à l'objet, du tout au bout, du trésor au déchet, du rêve au réel, du discours à la jouissance, de l'esprit à la matière – en bref : de l'âme au corps. Et c'est la vérité qui y gagne. Parce que la vérité est en bas."



artificialmente. A queda permeia tanto nossas vidas ao ponto de portar, como sentido metafórico: a ruína do homem, a queda do Império romano. Como no dito popular: quanto maior a altura, maior será a queda (Signore, 2008, p. 1, tradução minha)⁴.

Como um funâmbulo que dança sobre a corda bamba, Bas Jan Ader realiza em 1971 *Broken Fall (Geometric)* [*Queda Atenuada (Geométrica)*], (Figura 7), uma ação filmada em preto e branco, em película de dezesseis milímetros. No registro, o artista aparece em pé, paralelo a um cavalete de madeira, disposto sobre um caminho estreito, ladeado por arbustos. Seu corpo oscila entre a estabilidade e o desequilíbrio, busca reproduzir o ângulo do cavalete, explora os limites da verticalidade em confronto com a horizontalidade e tensiona continuamente seu centro de gravidade. Ader provoca esse estado de instabilidade até o momento em que, inevitavelmente, cede e desaba sobre a estrutura.



Figura 7. Bas Jan Ader. *Broken Fall (Geometric)*, 1971. Filme em 16 mm, 2 min. Fonte: MoMA: The Museum of Modern Art, Nova York, Estados Unidos da América.

4 No original: "La chute des corps est une fatalité. Elle est dans la nature des choses. Tout finit par tomber, un jour ou l'autre : la pluie, la neige, les fruits mûrs, les feuilles mortes... Les objets qui nous entourent échappent provisoirement à ce destin parce qu'ils sont retenus artificiellement. La chute imprègne tellement notre vie que le mot a pris un sens métaphorique : la chute de l'Homme, la chute de l'Empire romain, 'Plus dur sera la chute'".

A ação, embora marcada pela aparente simplicidade do gesto, deflagra uma tensão precisa: Ader não busca simplesmente manter-se em equilíbrio, mas alinhar seu corpo à inclinação do cavalete, reproduzindo a linha diagonal que o conforma. Nesse movimento, ele se coloca entre a verticalidade e a horizontalidade, desafiando a ortogonalidade que rege o mundo ao seu redor. A oscilação do corpo, a tensão contida no ato de se suspender no entre, evidencia uma insistência em se colocar nessa zona de instabilidade, na condição precária em que o colapso é sempre iminente, porém não imediato. A queda, quando enfim acontece, é consequência inevitável dessa investigação dos limites, dessa provocação contínua à gravidade e às formas fixas de ordenação de mundo. Em *Broken Fall (Geometric)*, a repetição obstinada em aderir à forma inclinada do cavalete reinscreve a tensão entre o corpo e a gravidade, entre o cômico e o trágico.

Estar presente não é algo dado, mas prática constante, segundo por segundo, como se equilibrar sobre a linha firmemente esticada, tensa, por onde nos deslocamos buscando instantes de estabilidade, para inelutavelmente encontrarmos o chão. É neste percurso trêmulo e hesitante, que a vida acontece e a arte se instaura na certeza do abandono do corpo ao inevitável, nossa condição primeira marcada pela horizontalidade. É a vertigem do abismo que nos atrai e nos faz, ao mesmo tempo, existir, persistir ao longo do tempo, no espaço de um vão, na dúvida, no sonho e no vazio pleno de possibilidades, que tal voragem convoca. Dessa forma, de acordo com Jean Delorme e Philippe Granarolo, historiador e filósofo, respectivamente,

O abismo: O percurso da humanidade, como o de todas as coisas em um fluxo interminável do devir, nunca se desenrolou sobre uma base estável que pudesse assegurá-lo. [...] O instante deste percurso nada mais é que uma “corda sobre um abismo”, onde cada passo pode nos precipitar no vazio. [...] O abismo é a nossa condição, como é a condição de toda a vida dentro do devir infinito. (Delorme; Granarolo, 2009, p. 29, tradução minha)⁵.

5 No original: “L’abîme: Le parcours de l’humanité, comme celui de toute chose dans le flux infini du devenir, n’a jamais lieu sur un socle stable qui déroulerait son plan rassurant en arrière aussi bien qu’en avant d’elle. [...] A l’instant du parcours, il n’était rien d’autre que cette “orde au-dessus d’un abîme” de laquelle chacun de nos pas risquait de nous précipiter dans le vide. [...] L’abîme est notre condition, comme il est la condition de tout ce qui vit au sein du devenir infini”.



Olhar para o abismo, em *Just Like Heaven*, é ser tocado por aquilo que pulsa, magnetiza, repulsa, um estado de sideração própria do assombro frente ao imprevisível. Ao inscrever a figura do assombro para pensar a vida como um meio de desvios, Pelbart incita a pensar as subjetividades como campo de experimentações, em uma constante busca de evasão das formas de racionalidade dominantes. Para o autor, o assombro exige coragem de habitar a incerteza, em movimento contínuo para inventar modos de vida outros, mesmo entre ruínas. No lugar de restaurar antigas estruturas rígidas, trata-se de sustentar a abertura para aquilo que ainda não tem forma. Assim, o assombro, em seu impulso vital, nos convoca a ocupar o limiar junto ao desconhecido, onde ainda vibra a possibilidade de mundos diversos àquele em que impera a desertificação.

No mesmo campo de abismo, surgem na literatura ecos marcados pelas intensidades de abalos de nossas próprias certezas. É nesse horizonte que *Uma descida no maelström* de Edgar Allan Poe emerge. Publicado em 1841, sua narrativa propõe a vertigem como retomada de consciência para aqueles que são arrebatados por vórtices. Nesse percurso, é precisamente a descrição de um redemoinho que condensa e potencializa a experiência da vertigem em *Uma descida no maelström* (2015). A descrição do maelström traduz, em imagem e ritmo de grande intensidade, a tensão entre o maravilhamento, seu desejo de apreensão, o horror e a potência de um movimento que excede qualquer controle. É nesse ambiente de abalo sensorial e perceptivo que se delineia a experiência vertiginosa dos personagens da narrativa, como Poe expressa no trecho a seguir:

A borda do redemoinho era representada por um amplo cinturão de espuma cintilante; mas nenhuma gotícula disso deslizava pela boca do funil terrificante, cujo interior, até onde o olho podia penetrar, era um paredão liso, brilhante e cor de azeviche, inclinado para o horizonte em um ângulo de cerca de quarenta e cinco graus, acelerando vertiginosamente, girando e girando, com um movimento oscilante e opressivo, e lançando aos ventos uma voz macabra, metade guincho, metade rugido, tal como nem mesmo a poderosa catarata do Niágara em sua agonia jamais elevou ao Céu. A própria base da montanha tremia, e a rocha vibrava. Joguei-me de bruços no chão e

agarrei a erva rala num excesso de agitação nervosa. “Isso”, disse eu enfim ao velho - “isso não pode ser outra coisa que não o grande turbilhão do Maelström” (Põe, 2015, p. 116).

Nesse conto de Poe, um velho pescador narra a experiência de ter sido tragado por um redemoinho de grandes proporções, durante uma travessia no mar da Noruega, com seus dois irmãos. Ao ser tragado para o interior de um *maelström*, turbilhão d'água que ganha dimensões colossais com a chegada de uma tempestade imprevista, o personagem é confrontado por uma força que desestabiliza corpo e pensamento.

À medida que o barco descia pelo interior do redemoinho, girando cada vez mais rápido em círculos que perfaziam as paredes de água, o marinheiro começou a reparar nos objetos que o acompanhavam na corrente. Percebeu que nem todos eram tragados com a mesma velocidade, corpos maiores e esféricos afundavam mais rapidamente, enquanto cilindros e objetos leves giravam por mais tempo na superfície antes de desaparecer. Essa observação despertou nele uma curiosidade inesperada que culminou na esperança de sair dali com vida. Concluiu que a forma e o peso influenciavam a trajetória dentro do redemoinho: guiado por essa percepção, amarra-se a um barril e decide lançar-se no mar, numa tentativa de resistir ao destino da embarcação.

Em *Uma descida no maelström*, no lugar da paralisia emerge uma atenção aguda, instante em que o pensamento se intensifica no centro do drama. No conto, o *maelström* atua tanto como ameaça concreta quanto como alegoria do desconhecido e da vertigem que dele decorre. A vertigem, vivida inicialmente pelo personagem como inação, transforma-se em impulso. A descida pelo redemoinho figura uma travessia, física e subjetiva, por um espaço em que a lógica habitual parece suspensa. No entanto, é precisamente nesse cenário de instabilidade que o pensamento se reorganiza e delineia uma resposta diante do risco.

De maneira análoga, em *Just Like Heaven*, o movimento da câmera revela e esconde o abismo em uma sequência contínua. Ao repetir o gesto de aproximação e afastamento, o vídeo coloca o espectador frente a frente àquilo que perdura, se revela para então se retirar, o vazio, o assombro e sua possibilidade de vertigem. Se em Poe o abismo é enfrentado por meio de um mergulho que exige observação e cálculo, aqui ele é mantido



em suspensão, revisitado no movimento de um corpo que ondula. Não se trata de resistir à força do abismo ou do redemoinho, mas de acompanhar seu giro incessante experiência em que a vertigem não é completamente superada, mas incorporada como forma de presença atenta.

DOS GESTOS QUE SUSTENTAM O AR, DO AR QUE VIBRA NOS GESTOS

Frente a cenários em que o abismo é compreendido como aridez e redução da vida a uma experiência homogenizada e formatizante, Ailton Krenak (2019, p. 15) em *Ideias para adiar o fim do mundo* nos apresenta, como forma de resistência e persistência pelo canto, dança, alegria, a “experiência mágica de suspender o céu”. Nesse sentido, o autor nos oferece a imagem de paraquedas coloridos como recurso poético de reencantamento e coabitação com o mundo. Para enfrentar a queda do céu, que se anuncia com cada vez maior força, a figura da pipa convoca o gesto simbólico de incorporar ao abismo o sopro vital que anima a vida em sua pluralidade.

A pipa não anula aquilo que o abismo suscita, a exemplo dos paraquedas coloridos de Krenak, dança em suas bordas, enfrenta a queda



Figura 8. Arthur Bispo do Rosário. *Sem título (Pipa)*, s. d. Tecido, barbante, varetas de madeira, assemblage, costura, bordado, escrita. Fonte: Resende; Kolker, 2022.

que se anuncia no horizonte, desenha no ar uma política da leveza e sustentação que resiste ao peso da normatividade. A imagem da vertigem, nesse contexto, não se reduz à queda abissal, ao contrário, afirma um movimento ondulante que busca se sustentar no ar, com toda sua fragilidade, provisoriamente. Assim, de que modo se poderia pensar a experiência da vertigem como prática, inscrição no mundo que se traduz em gestos e vivências? Trata-se de operar nos interstícios, nas margens de regimes que condicionam subjetividades e comportamentos, buscando ali brechas onde a vida pode se afirmar em sua essência mutável?

A vertigem surge, nesse contexto, como campo vibrátil onde a experiência viva não se fixa, mas relampeja em movimentos oscilatórios que nos enviam ao cosmos e, ao mesmo tempo, nos enraizam na terra. São práticas de sustentação ínfima em que se inscrevem *Sem título (Pipa)* (Figura 8), objeto elaborado por Arthur Bispo do Rosário⁶, e os gestos que movem os vídeos *Segurar o infinito na palma da mão* e *Just Like Heaven*.

Nessas invenções poéticas, um equilíbrio transitivo surge na relação entre leveza e gravidade, voo e queda, presença e desaparecimento. A pipa não voa apenas em seu sentido literal, ela vibra no espaço do desejo e do que se torna presença em convívios plurais. Da mesma forma, o abismo não se fixa no vídeo, move-se em um balanço e oferece ao olhar o vai e vem daquilo que oculta e revela. A rabiola não se encerra em sua função meramente técnica de proporcionar estabilidade para a realização do voo, ela desenha no ar o rastro de uma dança, o movimento de corpos em sintonia e constante jogo entre transitoriedade e sustentação.

Sem título (Pipa) trata-se de uma pandorga feita pela composição de tecido, varetas de madeira, barbantes, costura, bordado e escrita. Apresentada na mostra *Bispo do Rosario – eu vim: aparição, impregnação e impacto*, no Instituto Itaú Cultural, em 2022, insere-se no contexto de sua reapropriação de mundo, que se inicia com um “Eu vim”, bordada em sua farda. Sua obra participa àquilo que Peter Pál Pelbart nomeia de

6 Arthur Bispo do Rosário desenvolveu uma poética movida pela necessidade de reordenar o mundo, respondendo a vozes que o convocavam a recolher, nomear e reorganizar fragmentos daquilo que o cercava. Essa prática se sustentou, ao longo de décadas, em contraste com as condições de confinamento que marcaram sua permanência em instituições manicomiais no Rio de Janeiro. O gesto que atravessa sua obra não se reduz a esse contexto, não se esgota nas condições em que foi produzido.



assombro, em *Ensaio do assombro*. O assombro, para Pelbart (2019), concentra o impacto profundo de forças que desorganizam nossas capacidades habituais de percepção, de ação. Dessa forma, o que Bispo do Rosário oferece, é uma arqueologia do que resta, do residual no mundo, de uma intensidade mínima que persiste na recusa de ser obliterada.

A historiadora e curadora Kaira Marie Cabañas, ao refletir sobre os gestos de criação, corporificados em objetos, e o estatuto de Arthur Bispo do Rosário como artista, procura problematizar o lugar que suas criações ocupam no sistema da arte. Enfatiza que a força motriz de suas criações advém de uma necessidade vital que aparece antes mesmo de qualquer definição de campo, atribuída, nesse caso, à revelia de sua intenção. Sinaliza que a experiência subjetiva, na origem da obra de Bispo do Rosário, se afirma enquanto desvio em relação às formas pelas quais nossa sociedade molda subjetividades e modos de existência.

Sua prática não se organiza pela lógica da produção artística em sentido estrito⁷. Sua origem está em uma convocação que o impelia a recolher, organizar, bordar e nomear as coisas do mundo. Ao longo de décadas na Colônia Juliano Moreira, instituição manicomial, no Rio de Janeiro, Bispo do Rosário reuniu uma multiplicidade de objetos, tecidos, papéis, fios, etiquetas, materiais disponíveis em seu entorno, apropriados com rigor e cuidado. Com eles, construiu mantos, estandartes, miniaturas, carros, barcos, realizou inventários, à margem da linguagem canônica da arte e dentro de uma lógica e ética próprias.

Construir uma pipa dentro de um hospital psiquiátrico, como fez Bispo do Rosário, não é apenas um gesto artesanal, é convocar outra ordem de realidade, para além de padrões de normalidade. É produzir, enquanto operação simbólica, uma abertura em um espaço marcado

7 Não se trata aqui de pensar as práticas poéticas de Bispo do Rosário a partir de uma discussão sobre o estatuto de sua obra dentro do sistema da arte, mas de reconhecer uma prática que impulsiona o campo da arte a se repensar, a confrontar seus próprios critérios de legitimação e a interrogar o que distingue as produções reconhecidas de gestos invisibilizados ou que emergem de territórios de exclusão. Reduzir o que Bispo do Rosário elaborou à manifestação de um quadro clínico seria ignorar a complexidade de um fazer que constrói mundos conduzido por uma lógica própria. Por outro lado, absorver esse gesto nos códigos convencionais da arte, sem considerar a singularidade dessa experiência e das condições em que se produziu, seria neutralizar sua força. A questão que se impõe não é simplesmente definir se Bispo é ou não artista, mas compreender como sua prática desloca as fronteiras do que chamamos arte, abrindo brechas que desestabilizam os modos de ver, de dizer e de instituir valor no campo artístico.

por vigilância, contenção e abandono. A pipa, por natureza, só voa presa a um fio. Seu impulso não é de fuga, mas de tensão. Está sempre em estado de negociação com o vento, com a força que a impulsiona para cima e com aquela que a puxa para o chão. Na obra de Bispo, essa ambivalência se torna figura central.

Sem título (Pipa) se inscreve dentro de uma lógica que perpassa toda a produção de Bispo do Rosário, a de recompor o mundo a partir dos seus fragmentos, de dar forma à multiplicidade por meio da repetição, da numeração, da catalogação. Carrega o gesto de suspender a matéria, de erguer algo que, para a sociedade utilitarista, é insignificante. A pipa é, nesse sentido, dispositivo de cuidado e reinvenção de enlaces com o mundo, na sua constante reorganização.

O abismo experienciado por Bispo do Rosário, não é apenas alegórico mas também do confinamento, da racialização e da marginalização. É o sumidouro histórico em que foram lançados os corpos considerados inúteis, perigosos, indesejáveis. Bispo é figura dessa queda. Mas, em sua queda, ele inventa outras possibilidades: um não retorno à ordem marcado pela contínua reconfiguração do sensível e dos enlaces instituídos socialmente.

As experiências evocadas pelas obras aqui convocadas emergem de situações limítrofes em que a vertigem não se restringe a um sintoma de desequilíbrio, mas é condição mesma de sensibilidade. Para além da perda de orientação que paralisa, abre-se enquanto movimento que desloca, desestrutura e reconfigura formas de presença. Não antecede, apenas, a queda, mas também promove flutuações. Não se apresenta, apenas, como ausência de chão, mas transborda intensidades de sentidos que não se deixam fixar.

Em um campo instável, os gestos de invenção, de obras e de mundos, se sustentam no fio tênue entre colapso e reelaboração, entre o ínfimo e o excesso. A vertigem reorganiza as possibilidades que o estar vivo dispõe, sem prometer estabilidade, mas também sem se render à dispersão. Atravessar o abismo, mesmo em vertigem e graças a ela, é habitá-lo em dança, ainda que por um fio.



REFERÊNCIAS

BRUGEROLE, Marie; WAJCMAN, Gérard. Petit dictionnaire illustré de la chute. **Revue Palais**, Paris, n. 19, p. 91-127, 2014.

CABAÑAS, Kaira Marie. Tradução: Lara Rivetti. A contemporaneidade de Bispo. **ARS**, São Paulo, v. 16, n. 32, p. 87-120, 2018. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/143624>. Acesso em: 8 jun. 2025.

DELORME, Jean; GRANAROLO, Philippe. **Éloge de l'équilibre**. Paris: L'Harmattan, 2009.

GUERVÓS, Luis Enrique de Santiago. Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança. Tradução: Alexandre Filordi de Carvalho. **Cadernos Nietzsche**, n. 14, 2003. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/cniet/article/view/7847/5387>. Acesso em: 21 maio 2025.

HAKIM, Gulzar; RAHMAN, Ghani-Ur. Tracing the origin and nature of Gandharvas and Apsaras. **Research Journal of the Department of Archaeology**, Hazara University Mansehra, v. 13, p. 49-57, 2021. Disponível em: <https://ph.hu.edu.pk/public/uploads/vol-13/A%205.%20Gulzar%20Hakim%20and%20Ghani-ur-Rahman.pdf>. Acesso em: 30 maio 2025.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MONIER-WILLIAMS, Sir Monier. **A Sanskrit-English Dictionary. Universität zu Köln Digital Sanskrit Lexicon** (versão digital atualizada, 2020). Disponível em: <https://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de>. Acesso em: 12 jun. 2025.

MONDZAIN, Marie-José. Para os que estão no mar. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. Tradução: Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos. Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2017, p. 48-62.

NÓBREGA, Petrucia. Dar-se em vertigem: uma filosofia do corpo e de suas sensações. **HOLOS**, v. 5, p. 402-405, 2014. Disponível em: <https://>

www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/HOLOS/article/view/2584. Acesso em: 24 maio 2025.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PELBART, Peter Pál. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Tradução: Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2015.

RESENDE, Ricardo; KOLKER, Diana (org.). **Bispo do Rosário, eu vim**: aparição, impregnação e impacto. São Paulo: Itaú Cultural; Museu Bispo do Rosário, 2022.

SIGNORE, Robert. **L'Histoire de la chute des corps**: d'Aristote à Einstein. Paris: Vuibert, 2008.

ZHANG, Yiran. From the Evolution of the "Flying Apsaras" Art in the Mogao Caves, the Influence of Taoism on Dunhuang Culture Observe. **Sociology, Philosophy and Psychology**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 5-8, 2025. Disponível em: <https://journals.zeuspress.org/index.php/SPP/article/view/125>. Acesso em: 7 jun. 2025.

YU, Zhuohan; XIE, Simin. Changes of Women's Status from the Evolution of Dunhuang Murals: Taking Images of Donors and Feitian Legends as Examples. **International Journal of Arts and Humanities Studies**, v. 2, n. 2, p. 24-45, 2022. Disponível em: <https://shre.ink/x4Bc>. Acesso em: 7 jun. 2025.



Glaucis de Moraes Almeida (Lajeado, 1972) é professora, pesquisadora, artista visual e designer gráfica. Doutora e Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Mestre pela Université Paris 8 - Vincennes - Saint-Denis. Atua no ensino superior desde 2004, tanto no bacharelado quanto na licenciatura. Investiga estados de equilíbrio transitivo e impermanência através de práticas poéticas que articulam arte, design gráfico e educação.

E-mail: glaucisdemorais@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1518-8946>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3285053365417792>