



CONSTRUCCIONES Y RECONSTRUCCIONES EN CIRCO CONTEMPORÁNEO: reflexiones sobre un proceso creativo

TANIA MARÍN PÉREZ

Artista uruguaya, acróbata y docente. Licenciada en Letras, Arte y Mediación Cultural; Magíster en Estudios Interdisciplinarios sobre América Latina (UNILA, Brasil) y Doctora en Artes Escénicas (UFBA, Brasil). Es artista de circo y docente de acrobacia aérea desde hace más de 15 años. Actualmente es docente en la carrera de formación docente en artes del SODRE. Ha desarrollado investigaciones y creaciones en la intersección entre cuerpo, tecnología y feminismos decoloniales, integrando saberes académicos con prácticas circenses. Coordina proyectos escénicos transdisciplinares en Uruguay y Brasil, con énfasis en la mediación tecnológica en las artes del cuerpo y ha participado en festivales, congresos y publicaciones en Uruguay, Argentina, Brasil, Ecuador y Canadá.

RESUMEN

Este artículo se compone de reflexiones en torno al proceso creativo de CIRCUITO, pieza escénica que formó parte de mi investigación de doctorado. A lo largo del texto será analizado el proceso creativo de la escena final así como su reconstrucción para la segunda temporada de presentaciones de la obra, buscando visualizar herramientas metodológicas que aporten a la creación escénica en el circo contemporáneo. Se pretende colocar en destaque que, las herramientas creativas en esta rama escénica, particularmente cuando se utilizan acrobacias aéreas, incluye, dentro de las posibilidades creativas la dimensión del riesgo y la responsabilidad que implican colgar personas en altura. Las reflexiones se alimentan principalmente de los diarios de trabajo desarrollados durante el proceso y del diálogo con los integrantes del colectivo.

PALABRAS CLAVE:

Procesos creativos. Circo contemporáneo. Acrobacia aérea. Seguridad en circo.

CONSTRUCTIONS AND RECONSTRUCTIONS IN CONTEMPORARY CIRCUS: considerations on a creative process

ABSTRACT

This article presents reflections on the creative process of CIRCUITO, a performance piece that was part of my doctoral research. Throughout the text, the creative process of the final scene will be analyzed, as well as its reconstruction for the second season of the show, aiming to highlight methodological tools that contribute to stage creation in contemporary circus. It seeks to emphasize that the creative tools in this field, particularly when using aerial acrobatics, include the dimension of risk and the responsibility involved in suspending people at height among the creative possibilities. These reflections are mainly based on work journals developed during the process and dialogues with the members of the collective.

KEYWORDS:

Creative processes. Contemporary circus. Aerial acrobatics. Circus safety.



INTRODUCCIÓN

PODEMOS VER EN EL CIRCO UNA CONSTANCIA: LA TRANSGRESIÓN DE LO COTIDIANO PARA REALIZAR LO QUE A PRIMERA VISTA PARECE IMPOSIBLE. LAS SENSACIONES QUE SE DESPIERTAN FRENTE A UN ESPECTÁCULO DE CIRCO SUELEN ACERCARSE A AQUELLAS QUE PODEMOS PONER EN PALABRAS COMO MIEDO, ASOMBRO, ALEGRÍA O FASCINACIÓN”

(Alonso, 2015, p. 5).

Las artes circenses, a lo largo del tiempo, han construido, utilizado y adaptado una gran cantidad y variedad de infraestructuras utilizadas para subir o colgar tanto personas como objetos. Esta característica se combina con la tradicional itinerancia del espectáculo circense generando muchas veces desencuentros entre las posibilidades creativas de performers, las necesidades de soporte, la necesidad de montar y desmontar grandes estructuras, encontrar espacios de ensayo y convivir con otras actividades. Actualmente el circo toma muchas formas, no solo la carpa tradicional y se instala en salas de teatro, espacios públicos, escuelas, hospitales o locales culturales entre otras posibilidades dejando de lado esa itinerancia constante, pero de cualquier forma, la presentación de espectáculos implica el diseño, creación, transporte, montaje y desmontaje de instalaciones, muchas veces de gran tamaño y complejidad.

Este artículo se compone de reflexiones en torno al proceso creativo de CIRCUITO, pieza escénica que formó parte de mi investigación de doctorado denominada “Circuito: corpas sudacas com mediação tecnológica no palco”. De forma complementaria este texto se alimenta de mi experiencia en el proceso así como también de reflexiones y conversaciones con Virginia Alonso, directora de la obra e investigadora de circo en Uruguay y de nuestros diarios de trabajo del proceso.

FIGURA 1
CIRCUITO 2023.
Foto: Reinaldo
Altamirano





CIRCUITO es una pieza de circo contemporáneo con mediación tecnológica que profundiza ideas y experiencias tanto mías como de las otras performers en torno a las construcciones de identidad de género. El proceso no terminó con la presentación de la tesis sobre finales de 2023, sino que se extendió en el tiempo para una nueva temporada en este 2024, para la que reconstruimos parte de la obra. En CIRCUITO las performers somos acróbatas centradas en el aire por lo que para nuestro trabajo nos parecía esencial incluir disciplinas aéreas en algún formato, que fueron incorporadas en la escena final. El texto a continuación es un análisis descriptivo de la creación y posterior reconstrucción de esta escena, proceso que se dió habitando el encuentro entre cuerpos¹ acrobáticos y nuevos aparatos para acrobacia aérea.



FIGURA 2

Escena con proyecciones en tiempo real.

Foto: Reinaldo Altamirano

¹ Fredd Amorim (2019) describe a la cuerpa de la siguiente manera: “Quando esses corpos decidem se encontrar e buscar uma alteração de todas as imposições e agressões que sofrem e se posicionam frente a isso, se tornam CORPAS. Minha corpa se torna política a partir dos encontros. Primeiramente, quando os meus caminhos se cruzam com os caminhos das bacantes e, posteriormente, quando se lança para as possibilidades de uma existência indisciplinada” (Amorim, 2019, p. 62).



La creación en circo, y puntualmente en las disciplinas aéreas, tiene ciertas particularidades que la separan de la investigación en otras artes escénicas, más allá de que tenga muchas herramientas compartidas. La acrobacia en tela, en cuerda, en cintas aéreas, en aros o en cualquier aparato en altura del que se cuelguen personas implica un fuerte riesgo si no se siguen estrictas medidas de seguridad. Si bien el circo contemporáneo, así como la danza, el teatro o la performance, viene alejándose del “truco” o de la técnica como elemento central del espectáculo, el vínculo con el aparato circense, que implica un riesgo físico tangible y que puede llegar incluso a la muerte, trae consigo algunas particularidades. A lo largo del texto será analizado el proceso creativo de la escena final así como su reconstrucción para la segunda temporada de presentaciones de la obra, buscando visualizar herramientas metodológicas que aporten a la creación escénica en el circo contemporáneo.

PRIMERA VERSIÓN DE LA ESCENA

El proceso creativo de CIRCUITO desde que se formó el grupo de trabajo hasta el estreno de la obra se desarrolló a lo largo de un año. Una descripción de este proceso puede encontrarse en el primer capítulo de mi tesis de doctorado (Marín Pérez, 2023), por lo que en este texto solo será abordado en profundidad un aspecto en particular: la creación de la escena final, la escena de la Estructura² (ver figs. 1 y 3).

Esta construcción de la escena partió de la siguiente idea: construir una cortina de cuerdas sobre las que pudiéramos subir a hacer acrobacia, y que a su vez, sirva como pantalla de soporte para proyecciones visuales generadas en tiempo real, utilizadas en las escenas anteriores (ver Fig. 2). Se trata de la única escena que utiliza acrobacias aéreas, por lo que fue la escena que implicó mayor complejidad en cuanto a infraestructura. Narrativamente cumple el objetivo de abrir caminos para superar las opresiones y violencias que se desprenden del sistema³ de género a través de la construcción de redes.

2 Es común llamar en circo a las escenas según la disciplina que predomina en ellas. En nuestro caso serían “escena de la ropa”, “del Hula”, “de la estructura” etc.

3 Según Viviane Vergueiro “a corruptela ‘cistema’, entre outras corruptelas do tipo, têm o objetivo de enfatizar o caráter estrutural e institucional – ‘cistêmico’ – de perspectivas cis+sexistas, para além do paradigma individualizante do conceito de ‘transfobia’”(2015, p. 15)



El proceso creativo se desarrolló a partir de ejercicios de improvisación, de diálogo, escritura, encuentro y reflexión. El texto a continuación es un fragmento de uno de los ejercicios propuestos por Virginia Alonso para la construcción de la escena:

Entre todo lo que les voy a compartir hay ideas, imágenes, derivas, invitaciones a intercambiar. Y también una consigna concreta con algunas preguntas que disparen recuerdos y pensamientos. Así que se abre el diálogo:

La ropa, la acción de vestirse, viene siendo un lugar central en la obra por el cual decir algo sobre la cuestión de no encajar en los estereotipos de género. El encaje no encaja. No en caja. Ropa, juego y niñez. Les propongo avanzar por estos caminos a ver hacia qué imágenes nos llevan.

El recorrido del vestirse en nuestras vidas suele ir desde la imposición a la elección. Lo amorfo y degenerado inherente a la niñez se va tallando a fuerza de Barbies, Kens, soldaditos, cocinitas, autitos, bebotes, pelotas, vestidos de encaje y camisetas de fútbol.

Van algunas preguntas para que vayan escribiendo lo que les surja:

- ¿Qué lugar ocupa el vestirse en tu vida?
- ¿Qué te ayuda a expresar lo que elegís vestir?
- ¿Qué recuerdo te viene en el que hayas sentido la presión sobre tu ser niño-niña? ¿Y alguna experiencia más reciente?
- ¿Recordás alguna ropa que haya significado algo importante?
- ¿Cuáles son las mayores dificultades de no encajar?

Vengo pensando ideas e imágenes de lo que podría suceder en la escena de las cuerdas y la estructura. La ropa me vuelve a aparecer. Las cuerdas horizontales toman forma de cuerdas de ropa tendida. En la que podemos jugar con los estereotipos. Y en ir vistiéndose desde la imposición a la elección, ir buscando los puntos de fuga que para hoy la ropa tiene en ustedes (Fragmento del diario de trabajo de dirección, 2023).



La primera versión se valió de un aparato escenográfico y de soporte acrobático que denominamos Estructura. La creación de la obra CIRCUITO fue desarrollada gracias a un fondo municipal en la ciudad de Montevideo, a raíz del cual tuvimos la posibilidad de realizar 10 funciones seguidas en una sala sola de teatro de la ciudad. Cuando nos adjudicaron la sala, nos enfrentamos a la situación de que, por la estructura edilicia del teatro, no era posible colgar ningún tipo de elemento de altura.

Frente a esta situación, decidimos diseñar una estructura que pueda ser instalada tanto en esta sala como en otros espacios. Tenía como requisitos soportar el peso en movimiento de 4 personas. También tendría que servir como soporte para una pantalla donde serían proyectadas imágenes creadas en tiempo real durante la obra y no podía ser anclada al suelo para su instalación. La respuesta fue diseñada por Enzo Scasso, artista de circo y escenógrafo y consistió en un cuadrado de acero que gira sobre sí mismo, de 4,50 m de lado sostenido por dos de sus lados por patas triangulares de 2,50 m de altura.

La propuesta de este aparato fue totalmente distinta de lo que habíamos pensado en un primer momento, al tiempo que nos habilitó a investigar nuevas formas de habitar el aire. El resultado obtenido enlaza nuestra experiencia acrobática con las posibilidades del mismo.

Las cuerdas, que a lo largo de la obra son metáforas de ataduras, límites y nudos, en esta escena son resignificadas (Fig. 3). El objetivo narrativo de este final está en destacar a la construcción de redes como medio de resistencia y sobrevivencia en el sistema capitalista imperante en el mundo contemporáneo. Por esto decidimos instalar una red de cuerdas verticales y horizontales que servirían de soporte acrobático además de potenciador estético, red que se convirtió en un elemento de circo totalmente nuevo y con posibilidades creativas desconocidas tanto en la creación de imágenes como en el universo de trucos y movimientos corporales.

Para las primeras 10 funciones realizadas en 2023, que fueron todas en el mismo espacio y parte de la estructura quedaba montada, fue una herramienta que solucionó nuestras necesidades. Cuando comenzamos a mover la obra a otros lugares percibimos que montar y desmontar era un trabajo excesivo, por lo que se hizo evidente que en un futuro cercano necesitábamos reestructurar esta escena. El montaje completo de la Estructura lleva en torno a 4 horas, trabajo a realizar entre 6 personas mínimo, además de mucho esfuerzo y cuidado por ser un elemento muy grande y pesado. En cuanto al transporte, si bien es un aparato trasladable solo se lo puede mover por tierra y en vehículos grandes.

FIGURA 3
Escena final de
CIRCUITO, Versión
original.
Foto: Reinaldo
Altamirano





La relación entre las corporalidades circenses y los distintos aparatos de los cuales colgamos, como se ve con lo relatado sobre la Estructura, no se limita a la escena o al espacio de entrenamiento, sino también a las salas o centros de espectáculos, al traslado, al montaje y desmontaje. Esta característica atraviesa el circo en todas sus manifestaciones, siendo usual que quien se presenta en escena también cumpla otros roles dentro del colectivo (cargar, descargar, instalar, montar y desmontar).

FIGURA 4
Foto: Reinaldo
Altamirano





CONSTRUCCIÓN DE LA ADAPTACIÓN

Cerrada la primera temporada de la obra analizamos el proceso y las perspectivas a futuro a través de registros audiovisuales, diarios de trabajo y diálogo tanto entre les performers como con personas que vieron la obra como público. De este análisis llegamos a las siguientes reflexiones. Primero que nada teníamos la intención de seguir realizando presentaciones de la obra pero necesitábamos ciertos ajustes ya que nuestra intención era salir de Montevideo y en su montaje inicial era muy difícil de mover. Para esto nos vimos en la necesidad de prescindir de la Estructura, siendo necesario rearmar totalmente la escena final así como la instalación técnica de la pieza. En segundo lugar las cuerdas de algodón que eran utilizadas en la Estructura, si bien visualmente nos gustaban, como soporte acrobático son muy finas, por lo que lastiman y queman. De cualquier forma decidimos sostener la presencia de las cuerdas, ya que se sostiene el objetivo narrativo de la escena. Como forma de solucionar estas dificultades pensamos utilizar cuerdas un poco más anchas y de a muchas. Las cuerdas horizontales de la red ya no estuvieron presentes ya que no teníamos anclaje horizontal, y en lugar de estar instaladas de forma de red, construimos una cortina de cuerdas a la que denominamos Multicuerdas⁴.

Estos dos aparatos traen propuestas corporales totalmente distintas entre ellas, por lo que tuvimos que reconstruir gran parte de las acciones corporales de la escena. En un primer momento el agarre que proporciona el aparato no era cómodo a nuestras corporalidades acostumbradas a la suavidad de la tela o a la firmeza de la cuerda, generando dolores en distintas partes, pero a lo largo de las investigaciones, ensayos y funciones fue disminuyendo.

La transformación de la escena de la Estructura en la escena de Multicuerdas se dió de la siguiente manera: comenzamos por tomar el nuevo elemento y dedicar tiempo a investigarlo a través de juegos e improvisaciones. Esta investigación se valió de tres herramientas principales, además de nuestra experiencia previa en el aire: 1- realizamos encuentros de investigación entre les performers y la directora de CIRCUITO, 2 - realización de un laboratorio abierto a la participación de aerialistas con experiencia en distintas disciplinas (aro, cuerda, tela, trapecio, cintas) y 3 - realizamos una presentación en ZONA DA, espacio de investigación performática de Montevideo donde nos permitimos jugar libremente en una instancia totalmente experimental.

⁴ Registros propios de experimentaciones en Multicuerdas: <https://www.instagram.com/p/C8-MvI6pSsR/> y <https://www.instagram.com/p/C90PHCQpOrb/>.



FIGURA 5
Montaje de la
segunda versión.
Foto: registro propio

En los encuentros de investigación, nos centramos en trasladar las imágenes y los momentos que habíamos construido en la Estructura para reproducirlos en las Multicuerdas, en la medida de lo que nos posibilita la nueva disposición de las cuerdas. El laboratorio abierto consistió en una instancia de 4 horas donde artistas del aire trabajaron en el elemento Multicuerdas a partir de ejercicios de improvisación. Se trabajaron imágenes, balanceos, movimientos dinámicos y tensiones a diferentes alturas, siendo una instancia muy interesante para todas las partes. La presentación en ZONA DA⁵, por las características de la instancia, nos permitió habitar el elemento sin objetivos técnicos, sino desde el sostener la presencia en la altura, buscar comodidad y encontrar soporte.

⁵ Registro personal de la presentación: <https://www.youtube.com/watch?v=5DZJmplKWtg>. Performers: Tania Marín y Alejandro Alarcón. Música: Santiago Cuello. Palabras: Zana Conti.



FIGURA 6
Investigación en
ZONA DA. Foto:
Reinaldo Altamirano



Entre los intentos fallidos estuvo la posibilidad de incluir cuerdas lisas mezcladas con las cuerdas de algodón, para poder incluir giros y un soporte más cómodo pero finalmente decidimos dejar solo las cuerdas finas, por una cuestión estética y porque se enredan menos. La última incorporación al aparato fue sumar a las cuerdas verticales el uso de tres gotas⁶, para poder sostenernos desde lugares que no sean las manos y así disminuir la exigencia física. Decidimos buscar generar las mismas imágenes en el nuevo soporte. Esto implicó una reconfiguración total de nuestras corporalidades, además de incluir en el proceso modificaciones al aparato mismo. También hubo que modificar la construcción sonora ya que el nuevo aparato proponía otros tiempos en el movimiento.

El vínculo de las corporalidades circenses con el riesgo es constante. En este sentido, Mariana Sáez trae el concepto de “estética del riesgo”, al que define de la siguiente manera:

El “riesgo” es entonces también un desafío a superar constante. No sólo miedo a caer o lastimarse, sino también el riesgo de algo que puede salir mal (aunque no implique lesiones, o poner en riesgo la vida), algo que debe ser extremadamente preciso y puede fallar, algo que implica destreza, control, precisión, fuerza. El riesgo es entonces una forma de sensibilidad, un medio para buscar sensaciones extremas que resultan placenteras. Se convierte en una vía para conectar con los propios sentimientos y con la percepción del cuerpo y, a partir de allí, se constituye también una manera de expresarse. La destreza, la proeza y el virtuosismo se integran así en las búsquedas expresivas, dando lugar a la emergencia de una estética del riesgo (Sáez, 2017, p. 276).

El riesgo en la práctica de entrenamiento así como en espectáculos circenses que incluyen acrobacias aéreas aborda dos dimensiones interconectadas: por un lado la dimensión corporal de la persona que está realizando las acrobacias, y por otro una dimensión estructural del soporte del que se cuelgan los aparatos. La nueva propuesta escénica, si bien no presenta diferencias significativas en la dimensión corporal, sí tiene grandes diferencias en cuanto a la dimensión estructural, las necesidades de instalación y el tiempo de montaje que son mucho menos exigentes.

De esta forma, en espectáculos de circo con elementos aéreos, las posibilidades creativas van profundamente enlazadas a la realizabilidad técnica en términos de seguridad. El factor económico

⁶ Llamamos “gota” a una forma de instalar telas o cuerdas aéreas. Usualmente la cuerda se instala anclando una de las puntas a un punto elevado, la otra punta cuelga hacia el suelo. Cuando se instala como gota las dos puntas de la cuerda son ancladas en puntos separados, quedando como una hamaca.



también aparece como una limitante, ya que además de diseñar, comprar o construir estructuras y escenografías hay que transportarlas, montarlas y desmontarlas, muchas veces por personas sin formación o experiencia en el área de montaje.

La nueva organización de la escena y sus requerimientos técnicos disminuyeron enormemente el tiempo de montaje así como la cantidad de personas necesarias para realizar el trabajo, siendo posible realizarlo en menos de una hora entre 3 personas. De forma complementaria fue disminuido el riesgo implicado en el montaje, ya que sería realizado utilizando arneses de seguridad en estructuras ya existentes (cosa que no era posible en el montaje de la Estructura), sea en teatros o espacios de circo.

Ya fue mencionado que la corporalidad circense se vincula a los aparatos más allá de la instancia escénica ya que también aborda el montaje, desmontaje, almacenamiento y traslado de la escenografía. De esta forma, ahorrar tiempo y esfuerzo en estas instancias implica tener mayor disponibilidad a la hora de habitar y disfrutar la escena. Esta nueva configuración nos permitió acortar tiempo y energía en el tiempo de montaje de la obra además de hacerlo realizable entre menos personas y disminuyendo el riesgo.

FIGURA 7

Presentación de la segunda versión.

Foto: registro propio





La nueva versión perdió el giro de la estructura además de algunas acciones que podían ser ejecutadas sobre la Estructura y no en las Multicuerdas. Ganó ampliamente en la simplicidad de la instalación, el tiempo y esfuerzo de montaje, siendo ahora un requisito de las salas o espacios para que podamos presentar, que cuenten con la infraestructura necesaria para instalar aparatos aéreos.

La convivencia de las Multicuerdas con las otras actividades realizadas en el lugar de ensayo se dio de una forma mucho más simple, ya que el aparato no interfiere tanto en el día a día, particularmente con las clases dedicadas a infancias.

REFLEXIONES FINALES

En el mundo de las artes, no hay soluciones perfectas. Siempre que se crean piezas o se realizan cambios, al tiempo que se solucionan problemas o dificultades, va a haber ganancias y pérdidas en el resultado artístico. Según las prioridades a considerar en cada momento se toman decisiones que habilitan o desarrollan ciertos aspectos de la obra, sea técnico, escenográfico, corporal o estético dejando de lado otros, y muchas veces el motivo principal no es el artístico.

Dejar de lado nuestra Estructura implicó reconstruir técnica y estéticamente gran parte del trabajo. Si bien solo subíamos en última escena, en el resto de la obra era una escenografía impactante, además de ser un lugar donde escondernos y cambiarnos y pantalla de soporte de proyección. Con la nueva versión, ganamos la posibilidad de mover la obra a distintos espacios ya que las Multicuerdas entran en una valija. Este año estuvimos en Guatemala y pretendemos volver a girar durante 2025.

Un elemento a destacar es la ilusión de alcanzar un “trabajo terminado”. En las piezas escénicas, que son traídas a la vida cada vez que se escenifican, las modificaciones son constantes. Muchas



veces paulatinas, siguiendo el ritmo de las presentaciones y en detalles, y otras veces, como en nuestro caso, son buscadas, investigadas, analizadas y creadas.

Una investigación que desborda los límites de este texto abarcaría el análisis de la Estructura o de las Multicuerdas en cuanto tecnologías de la escena, ya que la mediación tecnológica es uno de los ejes de la pieza. Si bien el estudio realizado hasta ahora abordó más que nada a las tecnologías digitales o a las llamadas tecnologías de la información y comunicación, las tecnologías analógicas también inundan nuestra vida cotidiana llenándola de nuevas prácticas y lenguajes. El abordaje enactivista de las tecnologías puede ser de gran aporte en este sentido ya que considera que las corporalidades se construyen en vínculo constante con el contexto que las rodea (Baum, Kroeff, 2018, p. 217), siendo las tecnologías que incorporamos en nuestro día a día parte de ese contexto.

La construcción de nuevos aparatos además, trae la posibilidad de encontrar nuevos lenguajes corporales que parten de los lenguajes dominados anteriormente pero que se convierten en algo nuevo. Los aparatos de soporte acrobático son elementos cargados de significados, son objetos altamente poéticos y con una potencia metafórica profunda. Esta construcción, además, surge de una investigación técnica (realizada por el escenógrafo) enlazada a las necesidades técnicas que le presentamos desde CIRCUITO. Con el tiempo esas necesidades se transformaron, y con esa transformación se transformó también la obra, más allá de conservar (o profundizar tal vez) las reflexiones contenidas.

De forma complementaria, cabe destacar aquí la necesidad de estimular la formación en aspectos de seguridad en el trabajo circense, ya que es un área a la que no se le da relevancia necesaria. Gran parte de quienes practican disciplinas aéreas, sea como hobby o como artista, desconocen medidas básicas de seguridad, aumentando el riesgo inherente a la práctica. No solo se trata de montar y desmontar, sino también, en caso de que haya sido instalado por otra persona, de chequear si el aparato que voy a utilizar está correctamente instalado. Traer al centro de la discusión estas cuestiones es una forma de generar consciencia de las posibles implicaciones de las actividades que realizamos.



REFERENCIAS

- » ALONSO SOSA, Virginia. **Circo en Montevideo: una aproximación etnográfica hacia el arte y los artistas circenses en la contemporaneidad.** Disertación de Maestría. UdelaR, Montevideo, 2015. Disponible en: <<http://humanidadesdigitales.fhuce.edu.uy/files/original/825452d22cd4961bdbd13eea6df7c935.pdf>>. Acceso: 23 oct. 2023
- » AMORIM, Frederico Levi. **Gestos performativos como atos de resistência: Corpas-monstro na cena contemporânea.** Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Ouro Preto. 2019. Disponible en: <https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/12088/1/DISSERTA%c3%87%c3%830_GestosPerformativosAtos.pdf>. Acceso: 11 oct. 2022.
- » BAUM, Carlos; KROEFF, Renata Fischer da Silveira . Enaço: conceitos introdutórios e contribuições contemporâneas. **Rev. Polis e Psique**, 8(2) p. 207/236. 2018. Disponible en: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-152X2018000200011#II>. Acceso: 18 enero 2023.
- » MARÍN PEREZ, Tania. **Circuito:corpas sudacas com mediação tecnológica no palco.** Tesis de doctorado - PPGAC UFBA. Salvador, 2023. Disponible en: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/39361>>. Acceso: 4 oct. 2024
- » SÁEZ, Mariana. **Presencias, riesgos e intensidades. Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata.** Tesis de doctorado. Universidad de la Buenos Aires. 2017. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/144611/CONICET_Digital_Nro.561bce63-3416-4d75-a05e-d0ca50cc86a4_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acceso: 9 oct. 2024.
- » VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade.** Disertación (Maestría) - Curso de Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2015, 244 f. Disponible en: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/19685/1/VERGUEIRO%20Viviane%20-%20Por%20inflexoes%20decoloniais%20de%20corpos%20e%20identidades%20de%20genero%20inconformes.pdf>>. Acceso: 27 enero 2023.