

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA  
LICENCIATURA EM DANÇA

LUIE ARAUJO WANDERLEY

**Corpos, riscos e afetos em coexistência na prática acrobática  
circense**

GOIÂNIA (GO)

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 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 dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) 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 Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): LUIE ARAUJO WANDERLEY

Título do trabalho: Corpos, riscos e afetos em coexistência na prática acrobática circense

### 2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [ X ] 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(a)(s) autor(a)(es)(as) e ao(a) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. 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.

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



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Donizete Ferreira, Professor do Magistério Superior**, em 11/06/2021, às 13:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **LUIE ARAUJO WANDERLEY, Discente**, em 11/06/2021, às 14:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



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 **2113958** e o código CRC **5C62B2C1**.

LUIE ARAUJO WANDERLEY

**Corpos, riscos e afetos em coexistência na prática acrobática  
circense**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a avaliação da disciplina de Núcleo Temático de Pesquisa II, no Curso de Licenciatura em Dança, Faculdade de Educação Física e Dança, da Universidade Federal de Goiás.

Orientação: Professor Dr. Alexandre Donizete Ferreira

GOIÂNIA (GO)

2021

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

Wanderley, Luie Araujo

Corpos, riscos e afetos em coexistência na prática acrobática circense [manuscrito] / Luie Araujo Wanderley. - 2021.  
52 f.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Donizete Ferreira.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD), Dança, Goiânia, 2021.  
Bibliografia.

1. Corpo. 2. Risco. 3. Artista circense. 4. Acrobacia. I. Ferreira, Alexandre Donizete, orient. II. Título.

CDU 793.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

### ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Às **14h00min do dia três do mês de junho do ano de 2021** iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado "**Corpos, riscos e afetos em coexistência na prática acrobática circense**", de autoria de **LUIE ARAUJO WANDERLEY**, do curso de **Dança - Licenciatura**, da **Faculdade de Educação Física e Dança da UFG**, sob orientação do Professor Doutor Alexandre Donizete Ferreira - orientador FEFD/UFG. Os trabalhos foram instalados pela Professora Doutora Renata de Lima Silva - FEFD/UFG, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: **Doutor Rodrigo Mallet Duprat - Basileu França e Professora Doutora Valéria Maria Chaves de Figueiredo - FEFD/UFG**. Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do(a) estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora considerou o TCC **aprovado**.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Mallet Duprat, Usuário Externo**, em 04/06/2021, às 11:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professora do Magistério Superior**, em 07/06/2021, às 11:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Valéria Maria Chaves De Figueiredo, Professor do Magistério Superior**, em 07/06/2021, às 11:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



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 **2101531** e o código CRC **B8E1C319**.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos os professores que compartilharam da minha formação até aqui, tanto no curso de Licenciatura em Dança da Faculdade de Educação Física e Dança, como na minha formação circense na Escola Basileu França e no Circo Laheto. Também a amigos e pessoas que participaram da minha construção como artista e pessoa, mesmo sem terem essa intenção.

Especialmente agradeço as pessoas que estiveram como docentes das disciplinas que abarcaram essa pesquisa: Rafael Guarato, Bruno Linhares e Renata Lima. Ao orientador Alexandre Ferreira, que me acompanha desde antes do início da pesquisa, e que passou comigo pelo PIBIC e por toda a construção desse trabalho, mesmo em meio a dificuldades e altos e baixos nesse momento desafiador e as pessoas da banca, por aceitarem essa troca e se disponibilizarem a contribuir com as discussões levantadas aqui.

Agradeço a todos os colegas e amigos de turma, assim como discentes de outras turmas que eventualmente compartilharam comigo nos corredores, seminários e disciplinas ao longo do curso, vocês que me impulsionam a seguir, contribuindo dia a dia com todos os processos, dificuldades e superações relativas a essa formação.

Agradeço a minha mãe e meu pai, que me apresentaram a Universidade e que com seus exemplos me demonstram continuamente a importância do estudo, da pesquisa e da extensão, a minha irmã por passar por todos os momentos de mãos dadas comigo, estando perto ou distante fisicamente, compartilhando todas as etapas da minha vida e da minha formação.

Agradeço a amigos, companheiros de prática, de treino e de profissão por seguirem carregando a arte dentro de si e compartilhando saberes, experiências e histórias de vida, pois cada vez mais é perceptível que a arte é parte integrante da vida e que sem ela, tudo fica mais difícil. A todas as pessoas que participam desse processo infinito de trocas, fluxos, ensinamentos e aprendizagens dentro e fora da Universidade.

## RESUMO

Este trabalho apresenta um olhar para a prática cotidiana de acrobatas de circo, buscando explorar interações mentais, afetivas e corporais, que demonstram a coexistência de diferentes corpos estados na pessoa artista circense. Procurou-se pontuar e refletir sobre elementos do corpo em relação com a técnica, o risco, as emoções e as relações interpessoais, de maneira simultânea a partir da minha prática, experiência e perspectiva de artista de circo no trabalho com acrobacias coletivas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Corpo, Risco, Artista circense, Acrobacia.

## **ABSTRACT**

This work brings a look at the day to day practice of circus acrobats, searching to explore mind, affection and body interactions, which demonstrates the coexistence of different states bodies in the circus artist. We look to punctuate and reflect about body elements relating simultaneously with the technics, risk, emotions and interpersonal relationships, through my practice, experience and perspective as a circus artist engaged at collective acrobatics work.

**KEY-WORDS:** Body, Risk, Circus artist, Acrobatics.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 1: Circo – história e características</b>	<b>13</b>
<b>1.1: Artista de circo</b>	<b>17</b>
<b>Capítulo 2: Corpos estados</b>	<b>22</b>
<b>2.1: Corpo técnico</b>	<b>22</b>
<b>2.1.1: Risco</b>	<b>27</b>
<b>2.2: Corpo consciência</b>	<b>30</b>
<b>Capítulo 3: Corpos órtese</b>	<b>37</b>
<b>Considerações</b>	<b>47</b>
<b>Referências</b>	<b>50</b>

## INTRODUÇÃO

O universo circense traz em si, independente do momento histórico e das especificidades de cada época, características de espetacularidade, do impossível e até do absurdo, carregando consigo as mais diversas variedades desde animais e criaturas excêntricas até acrobatas, palhaces e dançarines.<sup>1</sup>

Apesar de se mostrar como uma das manifestações artísticas mais antigas, a organização formal e escrita dos saberes circenses, inclusive acadêmicos, não é tão extensiva em comparação com outras linguagens e artes da cena no nosso país e vem se intensificando nas últimas décadas especialmente com o início das escolas de circo no Brasil. A produção de estudos e documentos formais permite que a realidade circense seja compartilhada de outra maneira que não apenas a experimentação prática e transmissão oral desses saberes, alcançando diferentes públicos e fomentando reflexões que talvez não fossem compartilhadas de outro modo.

É num lugar de produzir reflexões sobre a prática que este trabalho se constitui, buscando fazer um recorte específico de corpos estados<sup>2</sup> presentes na vivência de acrobatas de circo. Partindo de meu ponto de vista como artista circense e tendo minha experiência como ponto de partida proponho uma abordagem íntima e de reconhecimento acerca dos corpos que se dispõem em mim e ao meu redor.

Numa prática onde a rigurosidade de um corpo que necessita ser produtivo, ágil, forte e preciso tecnicamente para lidar com o risco, é exigida e necessária, me vejo habitante de vários corpos ao mesmo tempo. Quanto mais me aprofundo na arte circense, mais percebo que a reprodução técnica não é suficiente para definir e abarcar integralmente minha experiência como artista. Penso em como questões subjetivas me afetam na prática em circo, no que acontece além dos aspectos

---

<sup>1</sup>Buscando adaptar a linguagem formal a formas mais neutras e inclusivas, a linguagem neutra utilizada neste trabalho usa como referência o “sistema elu” de linguagem neutra, disponível em: <<https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b>>.

<sup>2</sup> Ao longo do trabalho, algumas palavras e conceitos foram ressignificados e/ou passaram por hibridações de maneira a fundir sentidos assim como encontrar novas possibilidades de fala e escrita como “corpos estados”, “corpos órtese” etc.

técnicos, na qualidade das relações e descubro que o corpo técnico que realiza truques e busca a perfeição é apenas um de muitos corpos que se mostram e se sobrepõem cotidianamente na prática acrobática.

O trabalho tem sido desenvolvido com base num diálogo com referenciais teóricos, apesar de que, num esforço para fazer um apanhado de literaturas pertinentes aos temas a serem desenvolvidos durante a pesquisa, foi sentida certa carência de estudos e discussões mais específicos nas áreas do circo nas quais essa investigação se concentra; adaptações e materiais de áreas relacionadas foram acessadas de forma a preencher algumas lacunas.

Além disso, um relato de experiência acontece de maneira tangencial, de forma que as questões que me afetam durante o treinamento diário em circo são trazidas à tona exemplificando, tornando mais claras e ampliando as questões discutidas acerca da bibliografia estudada. Esse trabalho materializa uma busca por identificar alguns dos diferentes corpos estados que surgem na prática acrobática coletiva dentro do circo, como eles se diferenciam e se misturam entre si, e ainda como todos juntos constituem um só corpo.

Atualmente mantenho vínculos como discente, artista e pesquisadore no curso de Licenciatura em Dança, da Universidade Federal de Goiás e também no curso Técnico em Artes Circenses, da Escola do Futuro em Artes Basileu França. Essas duas formações se encontram na minha prática em movimentos de confluência, sendo a minha vivência nos dois lugares, afetada pelo que construo em ambos. Dessa forma, considero pertinente o desenvolvimento de uma pesquisa circense na Licenciatura em Dança, tornando públicas as questões que se inter-relacionam em minhas práticas.

Os movimentos iniciais para o presente estudo aconteceram através de uma experiência com o PIBIC/UFG, de 2019 a 2020, quando foram feitos os primeiros levantamentos bibliográficos, definições de recortes e estruturação da pesquisa. Assim, o capítulo 1 trata de destacar momentos importantes na história das artes circenses, além de apresentar o artista e características da prática acrobática circense.

O segundo capítulo identifica e inicia a discussão acerca de dois corpos estados íntimos e pessoais: o corpo técnico e o corpo consciência, que habitam dentro

de cada acrobata circense e são perpassados por questões físicas como o risco e a preparação do corpo acrobático, mas também por questões subjetivas como emoções e personalidade.

Já no terceiro e último capítulo o foco sai dos corpos estados presentes no “eu” e passa a ser direcionado para o “nós”. O recorte é direcionado para as acrobacias circenses coletivas e a discussão se desenrola nesse território coletivo que também lida com riscos, com diferenças de pensamento e abordagens, corpos, desejos e relações.

## 1.CIRCO – HISTÓRIA E CARACTERÍSTICAS

Apesar de esse não ser o foco da investigação, apresenta-se aqui alguns momentos importantes para a construção do que hoje se conhece como Circo. As referências utilizadas para a construção desse capítulo vieram de pesquisas pessoais, indicações de professorias do curso Técnico em Artes Circenses (Basileu França) e do professor Dr. Alexandre Ferreira, que orienta esta produção.

Não é incomum encontrar textos ou falas que se referem ao circo como uma das mais antigas formas de arte, em *Historia del Circo* (2005), Beatriz Seibel constrói um vínculo entre as origens do circo e as origens da própria humanidade, ao traçar uma breve linha do tempo elencando algumas das primeiras fontes documentadas sobre arte circense.

Por volta dos 3500 anos antes de Cristo, os Egípcios já lidavam com o início do que hoje se constitui como arte circense. Em pinturas e hieróglifos egípcios antigos encontram-se registrados jogos com 3 bolinhas além de representações de acrobacias e equilíbrios equestres, sugerindo talvez aí, o nascimento do que hoje conhecemos como malabarismos e montagem de atrações com cavalos (SEIBEL, 2005, p. 9).

Os próximos registros que se relacionam com o circo vêm da Grécia Antiga, onde o desenvolvimento atlético do corpo era fomentado desde a infância, com uma figura muito forte do guerreiro grego, os quais realizavam demonstrações de ginástica e habilidades físicas nos Jogos Públicos, eventos tradicionais da cultura grega que podiam ter caráter ritualístico ou de entretenimento (MACHADO, 2006, p. 80-85).

Os primeiros Circos da Roma Antiga foram grandes estruturas arquitetônicas construídas para residir eventos de entretenimento de grande porte. Segundo John Humphrey (1986, p. 1) os Circos romanos eram palco de shows de corridas e números com cavalos, demonstrações de criaturas exóticas, além de números de habilidades físicas, já trazendo indícios do que seriam as futuras construções de espetáculos circenses.

Paralelamente a isso se apresentavam artistas cômicos e de improviso, em espaços e praças públicas de Roma, assim como nos intervalos das apresentações das famosas peças de Tragédias Gregas. Essas pessoas já dispunham de figurinos brancos e coloridos, máscaras e maquiagens. Nesse contexto as artistas mulheres se apresentavam nos eventos informais como malabaristas, dançarinas, comediantes e musicistas, já que não podiam se apresentar nas peças clássicas, onde apenas a atuação de homens era permitida (SIEBEL, 2005, p. 10).

Após o declínio do Império Romano, grupos de artistas independentes foram perseguidos e os espetáculos que continham demonstrações físicas foram desencorajados durante um longo tempo. Segundo Siebel (2005, p. 11), descendentes de artistas desse período ficaram conhecidos como saltimbancos ou artistas ambulantes durante a Idade Média, frequentemente em parcerias com ciganos e adestradores de animais que se apresentavam em pequenas praças e feiras.

Por volta do séc. XVI começaram a ser formadas companhias profissionais de palhaces e acrobatas, que muitas das vezes transmitiam suas habilidades para as próximas gerações, criando famílias inteiras espalhadas por toda a Europa, dedicadas exclusivamente a perpetuar o trabalho desses grupos artísticos.

O circo moderno como o conhecemos teve início com Philip Astley, na Inglaterra, um ex major do exército que trabalhava na cavalaria. Após sua saída do exército, Astley abriu uma escola onde ministrava aulas de equitação pela manhã e apresentava truques e habilidades equestres durante a tarde. De acordo com Dominique Jando, em *Short History of the Circus ([s.d.])*, o local em que as aulas e apresentações aconteciam dispunha de uma estrutura circular e era chamado de *circus*.

Despertando o grande interesse público, Astley passou a incorporar outras atrações em suas performances: contratou artistas equilibristas, acrobatas, palhaces e malabaristas, que se apresentavam de maneira intercalada com os números equestres durante os eventos. Philip e seus artistas fundaram o primeiro circo na França: o *Amphithéâtre Anglois*, modificando as apresentações que aconteciam a céu aberto, para um ambiente interno.

Jando, escritor na enciclopédia circense digital *ciclopedia* ([s.d.]), diz que em pouco tempo surgiram concorrentes ao circo de Philip Astley, que rapidamente se espalharam, formando agrupações artísticas que trabalhavam em estruturas de madeira que lembravam teatros, pelas maiores cidades da Europa e da América.

Nos Estados Unidos, a expansão territorial encorajou empresários a desenvolverem uma estrutura capaz de transportar artistas, animais e demais atrações dos circos: nascem aí a lona e o circo itinerante. Um dos principais nomes desse período foi Phineas Taylor Barnum, que ficou conhecido como P.T. Barnum. O espetáculo foi mundialmente reconhecido por apresentar, além das atrações acrobáticas e de habilidades, pessoas e criaturas exóticas distribuídas em até sete lonas de circo simultâneas. (JANDO, [s.d.]

Apesar de a base do circo moderno terem sido os números equestres, pouco a pouco, os cavalos foram dando lugar a outros números que mais tarde se tornariam números tradicionais circenses, como os trapézios voadores, acrobacias de solo, equilíbrio em alturas e até a doma de animais exóticos e selvagens.

Aqui no Brasil, a comicidade ritual já existia e marcava presença na cultura de povos originários, sendo os sacerdotes *Hôxwa*, dos povos Krahô talvez os mais conhecidos<sup>3</sup>, com seus rituais da alegria, assim como outros povos indígenas que contam com rituais e práticas de comicidade ritual. Já os artistas saltimbancos chegaram logo no início da colonização, segundo Luiz Nepomuceno (2009, p. 288-289) os primeiros europeus a chegarem tinham costumes e hábitos diversos, que não eram bem aceitos na sociedade europeia do século XVI:

[...] a pequena colônia já tinha representantes saltimbancos eram artistas populares que se apresentavam, nas praças públicas, quase sempre em cima de um tablado, faziam demonstrações de habilidades físicas, de acrobacias, de teatro improvisado. (NEPOMUCENO, 2009, p. 288-289)

O início do circo no Brasil, que ainda não levava esse nome, era composto em sua maioria por ciganos, que viviam, viajavam e se apresentavam em pequenas tendas e lonas. As festividades católicas e comemorações populares ditavam o

---

<sup>3</sup> Mais informações sobre os *Hôtxwa*, e rituais da alegria dos Krahô podem ser encontradas em: ABREU, 2016. *Hôtxwa* à luz da etnocologia: a prática cômica Krahô.

itinerário dos grupos artísticos, que realizavam suas intervenções antes e depois das missas e programações sacras.

Durante o século XIX, o circo no Brasil atraía cada vez mais famílias e trupes circenses estrangeiras, que deram continuidade à arte circense, transmitindo seus saberes oralmente e de geração em geração, trazendo também novas modalidades e interação com outras artes da cena, enriquecendo os espetáculos e atraindo cada vez mais o interesse do público brasileiro. (NEPOMUCENO, p. 292)

Mesmo com o crescimento do circo no nosso país, Ermínia Silva (1996, p. 5), afirma que em meados de 1960, algumas famílias tradicionais circenses interromperam a transmissão dos saberes circenses às novas gerações, visto que a dificuldade de uma vida nômade e por vezes, incerta, gerou nos tradicionais o desejo de uma vida melhor para sus filhos.

É nesse período, que surgem também as primeiras escolas de circo, no Brasil, a Academia Piolin de Artes Circenses deu início a suas atividades em 1972 e a Escola Nacional de Circo, em 1982. Apesar de que em ambas o ensino da arte circense ter sido pioneiramente realizado por circenses tradicionais (DUPRAT, 2014, p. 38), o Circo ganha novas características: a transmissão dos saberes de maneira institucional e não exclusivamente familiar, institucionalização do circo e a possibilidade de que pessoas fora de famílias circenses aprendam e pratiquem as artes do circo. Esse é um marco importante na nossa história circense, principalmente pelo fato da não-hegemonia exclusiva do circo familiar abrir um enorme leque de possibilidades ao se expandir à entrada de novos artistas, novos pontos de vista e novos modos de executar e circular essa arte.

A partir daí nasce o que hoje chamamos de “circo novo” ou “circo contemporâneo”, Duprat ressalta (2014, p. 45-52) que este difere do circo tradicional principalmente na formação e especialização dos artistas e na busca por espaços alternativos além da lona para apresentação de espetáculos. Com a rápida difusão das escolas de circo, hoje, circenses contam com uma formação flexível e especializada, visando a adaptação a diferentes realidades, com foco em poucas modalidades muito bem executadas. Sobre o novo circo, Lua Barreto (2018, p. 44) escreve: “A partir da década de 1980, tanto a criação das escolas de circo como outras mudanças históricas, (por exemplo, a proibição de animais no circo em alguns

municípios) vão causar mudanças cuja profundidade ainda não pode ser mensurada [...]”.

Há certa polêmica na comunidade circense com o questionamento de que será que o circo novo é realmente novo? De que maneiras? Sabe-se que o circo sempre interagiu com diversas linguagens artísticas e até esportivas como a música, o teatro e o hipismo; a construção dramaturgica presente nos espetáculos contemporâneos, já existia desde as tragédias gregas e as peças dos saltimbancos europeus.

Então, para entender esse novo período na história circense, é preciso olhar principalmente para os artistas e seus modos de vida. Com as escolas de circo, os artistas já não necessariamente vêm de uma tradição familiar, podendo também ser introduzidos ao universo circense através de uma formação articulada e, por vezes, institucionalizada ao invés de unicamente a formação familiar e intuitiva.

Com o desenvolvimento urbano, também existem hoje artistas circenses de rua, que se assemelham com os saltimbancos anteriores, e desenvolvem suas competências e habilidades no meio urbano, de cidade em cidade, de festival em festival. Nesses casos as instruções podem vir de encontros com outros artistas, oficinas e cursos temporários, mas assim como artistas vindo de escolas, podem ou não ter um histórico familiar envolvido com a arte e com o circo.

O circo itinerante de lona continua existindo, mas também divide espaço para artistas com moradia fixa, que se apresentam em teatros, praças, semáforos, circos-escola e festivais diversos, além de professorias, estudantes, gestorias e produtorias de arte circense. (BARRETO, 2018, p. 46)

## 1.1 ARTISTA DE CIRCO

Vimos que o universo e a cena circenses não têm um molde único, mas multifacetado e que pode se reinventar a cada momento, local e ou questões socioculturais. Suas características são múltiplas em todos os sentidos: desde o local de apresentações, formação e diversidade artística, até a maneira de criar e de se relacionar com o espaço e com o público.

Circo é lugar de adaptação, e é apoiado na diversidade que o circo se torna singular, ao mesmo tempo em que se aproxima de outras linguagens artísticas para

construir números e espetáculos. O espetáculo circense chega e encanta nos mais diversos lugares: na rua, na lona, em pequenas quadras, parques, gramados, grandes estádios e teatros com artistas de todas as cores, tamanhos e modalidades. O circo não é só circo, mas é também dança, teatro, música, moda e pintura. (SESCTV, 2016)

É pelo princípio da adaptação que penso em artista de circo como artista metamorfe que transforma seu fazer de acordo com as necessidades e desejos de cada lugar, de cada pessoa e de cada momento. Para que isso aconteça sem que se perca a virtuosidade característica desse universo, é necessário que o artista desenvolva um corpo muito bem treinado, capaz de performar com fluidez e segurança em qualquer que seja a demanda em questão. (DUPRAT, BORTOLETO, 2015, p.3)

É artista no circo precisa saber um pouco de como funciona cada aspecto do circo pois por vezes também é responsável por ajudar na montagem técnica e organização do espaço, além de se especializar em uma ou mais modalidades circenses e artísticas.

É importante saber que o circense é um artista que busca a cada dia romper com seus limites e limites da realidade: no desenvolvimento técnico específico, a busca pela superação física com truques e movimentos cada vez mais difíceis e improváveis buscando sempre ir mais alto, mais veloz, utilizar mais objetos. Enquanto na construção cênica a união e integração do artista que faz música, palhaçaria, acrobacia, dança e teatro em um si mesmo e-ou em grupo.

As estéticas dos números circenses se modificam com o tempo, um momento controverso no circo brasileiro, por exemplo, foi a retirada dos animais dos circos, que atingiu com grande intensidade o circo itinerante. Enquanto famílias circenses que tratavam de animais através de gerações, de repente, perderam suas principais atrações e amigos, grande parte dos animais foram remanejados para zoológicos que, segundo os próprios circenses, não contavam com a mesma preparação e cuidado que recebiam enquanto animais circenses. (SESCTV, 2014)

À medida que muitos circos de família, em maioria pequenos circos, foram prejudicados e até encerraram suas atividades, a retirada dos animais e a influência do novo circo com a expansão das escolas, algumas modalidades passaram a ter

menos visibilidade e procura, assim como outras passaram a aparecer com maior destaque e frequência. Dessa maneira, o artista passa a buscar uma maior especialização, com foco no desenvolvimento de habilidades corporais para a execução de uma modalidade específica.

Falando em circo, é comum que a imaginação nos traga uma série de imagens que se cristalizaram no imaginário social a respeito de artistas circenses, todos diferentes uns dos outros: trapezistas, malabaristas, equilibristas, palhaços, mágicos e acrobatas, todos são artistas que já fazem parte de um imaginário coletivo sobre o que é o circo.

Os truques, características e estéticas de movimento são diferentes e podem ser organizadas em grupos, que são as de modalidades circenses, divisão que pode contribuir para o entendimento das características específicas e comuns entre as diferentes atividades dentro do circo. Dessa forma, cada prática e aparelho podem ser enquadrados em um dos grandes grupos de modalidades, aqui trago as definições da Escola Nacional de Circo (2019, p.3):

- a) Grupo de modalidades de acrobacias: acrobacias de solo (saltos), paradas, contorção, mastro chinês, canastilha, cadeiras, maca russas, barras russas, báscula, mini-tramp, trampolim acrobático, dândis, adágio, antipodismo (icários), portagens, mão a mão.
- b) Grupo de modalidades de acrobacias aéreas: trapézio (de voos, simples e duplo, de um ponto fixo, em balanço), quadrante, quadrante coreano, corda (indiana, dupla, marinha e lisa), tecido, tecido marinho, lira e faixa.
- c) Grupo de modalidades de equilíbrios: antipodismo (tranca), bola, cadeiras, perna-de-pau, escada, percha de ombro, monociclo, rola-rola, arame (baixo e alto), roda cyr, roda alemã e corda bamba.
- d) Grupo de modalidades de manipulação de objetos: Malabares com claves, aros, bolas, diabolô e bola de contato.

Dentro dessa classificação, no desenvolvimento da pesquisa falo a partir de uma perspectiva de artista que trabalha com acrobacias coletivas, que dentro do grupo de acrobacias são: as canastilhas, portagens e mão a mão. São acrobacias realizadas no solo, geralmente sem nenhum aparelho, mas sempre em duplas ou conjuntos.

Em acrobacias coletivas existem basicamente duas posições em que o artista pode atuar, na maioria dos casos as posições são proporcionais à altura, força e corporeidade do artista em relação ao parceiro: é comum que a maior pessoa seja a

base ou portore e a menor pessoa seja volante, em caso de trios ou grupos uma pessoa de estrutura física intermediária em relação a outras pessoas do grupo, pode eventualmente ocupar ambas as posições.

É importante ressaltar que apesar dessa divisão muitas vezes ser realizada de maneira indiscriminada de acordo com o gênero, ou seja: homem–portor, mulher–volante. Essa é uma maneira sexista de entender que o homem forte deve sustentar a mulher leve e ágil. Essa configuração, na verdade, é mutável e os artistas se organizam com diferentes combinações de corpos, gêneros e forças. Os coletivos acrobáticos podem ser formados por familiares, casais, colegas, amigos, cada um com sua especificidade.

Nesse cenário, meu trabalho no circo tem se desenvolvido primordialmente como volante de acrobacias coletivas, assim que, apesar de experimentar outras modalidades e posições, é justamente ao me perceber como volante de circo que minha prática se torna mais consistente, questões antes pequenas começam a tomar maiores proporções à medida que reflito sobre meu dia a dia no circo.

Como duo ou grupo, é importante construir uma relação de honestidade e confiança e sempre prezar pela segurança ao realizar os truques. Truques e figuras são os movimentos característicos de cada modalidade, nesse caso os truques são uma combinação de elementos acrobáticos realizados por bases e volantes. Para o volante esses elementos são saltos, paradas de mãos, giros e equilíbrios no ar ou sustentados por portories, enquanto a estes cabe realizar os lançamentos, equilíbrios, recebimentos, sustentações e outros movimentos que garantam a segurança do volante.

A busca pela técnica circense requer um pensamento quase matemático e preciso, em nome da virtuosidade e da segurança. Mas ao mesmo tempo lidar com sentimentos e reações a esse convívio com o risco não permite sempre a mesma exatidão. Para lidar com o risco, a precisão precisa abrir espaço para adaptações, e a técnica ser flexível para se instaurar organicamente no corpo.

Em minha experiência durante aulas, eventos e encontros informais voltados ao circo a técnica é algo inerente, sempre discutido, trabalhado e praticado. Ao mesmo tempo, outras questões que afetam a prática de movimentos são, por vezes,

abordadas com superficialidade, ou em eventos pontuais mesmo que presentes o tempo todo. Em minha percepção durante as práticas ao longo do tempo, fica claro que o estado emocional afeta diretamente a performatividade física e técnica, podendo inclusive se tornar algo perigoso. Apesar disso, o corpo técnico é quase que trabalhado exclusivamente em comparação com questões subjetivas, o que pode levar a uma concepção restritiva de técnica, quando há uma preocupação excessivamente calistênica sobre o fazer técnico, desconsiderando, muitas vezes os aspectos subjetivos ligados à movimentação humana.

Dessa constatação referente ao contexto no qual estou inserido, surge a necessidade de explorar outras perspectivas, que não só priorizem, valorizem e trabalhem o lado técnico e possivelmente tecnicista, mas de forma a melhor entender o que acontece com pessoas reais, que lidam com sentimentos, inseguranças e variações no dia a dia. Assim como para compreender como se configuram e quais as possibilidades presentes nas relações de trabalho e treinamento formadas entre bases e volantes.

Aqui busca-se construir possibilidades para ressignificar a questão da técnica e, portanto, do corpo técnico, também descobrir e pensar outros corpos: o corpo consciência e o corpo órtese que também se desvelam ao longo da pesquisa e que, juntos com o corpo técnico me compõem como artista circense.

Enquanto o medo de cair me prende ao chão, o desejo de atingir o inatingível e de fazer isso em conjunto me impulsiona, unindo forças com outras pessoas. Por esses corpos perpassam questões sobre técnica, sobre emoções e risco, sobre relações de trabalho sobre as quais coloco minha vida em jogo cotidianamente, transformando as relações comigo e com outros.

## 2. CORPOS ESTADOS

No primeiro momento, antes de iniciar a pesquisa em si, a questão inicial era sobre os lugares que a razão e a emoção ocupam em mim, no meu fazer circense e quiçá no fazer artístico de outras pessoas. Dessa pergunta inicial surgiram os corpos estados, que são essencialmente a própria pessoa artista ao lidar de diferentes maneiras com seu corpo, seu espaço, sua técnica, seus desejos, seus sentimentos e suas relações.

Os corpos estados carregam aspectos importantes no desenvolvimento desse estudo: primeiro a possibilidade de falar em um corpo integral, que abrange corpo físico, pensamentos e emoções, assim como a capacidade de direcionar o olhar para questões específicas, explorando estados dessa totalidade do corpo, especificando sem separar.

O corpo técnico e o corpo consciência são singulares ao mesmo tempo que são um só: é artista de circo lida com questões materiais, físicas e espaciais e também com seus processos de subjetividade e pensamento o tempo todo. São questões únicas, mas que acontecem simultaneamente e se fundem dentro desse todo que é a pessoa artista. A seguir esses dois corpos estados serão investigados, na busca de conhecer conscientemente as questões presentes em cada um e como elas afetam e podem afetar a circenses e outros artistas que se relacionam de maneira semelhante com sua arte.

### 2.1 CORPO TÉCNICO

A seguir, questionaremos a técnica. O questionar constrói num caminho. Por isso é aconselhável, sobretudo, atentar para o caminho e não permanecer preso a proposições e títulos particulares. [...] Questionamos a técnica e pretendemos com isso preparar uma livre relação para com ela. A relação é livre se abrir nossa

existência à essência da técnica. Caso correspondamos à essência, estaremos aptos a experimentar o técnico em sua delimitação.

Martin Heidegger

Antes do corpo técnico ou da técnica no corpo, existe a técnica em si. Mas o que é a técnica afinal? Como essa técnica se aplica e se desenvolve nas acrobacias circenses? Como lidar com a técnica individual e coletivamente dentro do circo? Essas são algumas das questões que impulsionaram e nortearam esse capítulo.

Desde a pré-história seres humanos vêm desenvolvendo e aprimorando maneiras de realizar tarefas e atividades cotidianas, mas é a partir da revolução industrial que o conceito de técnica se instaurou como uma das forças motrizes da sociedade que, a partir desse ponto começou a priorizar a produção e o maquinário para substituir parte da força humana de trabalho. No corpo isso se transpõe na separação de corpo e mente, corpo e alma, de forma que o corpo humano passa a ser visto como um objeto, uma máquina diferente e superior aos demais animais.<sup>4</sup>

O fenômeno da industrialização global leva Heidegger a identificar, em *A Questão da Técnica* (2007, p. 376), duas definições comuns referentes à concepção industrial de técnica: 1) a técnica é um meio para um fim, e 2) a técnica é um fazer humano. Sendo assim, a indústria, um meio desenvolvido pela humanidade para a realização de um fim, um objetivo humano.

Para a realização de seus objetivos, desejos e necessidades, as pessoas passam a se entender como entidades superiores, separadas da natureza. O ser humano passa a ser o que domina a natureza, a técnica, a si mesmo e até o que domina outras pessoas. Segundo Heidegger (2007, p. 376) a busca e justificativa do domínio vem da pretensão de se estar correto, mas para ele o correto nem sempre corresponde ao que é verdadeiro.

---

<sup>4</sup> Para maiores esclarecimentos sobre a questão do corpo nesse momento ver o capítulo “Sobre *physis* e *physis* poética” em: *Imbricações entre a arte e a biologia para manifestação das poéticas corporais nos artistas da cena*, de Alexandre Ferreira.

A questão que surge agora é: busco a técnica correta ou a técnica verdadeira? De acordo com o autor, o correto corresponde ao que está logo a nossa frente, ou seja, à aparência, já para encontrarmos o verdadeiro, que o autor chama de essência, precisa acontecer um desocultamento, uma investigação sobre o objeto, o sujeito e o fenômeno que se pretende conhecer.

Por exemplo, um de meus professores de acrobacia sempre repete uma instrução simples para quem está começando a experimentar saltos mortais. A instrução é “pula e gira” e está correta, no início essas são as principais ações que devem ser executadas, além de serem instruções simples e diretas, fáceis de entender e tentar reproduzir.

Figura 1 – Desenho detalhado de um salto mortal



Fonte: Número de acrobatas – Aulas de Acrobacias<sup>5</sup>

É somente com o tempo e a prática que começamos a realmente sentir o movimento e visualizar nosso corpo durante a execução do mesmo. Quando esse início de consciência aparece, é o momento para instruções mais complexas e correções, pois já teremos a capacidade de modificar as ações iniciais, sabendo o que está acontecendo enquanto nosso corpo está girando no ar.

É preciso vivenciar o tempo inteiro, a experiência é o que leva à apropriação e à organicidade da técnica no corpo, assim como interromper o processo de repetir e investigar os movimentos pode levar a uma regressão na capacidade de artista de executar as habilidades acrobáticas, sendo obrigado a retornar a etapas anteriores do processo.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://aulasdeacrobacias.wordpress.com/numero-de-acrobatas/>>, acesso em 21 mar, 2021.

Esse tempo entre as instruções simples e as instruções mais específicas é o tempo para que o acrobata inicie a investigação, o desocultamento do movimento. Isso não quer dizer que a pessoa está pronta para realizar o movimento sozinha no solo, provavelmente significa que ela compreende qual o movimento correto, mas ainda não se apropriou da técnica verdadeira, da essência da técnica. Esse é o momento de aprendizagem, quando se questiona, erra e tenta outra vez.

Heidegger liga diretamente a técnica à produção, e a produção à causalidade, sendo a causa algo que gera um efeito. O que queremos produzir, no nosso exemplo é um salto mortal e as causas são o corpo do acrobata, a direção, a velocidade, a aterrissagem, a força etc.

Ao retomar a origem grega da palavra técnica, Heidegger chega ao conhecer e ao desabrigar. Com isso, inferimos que a técnica esteja diretamente ligada à pessoa que produz, pois se a produção não acontece no mundo das ideias primeiro, certamente não acontecerá no mundo real. A busca por desabrigar os aspectos que envolvem a produção de algo envolve pensamento, visualização e planejamento mesmo antes da tentativa de execução, pois: “Técnica é um modo de desabrigar. A técnica se essencializa no âmbito onde acontece o desabrigar e o desocultamento”. (HEIDEGGER, 2007, p. 381)

Voltando ao exemplo do salto mortal, podemos concluir que a instrução “pula e gira” indica procedimentos técnicos, assim, a reprodução desses correspondem a uma técnica correta, embora vazia de características artísticas. É nesse ponto que acontece a diferenciação entre acrobacias no esporte e acrobacias no circo: mesmo que algumas modalidades da ginástica, por exemplo, incluam movimentos de dança e interpretação, eles não compõem uma narrativa ou um sentido artístico, visto que o foco principal é a qualidade e dificuldade das acrobacias executadas.

Ao inserir acrobacias em uma arte da cena, o trabalho não termina quando o artista é capaz de realizar o movimento com precisão e segurança, a partir desse ponto é que realmente se inicia a investigação pessoal, o trabalho de experiência que leva à apropriação dos movimentos e a capacidade de modificá-los de acordo com sua identidade ou produção artística. Para que a construção dramática em acrobacias circenses aconteça, o artista precisa ser tão familiar com os truques que

seja capaz de desconstruir, reconstruir e reaprender os movimentos, fugindo da repetição crua dos truques.

Abrir mão de uma técnica congelada para uma técnica viva, que se reinventa, se adapta e abre espaço para as individualidades, não quer dizer que a acrobacia circense não busca movimentos muito bem executados, pelo contrário, pela grande fantasia do circo ser justamente a ideia de que podemos alcançar o impossível e brincar com isso, os artistas precisam de boas doses de segurança em sua técnica e na sua capacidade de performar sem arriscar sua integridade física.

Para conviver com o risco é necessário um trabalho físico exaustivo, que faça com que a pessoa artista seja capaz de executar os movimentos com o tônus necessário sem se lesionar pela pressão que isso causa no corpo, assim como de ser resistente a eventuais quedas e erros que acontecem durante o treinamento.

Capacidades básicas a qualquer atividade física como flexibilidade, força muscular e resistência cardiorrespiratória são exercitadas diariamente no circo fazendo a manutenção corporal do artista, assim como habilidades específicas da arte circense como equilíbrio sobre objetos, equilíbrio sobre mãos, saltos e movimentos de intensidade podem ser executados antes de iniciar o treino técnico da modalidade específica de cada artista.

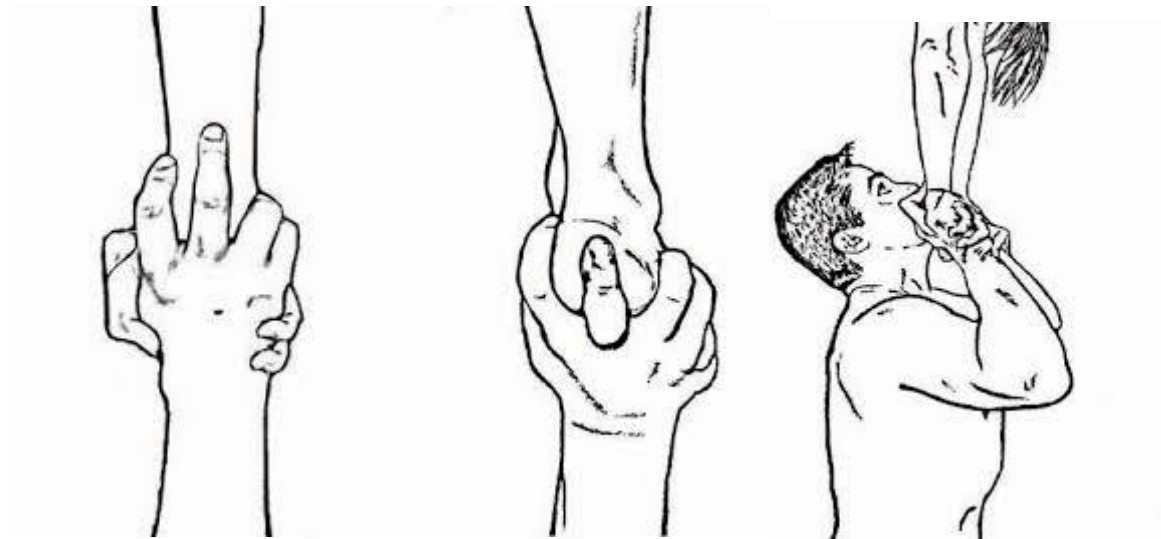
No treinamento específico cada detalhe importa, visto que muitas das vezes os acrobatas precisam tomar decisões conscientes quase que instantaneamente para salvar um truque ou até para garantir a segurança de si e do grupo. Para evitar possíveis mal-entendidos entre artistas ou falhas na movimentação, que podem causar acidentes, todos os truques têm procedimentos e exercícios progressivos, para que os acrobatas pouco a pouco se familiarizem com as posturas, pegadas, pontos de apoio e adquiram a força necessária para posteriormente realizarem o truque completo.

Nos manuais publicados pela FEDEC – Federação Europeia de escolas profissionais de Circo, especialmente o sexto capítulo (CRESCER E VIVER, 2011), que é dedicado a parada de mãos e acrobacias coletivas, podemos ver possibilidades de desenvolver o passo a passo para alguns movimentos de base e verificar a

importância de executar os movimentos o mais precisamente possível, almejando a qualidade estética assim como a maior segurança de todos envolvidos.

São detalhes como a posição das mãos, a direção do olhar, as posições de contato entre dois ou mais acrobatas, que fazem toda a diferença no treinamento a longo prazo. Uma pequena mudança na rotação dos ombros ou em qual região das mãos se deposita o peso de volante pode levar a graves lesões por esforço ao longo do tempo, assim como abrir espaço para falhas nos movimentos mais arriscados.

Figura 2 – Pegadas e posturas corretas para mão a mão



Fonte: Compilação pessoal<sup>6</sup>

Fazendo um paralelo com alguns estilos de dança a técnica pode representar algo como uma cartilha composta por uma quantidade de movimentos codificados a serem aprendidos, reproduzidos e reorganizados entre si. Na acrobacia circense isso também acontece, mas além de aprender os movimentos e truques dessa modalidade, o corpo técnico também é o principal responsável pela segurança dos artistas. A técnica realmente precisa ser bem feita e bem praticada, mas não é por isso que a técnica precisa ser engessada e não possa sofrer mutações e adaptações de acordo com a realidade e desejo de cada artista.

### 2.1.1 Risco

<sup>6</sup>As imagens foram obtidas e estão disponíveis em: <[www.fedec.eu/file/232/download](http://www.fedec.eu/file/232/download)>. Acesso em 21 mar. 2021.

O que impulsiona o circo e une todas as modalidades é o risco, diferente de outras linguagens artísticas é acrobata circense, seja de aéreos, de solo ou de equilíbrios, arrisca diariamente o próprio corpo, assim como mágiques, malabaristas e palhaces trabalham com o risco cênico, de deixar cair objetos e ter o truque ou ação descoberta pelo público.

Diego Ferreira (2012, p. 37), afirma que risco é sinônimo de incerteza, aqui experimentada por ambos público e artistas na incerteza relativa ao sucesso ou insucesso do número circense. A apreensão e silêncio do público assim como a tensão e concentração profunda dos artistas antes de uma sequência de movimentos arriscada evidenciam o risco não dito que é evidente a todos, colocando à prova a capacidade humana de realizar feitos incríveis versus a possibilidade da queda, do acidente.

A composição cênica de números e espetáculos circenses, por vezes, pode ser construída pensando em certa autonomia do artista, de maneira que este não dependa, ou dependa o mínimo possível de equipamentos de segurança como colchões, redes ou lonjas (cintos de segurança), que compõem os principais recursos de segurança na prática de atividades em altura e de impacto como trapézios de voos, acrobacias e trampolins.

A questão sobre utilizar ou não os equipamentos de segurança em cena é frequentemente abordada dentro dos grupos circenses, especialmente durante o processo criativo de números e espetáculos. Apesar de que o treinamento cotidiano deve preocupar-se em dispor de todos os recursos necessários e capacitar artistas de forma a minimizar possíveis riscos, a decisão final de abrir mão ou fazer uso de equipamentos que reforcem esse suporte na cena deve ser unicamente do artista que apresenta o número.

Trabalhar em situações perigosas e submeter-se ao incerto é uma escolha diária, na qual se baseia muitas vezes não só a vida profissional, mas a própria personalidade e estilo de vida de circenses. A razão de realizar essa escolha constantemente pode estar ligada à circunstância de que:

Os riscos assumidos e a exposição pessoal deliberada em circunstâncias difíceis são uma maneira de intensificar o sentimento de existir. [...] As paixões individuais, que dão, hoje em dia, às atividades de risco esse surpreendente relevo social, nascem desse contexto, em que importa, com frequência, provar a si mesmo o valor de sua existência. (BRETON, 2007, p.10)

A exposição ao risco, desde que consciente e controlada, impulsiona o acrobata a superação de si mesmo e a descoberta de capacidades que não se sabia existirem. Ao passo que o artista se apropria e adapta a técnica ao seu corpo, também passa a buscar novas descobertas, a experimentar e arriscar-se cada vez mais pois, vendo que o risco anterior já foi superado, a determinação de desafiar-se para sentir-se mais livre e mais capaz continua.

Quanto mais difícil é a acrobacia, maior a apreensão e maior a satisfação ao conseguir alcançá-la, assim como se torna maior a necessidade de prever e controlar o risco contido nos movimentos priorizando, antes de satisfações pessoais e coletivas, a segurança das pessoas que praticam os truques.

Para Diego Ferreira (2007, p.40), a estética do risco e o fascínio do público não devem abrir espaço para expor artistas a um risco real desnecessário, sendo sempre imprescindível encontrar maneiras de conciliar a segurança com a estética da cena de maneira a transmitir a sensação de risco, mas tomando as medidas cabíveis para antecipar e minimizar possíveis acidentes.

Essa premissa é, em alguma medida, incoerente com o que realmente acontece no circo: justamente por lidarmos constantemente com o risco, é fácil esquecer ou ignorar que ele sequer existe, rejeitando equipamentos de segurança ou pulando etapas do desenvolvimento técnico por excesso de autoconfiança. Esse tipo de comportamento deve ser encarado com cuidado e atenção! Não utilizar segurança externa só é uma opção quando o grupo ou o artista tiver passado por um processo progressivo de diminuição ou substituição de equipamentos de maior proteção por outros de menor suporte, além do desenvolvimento de habilidades relacionadas à autonomia, capacidade rápida de decisão, controle de quedas e resistência a lesões.

O maior artifício para lidar com o risco no circo é a segurança nas habilidades técnicas dos artistas de maneira que eles sejam capazes de prever, identificar e tomar atitudes em situações de risco ou na ocorrência de falhas, que são inerentes ao ser humano.

Por mais preparades que estejamos, física e mentalmente, com ou sem uso de equipamentos de proteção, os acidentes podem acontecer, artistas caem e se lesionam leve e gravemente. Essa é a realidade com a qual artistas circenses lidam todos os dias e por isso o corpo é tão exigido fisicamente a ponto de que as chances que um acidente aconteça sejam poucas e caso aconteça, suas consequências sejam as menores possíveis.

Com isso o corpo técnico deve ser desenvolvido levando em conta a dualidade risco-segurança, assim como a progressão, autonomia e individualidade de artista de maneira que este não seja capaz apenas de reproduzir movimentos fixos, mas de adaptar-se aos movimentos, apreendendo suas qualidades de maneira única e pessoal.

Corpo técnico então é o corpo estado que está sempre ativo durante a prática e envolve os fluxos e conexões que o artista desenvolve para conhecer, se apropriar e reorganizar a técnica, os mecanismos que surgem e evoluem para melhor lidar com o risco, com o espaço e com seu próprio corpo nesse processo contínuo de trabalhar nos limites do corpo e espaço.

Finalmente, o corpo técnico se liga diretamente ao próximo corpo pois este primeiro é o que lida com riscos e processos físicos, materiais e palpáveis, mas mesmo resignificando a técnica em condicionamento com o corpo físico da pessoa e tornando-se familiar com suas características, ainda necessita da conexão com o subjetivo, que abarca os aspectos mentais, da consciência e do emocional. Os dois corpos precisam se unir para se tornarem um no fazer da arte circense.

## 2.2 CORPO CONSCIÊNCIA

São, com efeito, as reações tirânicas do corpo e o tumulto das emoções que dão sentido e consistência às impressões.

Jean Lacoste

A relação familiar com o risco evoca a importância de manter um bom estado mental, sem excesso de medo ou de confiança. É fundamental lidar com o risco de

uma maneira realista e consciente, sabendo como e quando arriscar ou impedir o risco garantindo assim uma prática segura e ainda interessante artisticamente.

É importante que o circense mantenha o desejo de aprender e criar novos truques, desafiando a si mesmo e aprimorando seu fazer artístico ao descobrir outras possibilidades e evoluções sem se deixar paralisar pelo medo perante ao risco, pois:

[...] a linguagem acrobática circense se estrutura, principalmente, sobre dois eixos, a virtuosidade física e o risco. Virtuosidade e risco são como dois mastros que sustentam a lona poética que envolve qualquer exibição acrobática no picadeiro. Esses eixos poéticos estão presentes não apenas na cena circense, mas também em seu treinamento. (GATTI, Daniela, MENDONÇA, Gabriel Coelho, 2016, p. 25)

Que não se engane quem acredita que todas as pessoas que praticam e trabalham com acrobacias circenses são dotadas de uma coragem gigante vinda de natureza. Algumas até podem ser, mas mesmo essas pessoas se deparam com inseguranças e momentos de dúvida durante suas carreiras, afinal para romper limites e quebrar as barreiras do movimento é preciso encontrar e enfrentá-las primeiro.

Sabendo disso, me pergunto quais as possibilidades de me familiarizar com o medo, de ultrapassar os limites físicos e emocionais, desenvolvendo uma relação de compreensão, ainda como utilizar isso de uma maneira construtiva e que seja traduzida no corpo como característica no movimento, visto que artisticamente não interessa apenas um movimento “perfeito” tecnicamente se este não se relaciona minimamente com a experiência vivida e com os sentidos e impressões que são construídas durante os processos.

Se a arte é um produto do espírito ou, mais exatamente, uma das formas em que o espírito se manifesta, é claro que a obra de arte não tem por objetivo descrever uma realidade já dada, acabada e, portanto, imperfeita, nem propiciar prazer àquele que a contempla. A arte será, na linguagem de Hegel, um interior que procura exteriorizar-se, um conteúdo que busca uma forma, um sentido que quer tornar-se sensível. (HEGEL, apud LACOSTE, Jean, 1986, p. 47)

Levando em conta dois extremos das possíveis reações ao risco, em ambos os casos é necessário ter cautela: a pessoa que tem muito medo pode ficar estagnada inclusive regredindo nas capacidades físicas já desenvolvidas e ficar desmotivada a continuar, assim como a pessoa com excesso de confiança pode querer pular etapas do treinamento e expor-se a situações muito perigosas desnecessariamente antes do tempo correndo real risco físico.

Portanto é vital que es acrobatas trabalhem com sinceridade consigo e com o grupo, identificando possíveis produtos irrealis da imaginação como quedas ou sucessos improváveis, de forma que seja possível desenvolver os processos necessários para garantir um treinamento e experiência acrobática progressiva e segura. Visto que “Nos dois casos, o imaginário faz crer num invisível, num ser no limite do mundo e prestes a aparecer. E essa crença, verdadeira na medida em que é dominada pela emoção (o medo, etc), vai procurar os objetos que a confirmarão” (LACOSTE, Jean, 1986, p. 63). Ainda segundo o autor:

A imaginação é, portanto, uma percepção falsa na qual o espírito, arrebatado pelas emoções do corpo, não se submete à investigação contínua que gera uma percepção verdadeira. Em outras palavras, a imaginação [...] revela em nós, ao mesmo tempo, o poder do espírito judicativo que intervém ativamente na percepção, dando uma forma às impressões, e o poder das emoções que perturbam e empolgam o corpo. (1986, p. 62)

É importante deixar claro que a imaginação a qual se refere Lacoste nesta citação não é a mesma imaginação criativa que compõe o fazer artístico, mas uma imaginação fantasiosa e por vezes desequilibrada por conter um grau de distorção da realidade. Essa imaginação deturpada se traduz em sensações, impressões e fazeres precipitados que eventualmente podem colocar o artista circense em perigo real.

Os riscos devem ser conhecidos e investigados pelos artistas, assim como suas próprias capacidades e limitações. Merleau-Ponty afirma que “a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto. [...] A análise descobre, portanto, em cada qualidade, significações que a habitam. ” (1999, p. 25). Assim, entender as qualidades do espaço, do equipamento, dos truques e das habilidades individuais é primordial para que o artista consiga evoluir dentro da modalidade, pois é essa consciência que faz o corpo ficar vivo, levando-nos a perceber que ele tem vida e desejos por si mesmo, que o ser humano não é uma máquina nem um animal que reage apenas a reflexos e instintos, mas sim uma criatura que tem o poder de interpretar a realidade e moldá-la dentro de possibilidades reais.

Essa constatação sobre a realidade da situação só acontece quando temos a consciência de que essa não é uma ciência exata, o que faz com que o risco esteja sempre presente de uma maneira ou de outra. Em outras palavras por mais que um artista conheça suas habilidades e tenha o espaço e equipamentos propícios para arriscar algum truque, a queda, a falha e a lesão podem acontecer, assim como uma

pessoa despreparada pode, em uma experimentação inconsciente, conseguir realizar algum movimento mesmo sem saber muito bem o que está fazendo.

O impulso e a decisão de se retrair ou arriscar nem sempre refletem o que realmente acontecerá ao realizar um truque de alta complexidade, pois a sensação nunca irá ser idêntica ao objeto real, mas sim correspondente a como cada ser enxerga, sente e percebe a experiência dentro de suas capacidades e possibilidades momentâneas e como é afetado por ele.

Uma abordagem onde consideram-se as realidades e possibilidades construindo um plano a partir daí, conseqüentemente leva o artista a aceitação e consciência de si, do grupo e do espaço podendo adaptar seu treinamento de maneira a melhor aproveitar todos os aspectos em questão e em longo prazo construir estéticas, poéticas e identidades artísticas próprias.

Uma evolução consistente e saudável no circo se dá através de longos períodos, assim como em outras linguagens artísticas a arte circense requer dedicação por parte do artista, visto que este passa significativamente mais tempo para alcançar determinado movimento do que para executá-lo ou apresentá-lo após a verdadeira apropriação e adaptação do truque à pessoa. Frequentemente:

[...] reina a ilusão da espontaneidade que mascara o "devir" do artista, isto é, o trabalho deste sobre si mesmo. A admiração que se devota ao gênio não é, portanto, **educativa**, pois esconde a crueldade necessária do esforço e da disciplina. Nesse sentido, a arte do artista (saber domar as forças abundantes que estão nele) é mais importante do que as obras de arte que recolhem esse excesso de força. (LACOSTE, 1986, p. 73)

Assim sendo, o acrobata que é capaz de identificar seus pontos fortes e frágeis, e treinar consistentemente e conscientemente sobre esses pontos poderá, em algum momento especializar-se em realizar movimentos que favoreçam suas características.

Para o primeiro corpo estado falamos sobre o risco físico e material, sobre o cuidado e a atenção no esforço para garantir a integridade corporal da pessoa acrobata, garantindo a formação de uma base técnica satisfatória. Aqui a situação é outra: a imaginação e a criatividade precisam ganhar espaço para os sonhos e ambições florescerem. A segurança de se ater a truques e movimentos pré-estabelecidos, em algum momento deve dar lugar a experimentos e a uma

movimentação própria, pessoal e íntima — é circense precisa se arriscar para além de sua formação técnica, em direção a uma construção artística.

O caminho para uma movimentação própria é um caminho inseguro e vulnerável, sabendo que ao se proteger falsamente se mantendo na zona de conforto de uma técnica inalterável a pessoa artista na verdade se esconde atrás dessa cartilha de movimentos já ultrapassados, pois já foram descobertos e repetidos a exaustão, sem nunca investigar sua própria maneira de ser e fazer circo.

Mergulhar em si, nas sensações e reações advindas dos estímulos físicos, culturais e emocionais é imprescindível para que circenses e outros artistas possam expressar-se ativamente, levando suas perspectivas, desejos e verdades para a cena. Buscar na própria vivência é uma maneira de exteriorizar uma partícula subjetiva que seja autêntica na forma de arte.

Todos os processos que acontecem, dentro e fora do picadeiro eventualmente alcançam o fazer artístico, o corpo subjetivo e o corpo material, pois todos estão conectados profundamente e permitir que isso aconteça cada vez mais e com consciência enriquece a arte do artista. A experiência estética para o artista em processo e a construção de sua identidade artística se dá justamente ao saber utilizar esses processos, canalizando-os nesse caso, para dar formas particulares a acrobacias, a movimentos e performances circenses.

Sobre experiência estética Lacoste (1986, p. 81) afirma que “essa percepção sensível é definida hoje como uma vivência, uma experiência psicológica” e em diálogo com diversos filósofos, Lacoste (p. 82) chega a uma conclusão de que:

[...] a própria criação artística equipara-se à experiência vivida, à "vida" de que ela seria a expressão. Assim, a obra de arte relaciona-se exclusivamente com os estados psicológicos do homem: seus sentimentos, seu gosto, sua sensibilidade.

Sendo assim o artista acrobata circense que produz e vive arte, não deve separar-se de sua prática, barrando o que pode ser encarado como interferências pessoais no trabalho e desenvolvimento de sua técnica, mas pelo contrário deve permitir a entrada e a manifestação de sua vida cotidiana e de seus afetos durante as atividades corporais e ao longo de suas produções artísticas, apropriando e impregnando-se de características e influências pessoais que são únicas contaminando assim, sua arte de significados e de si.

É natural que a impressão primeira, o encanto primeiro seja a acrobacia, o triplo mortal, a parada de uma mão. O corpo físico é o mais óbvio, a técnica é o aspecto mais fácil de se reconhecer e de causar admiração, mas a técnica acrobática sozinha é limitada, ela chega até um ponto que são os limites capacidade física humana, esse limite é importante e necessário à medida que impulsiona o artista a explorar artifícios para além da própria técnica.

Se isso não acontece, se a pessoa se prende unicamente à técnica, a experiência estética também é limitada. Da mesma forma a subjetividade sem corpo físico é limitada, ela precisa da matéria para manifestar-se. É interessante abandonar a comodidade da técnica que não expressa nada que não a própria técnica e conduzir a arte e a subjetividade do artista para que se manifestem na técnica e a partir da técnica. Ao adquirir a consciência de que se é artista, é necessário abrir mão da segurança fácil de reproduzir movimentos padronizados e passar a dar lugar para si mesmo em cada movimento, transformando-o.

Na mesma medida que o risco físico deve ser avaliado e controlado, o risco de permitir-se expressar deve ser amplamente encorajado e experimentado para que o corpo técnico, com o corpo consciência, juntamente com outras pessoas se tornem corpos arte. O risco presente na técnica circense e o risco presente na expressão de si na arte em algum ponto devem equilibrar-se entre si. A segurança física no circo precisa ser uma prática compulsória e realista pois garante, em maior instância, a vida do artista! Mas é fundamental para o artista contestar a segurança de repetir o movimento como cópia vazia de sentidos e se compreender dentro de seu fazer interno e externo para que assim subjetivo e material tornem-se um no fazer da arte.

Diferente do corpo técnico que se apropria da técnica, do risco físico e do espaço, o corpo consciente é o habitat das emoções, dos desejos, dos hábitos e manias, das decisões e dos impulsos. Apesar de serem corpos estados únicos, eles estão intrinsecamente unidos, pois o corpo técnico compreende a materialização e a forma de movimentos desejados, imaginados e sentidos pelo corpo consciência. É essencial entender que aqui escolhemos esses dois focos para investigar o fazer do acrobata circense, mas que eles acontecem e se formam de maneira híbrida e simultânea dentro da pessoa artista à medida que esta passa por seus processos e etapas ao longo de sua trajetória.

Em acrobacias coletivas cada pessoa lida com seus processos que simultaneamente se relacionam com os mesmos processos nas outras pessoas envolvidas na prática. O próximo corpo irá adentrar as questões relacionais dentro desses duos ou grupos acrobáticos, pensando nas maneiras de construir essas relações de forma respeitosa, segura, eficiente e significativa.

### 3. CORPOS ÓRTESE

O mundo da minha vida diária não é de forma alguma meu mundo privado, mas é, desde o início, um mundo intersubjetivo compartilhado com meus semelhantes, vivenciado e interpretado por outros; em suma, é um mundo comum a todos nós.

Alfred Schütz

No capítulo anterior adentramos os corpos estados pessoais, ou seja, de uma realidade particular da pessoa e de suas questões físicas, espaciais e subjetivas. Os corpos órtese trazem uma mudança no foco que era para si, agora direcionado à relação com outras pessoas. Esse capítulo explora questões acerca de trabalhar com o risco coletivamente, da organização das relações que se formam e dos possíveis conflitos e cuidados vitais no desenvolvimento de duos ou grupos acrobáticos circenses.

O corpo técnico e o corpo consciência surgiram de um olhar direcionado à pessoa acrobata circense, ainda que ambos possam se relacionar com diversas linguagens artísticas para além do circo, já os corpos órtese redirecionam o olhar para investigar as relações da pessoa acrobata com seus parceiros de arte, de criação e de trabalho.

Segundo a Organização Internacional de Padronização a definição de órtese é: “[...] um apoio ou dispositivo externo aplicado ao corpo para modificar os aspectos funcionais ou estruturais do sistema neuromusculoesquelético para obtenção de alguma vantagem mecânica ou ortopédica” (2012, DICIONÁRIO INFORMAL), e este foi o termo escolhido para esses corpos pela similaridade no sentido das significações que podem ser construídas com outras pessoas no contexto das acrobacias coletivas no circo.

No caso dos duos acrobáticos é parceire, seja volante ou base se relaciona com a definição de órtese tanto no aspecto físico como em uma interpretação subjetiva

do termo. Em uma dupla ou grupo acrobático as pessoas podem se unir com o intuito de apoiar, modificar e potencializar as capacidades físicas e acrobáticas de todes e também de se relacionarem e criarem uma comunidade de pessoas com desejos, objetivos e modelos mentais semelhantes ou complementares (FILHO, RETTIG, 2018, p. 4). Assim como as órteses, as pessoas envolvidas em uma prática acrobática coletiva se apoiam e se unem para um movimento mais forte e potente, física e poeticamente falando, pois essa união configura não somente um espaço de integração corpórea, mas também de fluxos e trocas que vão lidar com afecções emocionais, sentimentais, psicológicas, intra e interpessoais, que contribuem para a instauração de poéticas, estéticas e presenças cênicas coletivas.

Figuras 3 e 4 — Acrobacias em duo



Fonte: arquivo pessoal

É fundamental perceber que outres acrobatas também estão se relacionando com seus corpos técnicos e corpos consciência o tempo todo, sendo assim, quando se forma um grupo acrobático eventualmente esses corpos estados pessoais entram num fluxo de trocas e simbioses entre as pessoas envolvidas. O filósofo e sociólogo Alfred Schütz discorrendo sobre o mundo das relações sociais, fala que:

[...] esse mundo não é só meu, mas é também o ambiente de meus semelhantes; além disso, esses semelhantes são elementos da minha própria situação, como sou da deles. Agindo sobre os outros e sendo afetado por eles, conheço esse relacionamento mútuo, e esse relacionamento comum implica que eles, os outros, vivenciam o mundo comum, essencialmente de um modo semelhante ao meu. (SCHÜTZ, apud WAGNER, 1979, p. 160)

Cada pessoa tem seus processos próprios que ao longo do tempo passam a se reconhecer e criar conexões interpessoais e intercorporais em direção à construção de corpos híbridos que trabalham em cooperação mútua na prática coletiva de acrobacias. Os corpos estados pessoais são revelados a medida que a relação de parceria acrobática vai se desenvolvendo e, pouco a pouco os caminhos se convergem para o surgimento de um grande corpo coletivo composto de todos os outros corpos de cada pessoa envolvida, para que assim se construa uma movimentação, dinâmica e processos próprios do coletivo que sempre se relacionam com os processos pessoais de cada uma. Há, então, um complexo fluxo multidirecional de múltiplas percepções e sentidos, que levam à expansão da consciência coletiva desses artistas nas interações multirelacionais que acontecem com e no espaço, pois essas percepções podem confluir para ações com potencial mais sensível e contaminado (no sentido de deixar-se contaminar) das pessoas, objetos e espaços ao seu redor.

Quando o fazer artístico e o fazer acrobático se tornam coletivos é possível experienciar uma outra dimensão que já não se constitui sobre uma subjetividade individual, e sim uma realidade compartilhada que se desenrola ao longo do tempo e que é marcada pela intersecção entre as técnicas e subjetividades das pessoas do grupo. A respeito dessa dimensão compartilhada, Schütz (apud WAGNER, 1979, p. 163), expõe: “Esse presente, comum a ambos, é o campo puro do “Nós”... Nós participamos... sem um ato de reflexão, da simultaneidade vívida do Nós”, o que nos leva a perceber que esses processos de hibridação podem acontecer naturalmente, sem que se reflita sobre isso necessariamente ao longo dos processos. No entanto refletir sobre isso possibilita que artistas e acrobatas alcancem estados de consciência e de prática ampliadas, possibilitando assim a transição de estados automáticos ou inconscientes para processos assumidamente protagonizados pelos artistas na ampliação de si, constituída numa práxis intencional e reflexiva.

Como no corpo técnico e no corpo consciência, é interessante praticar um olhar realista e atento também no trabalho coletivo, visto que aqui todas as questões são

dobradas ou multiplicadas: a segurança é maior, mas o risco também, o medo é maior e a coragem também, a força é maior, mas a queda também. Assim, as responsabilidades são limitadas e compartilhadas ao mesmo tempo: posso executar um movimento tecnicamente perfeito e isso não significa que o truque vai acontecer ou que a falha não vai, em todos os momentos acrobáticos coletivos eu dependo de mis parceiros e elus de mim.

Para o desenvolvimento de um duo ou grupo acrobático é imprescindível que sejam trabalhadas continuamente capacidades de comunicação, tanto verbal como não-verbal antes, durante e depois da execução de truques e movimentos, dado que as variantes de espaço, tempo e ação devem ser síncronas e coordenadas para que as acrobacias possam ser praticadas de maneira segura e eficiente (FILHO, RETTIG, 2018, p. 3-4).

Com o tempo, o coletivo desenvolve seus próprios códigos, signos e combinados, construindo assim uma espécie de linguagem própria que acaba sendo instaurada para que as pessoas envolvidas se compreendam e possam evitar possíveis falhas e quedas por uma comunicação mal estabelecida. Inclusive os próprios erros são gatilhos para a criação desses códigos de comunicação, pois com os erros as necessidades ficam evidentes e podem ser trabalhadas coletivamente.

Um exemplo disso pode ser uma queda que acontece por uma pessoa realizar o movimento em um tempo rápido e a outra pessoa em um tempo mais lento, isso torna evidente que é necessário sincronizar o início e a dinâmica desse movimento o que permite es acrobatas decidirem entre si qual a maneira mais eficiente de realizar os movimentos de maneira conectada e fluida, mantendo o movimento em si, mas realizando as adaptações necessárias dos corpos técnicos no corpo órtese.

Esses códigos de sincronicidade variam de grupo para grupo acrobático e podem aparecer em forma de gesto, som/comandos orais ou respiração de um dos integrantes, por exemplo. Alguns códigos que são mais comuns entre duos e grupo acrobáticos são: o comando oral “ale, up” ou apenas “up”, marcando o início de um movimento ou sequência (como o 5, 6, 7, 8 na dança), ou uma leve pressão em uma parte do corpo que possa ser percebida pelas pessoas envolvidas (mais frequente em duos), ou uma respiração profunda de ume des integrantes do coletivo que todes possam visualizar e acompanhar.

Com os combinados e códigos para a sincronidade da execução das acrobacias e truques acertados, uma atenção especial às possíveis falhas e quedas precisa ser desenvolvida. Justamente pelo corpo órtese se tratar de um corpo coletivo, as variantes dos movimentos são maiores e conseqüentemente, também as possibilidades de falha são mais complexas pois, nesse caso já não é suficiente ser realista e conhecer o espaço, equipamentos, minhas capacidades físicas e psicológicas de realizar o truque. Também preciso estar consciente do outro e u outro de mim, alinhando as expectativas, decisões e o papel de cada uma na segurança de todos.

Nos grupos e coletivos que conheci e dos quais participei, o maior cuidado no sentido físico, tanto em duos como em grupos acrobáticos, precisa ser direcionado à/s pessoa/s que desempenham o papel de volantes, pois essa é a posição na qual se alcança maior altura, velocidade e, portanto, a posição na qual a pessoa está mais exposta a quedas e lesões mais agudas como fraturas, torções e pancadas. As pessoas na posição de base também correm riscos, mas por geralmente estarem no chão, esses riscos implicam, comparativamente, menos risco de vida e as lesões costumam ser mais crônicas que as de volantes, como lesões por excesso de força, esforço repetitivo com alta carga de peso ou pancadas e choques com o volante.

Para lidar de maneira mais segura com as falhas, que querendo ou não vão acontecer, é importante analisar os truques com atenção às situações mais prováveis ao erro, para assim poder se preparar e decidir coletivamente como abordar esses erros quando acontecem, criando assim um vocabulário de movimentos e comportamentos comuns ao grupo, visando uma prática mais segura e eficiente.

Essa análise pode e deve ser feita antes, durante e depois de realizar os truques, maximizando assim a atenção e segurança de todos continuamente. Por exemplo, antes de tentar realizar o truque, imaginar as falhas mais óbvias que podem acontecer e combinar como lidar com essas falhas, de preferência utilizando colchões, pessoas ou outro tipo de segurança externa nas primeiras tentativas. A partir dessas tentativas perceber quais falhas acontecem com esse grupo em específico e direcionar a atenção mais objetiva para falhas específicas ao invés de tomar cuidado em todas as possíveis direções e situações de falha.

As formas de lidar com os erros vão depender da situação e das pessoas envolvidas, pois a segurança quando se pratica com duas pessoas é diferente de quando se pratica com um grupo de mais pessoas por exemplo. A priori é preciso combinar qual posição ou movimento o volante deve adotar em cada caso, e quais os pontos de apoio e recepção as bases buscarão cuidar no caso de erro. Em uma determinada acrobacia a falha pode ser que o volante venha de cabeça, em outra situação pode cair de costas, ou cair girando com direção incerta etc. Cada truque precisa ser pensado pontualmente, para que a longo prazo a prática seja segura e fluida, pois todos envolvidos estarão em alinhamento com a mesma percepção de como atuar e o que fazer.

Figuras 5 e 6 — diferentes situações de queda



Fonte: arquivo pessoal

A figura 5 mostra o registro de uma prática entre pessoas com pouco tempo de prática como grupo, experimentando truques pelas primeiras vezes. Ou seja, nem as dinâmicas de treinamento, nem os movimentos e combinados estavam muito acertados ainda, o que trouxe a necessidade de uma pessoa externa para reforçar a segurança e um colchão próximo, com suporte suficiente para amparar possíveis quedas. As bases precisam proteger a si e ao volante ao mesmo tempo. Muito

diferente da figura 6, que retrata a situação de uma dupla com mais tempo de prática e relação como duo acrobático, realizando um movimento já conhecido, com combinados e posições de queda bem definidas, com a segurança podendo ser praticada de maneira mais clara e menos complexa. Com os combinados bem definidos a base pode focar em fazer a segurança pontual dê volante.

Aos poucos a percepção coletiva se torna naturalmente mais aguçada, por vezes as pessoas passam a compreender algo sobre as outras só pelo olhar, ou por uma sensação diferente, podendo assim evitar possíveis erros e desconfortos modificando a execução durante a própria prática. É possível que eu identifique um erro na postura da pessoa que é base para mim por sentir uma instabilidade maior no movimento, assim redistribuir meu peso para que a pessoa tome consciência e corrija o movimento antes ou durante o próprio truque, assim como a pessoa pode perceber que tenho medo de realizar o movimento pela minha expressão facial ou pela maneira como configuro meu corpo em contato com o seu, assim podemos realizar o movimento com maior atenção às direções e sincronidade, visando evitar a queda.

Esse tipo de comunicação não verbal é essencial para que os coletivos possam desenvolver a autonomia necessária para treinar e realizar apresentações em diferentes espaços com disponibilidade ou não de equipamentos externos de segurança. As parcerias acrobáticas de longa duração levam a um profundo conhecimento e conexão com o outro, pois na prática acrobática se compartilham corpos, toques, medos, traumas, impulsos, desejos, padrões de movimento e de comportamento etc. A troca de expressões corporais, verbais e subjetivas passa a ser contínua e funcionar de maneira mais fluida à medida que o coletivo cria uma dinâmica própria de trabalho e prática, criando-se assim uma configuração familiar de comunicação e reconhecimento de cada grupo consigo mesmo. Sobre essa troca de ações e movimentos expressivos, Schütz expõe que:

[...] o seu corpo se me apresenta como um campo de expressão, no qual posso “observar” o fluxo de experiências que você vivencia. Faço essa “observação” simplesmente tratando tanto os seus movimentos expressivos como os seus atos expressivos como indicações das experiências que você vivencia. (apud WAGNER, 1979, p. 174)

Essas trocas e percepções acontecem quando a dupla ou o grupo estão conectados e conscientes de si e des outros, presentes e com atenção a si, ao que acontece e às pessoas, no momento em que as pessoas de um grupo habitam essa dimensão que Schütz chama de dimensão do Nós (apud WAGNER, 1979, p. 185): “O relacionamento do Nós puro envolve nossa consciência da presença um do outro e também o conhecimento de que cada um de nós está consciente do outro.”

Saber que a outra pessoa está atenta e consciente é de extrema importância para o desenvolvimento coletivo, visto que nessas modalidades circenses a confiança ocupa um papel de destaque para a prática de truques e movimentos. Numa situação em que se realiza movimentos de extrema dificuldade e precisão, a confiança entre volantes e portories precisa obrigatoriamente ser estabelecida, assim como situações de conflito que podem vir a acontecer, devem ser conversadas e resolvidas preferencialmente antes da prática ou apresentação.

Existem diversos exercício de entrega, confiança e responsabilidade que podem ser feitos para contribuir na construção dessa confiança, ainda mais nas fases mais iniciais de reconhecimento das pessoas num coletivo. Após as primeiras familiarizações, a confiança realista em si, na outra pessoa e no coletivo precisa ser mantida dia a dia nas práticas, com cada pessoa se comprometendo a compartilhar uma prática responsável onde cada integrante precisa executar seu papel no momento certo em conexão com o todo que é o grupo.

O compartilhamento entre as pessoas em coletivos de acrobacias é realmente intenso nas esferas física e de consciência, e frequentemente esses duos e grupos desenvolvem relacionamentos carregados de afeto, companheirismo e familiaridade que vão além da prática acrobática e artística em si, tornando-se grupos de amigos, compaheires e famílias. Esse compartilhar tão particular é carregado de histórias, pontos de vista, percepções e impulsos diferentes e isso torna a prática ainda mais intensa. Ao desenvolver relações de parceria em níveis tão intensos de entrega, partilha e confiança, cada pessoa se transforma e transforma outras pessoas, pois com o passar do tempo o conhecimento de si e des outros aumenta cada vez mais, como evidencia Schütz (apud WAGNER, 1979, p. 187):

Para esse encontro com a outra pessoa, trago todo um estoque de conhecimento previamente constituído. Isso inclui tanto o conhecimento geral do que outra pessoa é, em geral, quanto qualquer conhecimento específico

que eu possa ter sobre a pessoa em questão. Inclui conhecimento dos códigos de interpretação de outras pessoas, seus hábitos e sua linguagem. [...] E quando estou face a face com alguém meu conhecimento dessa pessoa aumenta a cada momento.

É no corpo órtese que acontece o encontro entre todos os corpos que exploramos até aqui, fundindo-se num corpo coletivo híbrido, o qual abraça os tanto os corpos e aspectos pessoais como o emaranhado coletivo que se forma. Corpos técnicos e corpos consciência de diferentes histórias, hábitos, formações e características se encontram num corpo órtese simbiótico que carrega em si as identidades de pessoas que decidem passar juntas por inúmeros processos desafiadores física e mentalmente, de altos e baixos nessa relação íntima com o risco, o perigo e o desejo intenso de se construir artistas circenses na contramão da individualidade tão característica do momento que vivemos, unindo-se a outras pessoas no fazer artístico em acrobacias coletivas.

Para que se dê um trabalho de coletividade acrobática circense é preciso passar por processos que não são simples, mas carregados de adaptação, superação e compreensão, processos esses que com uma prática consistente de longo prazo são o que levam à construção desse estado artístico de corpo híbrido acrobático que experimenta, arrisca, cuida, e não é individual, mas compartilhado com as pessoas que compõem também esse mesmo corpo coletivo.

Um coletivo acrobático circense carrega em si a potência dos encontros. Dos encontros de cada pessoa consigo, com seu corpo e espaço físico, encontros com processos mentais e emocionais e por fim, encontro com outras pessoas. Isso gera uma dinâmica de relacionamento íntimo intra e interpessoal que se traduz nos corpos, nas qualidades do movimento acrobático e nas construções cênicas e poéticas circenses.

As experiências estéticas de uma construção coletiva são recheadas de histórias, caminhos e percursos que passam do individual para o coletivo e do coletivo para o individual o que me faz sentir parte de um universo único de compartilhamento desses tipos de experiências com parceiros semelhantes.

Nos corpos órteses, coletivos, que acontecem os encontros e o confluir de fatores biodinâmicos, psíquicos, emocionais e afetivos que ao final transcendem para

uma dialogia que vai para além da técnica, mas adapta em si as poéticas e estéticas do corpo, da cena e do espetáculo circense.

## CONSIDERAÇÕES

O desenvolvimento da técnica é sim, de extrema importância nos processos acrobáticos, mas não é o único aspecto a se trabalhar. A técnica que se dá num corpo físico de uma pessoa que lida constantemente com processos materiais e subjetivos e se entrega ao trabalho com o risco, pode ser compartilhada com outras pessoas que vivem essa mesma realidade e se impulsionam em direções e caminhos semelhantes.

A formação na Licenciatura em Dança da UFG é complexa, multifocal e direcionada por profissionais de diferentes contextos, o que tem me permitido sentir lacunas nas relações com o corpo no circo, que podem ser preenchidas a partir de uma consciência ampliada sobre o que afeta os corpos. Ao longo do tempo, é possível perceber que as possibilidades nas acrobacias circenses são infinitamente diversas tanto no sentido de histórias de vida, de espaço, de formação, de maneiras de atuação, como nas possibilidades de escolhas técnicas, estéticas, poéticas, dramáticas e de dinâmicas de treinamento e criação artística, até nas possibilidades de relacionamentos, de comunicação e de formação de grupos.

O trabalho cotidiano com o risco pode levar ao esquecimento de algumas questões de segurança, que podem parecer desnecessárias justamente por esse costume que torna o risco algo natural, mas precisa ser pensado e abordado com realismo no dia a dia, tanto na prática e no treinamento quanto nas criações e apresentações artísticas. A liberdade de escolha dos artistas de decidir qual tipo de segurança adotar não pode ser confundida com não pensar na segurança, ou deixá-la em segundo plano. É precisamente por ser algo cotidiano e natural ao trabalho de acrobata circense, que precisa ser prioridade todos os dias, seja com equipamentos e pessoas externas para fazer a segurança ou através de combinados e exercícios de análise e estratégias táticas para lidar com os erros quando eles acontecem.

Os processos subjetivos afetam fortemente o desenvolvimento técnico, as escolhas nos treinamentos e até escolhas de movimentos e de estéticas e, por isso, não podem ser deixadas em segundo plano, mas sim consideradas paralelamente ao trabalho com o corpo técnico, tornando possível a transposição de elementos da

consciência para a materialidade do corpo e da cena, contaminando assim, o trabalho artístico com os aspectos subjetivos de cada artista.

Os cuidados a serem tomados na prática acrobática circense se renovam continuamente, e não devem ser exagerados nem na sobra nem na falta deles. Cada pessoa, duo e coletivo precisa levar em conta suas questões específicas de espaço, corpo, capacidade técnica, assim como de personalidade e processos subjetivos, analisando as características de cada pessoa, de cada espaço e de cada movimento para assim construir abordagens de acordo e que permitam a evolução e desenvolvimento contínuo e seguro.

As pessoas envolvidas nos coletivos circenses estão para se apoiarem e impulsionarem mutuamente, aproveitando as qualidades e características de cada integrante para potencializar os corpos híbridos coletivos que se formam a partir do trabalho cotidiano e da familiaridade entre as próprias pessoas do grupo. Os conflitos precisam ser explorados com abertura para que se possam construir dinâmicas, procedimentos e comunicações que abracem o coletivo, onde cada pessoa tem funções e responsabilidades específicas que permitem o funcionamento do coletivo como um só corpo acrobático.

Os corpos estados e corpos órtese surgiram como uma maneira de olhar pontualmente para algumas questões ao longo da pesquisa, mas todos esses aspectos na realidade acontecem em uma confluência mútua e simultânea, afetando-se e transformando-se entre si. O corpo técnico se transpõe e é transposto no corpo consciência, que se encontram e se fundem ainda mais com os mesmos corpos estados de outras pessoas nos corpos órteses. No final o que acontece é o corpo coletivo híbrido, espaço de encontro que concentra todos os aspectos em um só. Esse espaço é multirelacional, multidirecional, portanto, estabelece um universo de trânsito que se constrói em múltiplas vias que promovem a dilatação do próprio fenômeno acrobático circense e, conseqüentemente, dos múltiplos elementos que o compõem.

Ao pensar em acrobacia coletiva circense, não são simplesmente duas ou três pessoas executando movimentos técnicos; são múltiplos os processos, os corpos e as trocas que estão acontecendo ao mesmo tempo, e que como consequência de tudo isso, pessoas se constroem artistas acrobatas circenses que estão profundamente imbricados de sua arte, assim como sua arte está imbricada de si.

Ao participar de um coletivo, participamos ativamente das outras pessoas e elas de nós, gerando assim um corpo imenso, híbrido e coletivo o qual afeta e é afetado por essa multiplicidade de olhares, corpos e pessoas que coexistem nessa dimensão de realidade única, experimentada de formas particulares e compartilhadas que se transformam de pessoa para pessoa e de coletivo para coletivo, promovendo cartografias de fluxos, de histórias, de poéticas, de estéticas e de possíveis dramaturgias circenses.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Ana Carolina Fialho. **Hôxwa à luz da etnocenologia: a prática cômica Krahô**. Repertório, Salvador, nº 26, p.117-126, 2016.1.

BARRETO, Monica (Lua). **Saltimbancos contemporâneos: Seu aprendizado, suas escolhas e expectativas**. – Goiânia: / Editora Espaço Acadêmico, 2018.

BRETON, David Le. **Aqueles que vão para o mar: o risco e o mar**. 2007, Revista Brasileira de Ciências do Esporte, Campinas, v.28, n. 3, p. 9-19.

CASSIANO, Ophelia. **Guia para “Linguagem Neutra” (PT-BR)**. Medium, 2019. Disponível em: <https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b>>. Acesso em: 14 jun. 2020.

**CIRCO é... Circo**. Realização: Sesc. SescTV, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iB93B97GhC0&t=2520s>>. Acesso em 17 mar. 2020.

**DICIONÁRIO INFORMAL**. Disponível em : <<https://www.dicionarioinformal.com.br/órtese/>> . Acesso em 22 abr. 2021.

DUPRAT, Rodrigo M., BORTOLETO, Marco A. C. **O corpo na formação dos circenses**. 2015, LUME, Unicamp.

DUPRAT, Rodrigo Mallet. **Realidades e particularidades da formação profissional do circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior**. 2014. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, SP. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/275076/1/Duprat\\_RodrigoMallet\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/275076/1/Duprat_RodrigoMallet_D.pdf)>. Acesso em: 10 mar. 2020.

**Fenomenologia e relações sociais: Textos escolhidos de Alfred Schütz**. Organizado por: WAGNER, Helmut R., Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1979.

FERREIRA, Alexandre Donizete. **Imbricações entre a arte e biologia para manifestação das poéticas corporais nos artistas da cena**. 2014, Unicamp, Campinas.

FERREIRA, Diego Leandro. **Segurança no circo: questão de prioridade.** Dissertação de Mestrado – Unicamp. Campinas, 2012.

FILHO, Edson, RETTIG, Jean. **Team Coordination in High-risk Circus Acrobatics.** Article in Interaction Studies, 2018. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/324063944\\_Team\\_Coordination\\_in\\_High-risk\\_Circus\\_Acrobatics](https://www.researchgate.net/publication/324063944_Team_Coordination_in_High-risk_Circus_Acrobatics)> . Acesso em: 12 abr. 2021.

GATTI, Daniela, MENDONÇA, Gabriel Coelho. **Treinamento acrobático circense: o risco e a queda imaginária no empoderamento de artistas da cena.** 2016, ILINX – Revista do Lume, n. 9, p. 24-36.

HEIDEGGER, Martin. **A questão da técnica.** Sci. stud. São Paulo, v.5, nº 3, p. 375-398, 2007. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-31662007000300006](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662007000300006)>. Acesso em: 18 abr. 2020.

HUMPHREY, JOHN H. **Roman circuses: Arenas for chariot Racing.** University of California Press, 1986. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=couetXBQO9AC&oi=fnd&pg=PA1&dq=circus+ancient+rome&ots=jXgFM PGZLF&sig=NkRGZGvmTQYubWmWBhG6bwZAa4g#v=onepage&q&f=false>> . Acesso em 27 fev. 2020.

JANDO, Dominique. **Short History of the Circus.** Circopedia, [s.d.]. Disponível em: <[http://www.circopedia.org/SHORT\\_HISTORY\\_OF\\_THE\\_CIRCUS](http://www.circopedia.org/SHORT_HISTORY_OF_THE_CIRCUS)>. Acesso em 08 mar. 2020.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte.** Tradução: Álvaro Cabral, Edição de Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro, 1986.

MACHADO, Raoni Perrucci Toledo. **Esporte e religião no imaginário da Grécia Antiga.** São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/39/39133/tde-14032007-100902/publico/RaoniPerrucci.pdf>>. Acesso em 27 fev. 2020.

**MANUAL PARA ACROBATAS: Parada de mão, acrobalance e banquine.** Produção – Circo Crescer e Viver, conteúdo original – FEDEC, 2011. Disponível em: <[www.fedec.eu/file/232/download](http://www.fedec.eu/file/232/download)>. Acesso em 21 mar, 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura, edição: Martins Fontes. 2ª edição, São Paulo, 1999.

**PROCESSO SELETIVO PARA INGRESSO NO CURSO TÉCNICO EM ARTE CIRCENSE DA ESCOLA NACIONAL DE CIRCO**, edital nº 004/2019 - turma 2019/2021. Disponível em: <[http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2019/04/Edital-Nº-004.2019-Processo-Seletivo-do-Curso-Técnico-em-Arte-Circense-ENC\\_Funarte.pdf](http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2019/04/Edital-Nº-004.2019-Processo-Seletivo-do-Curso-Técnico-em-Arte-Circense-ENC_Funarte.pdf)>. Acesso em 29 jan. 2020.

NEPOMUCENO, Luiz. **Vai, vai, vai começar a brincadeira: em meios a uma gargalhada tradicional, algumas notas históricas do desenvolvimento do circo no Brasil (notas prévias de pesquisa)**. 2009, Rio Grande do Norte. Revista Inter-Legere, n. 05. Reflexões.

SEIBEL, Beatriz. **Historia del Circo**. Buenos Aires: del Sol, 2005.

SILVA, Ermínia. **O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX e meados do XX**. Campinas, SP. 1996.

**TEATRO e Circunstâncias: Territórios do imaginário – Acrobatas e Palhaços, a Magia do Circo**. Direção de Amílcar Claro, Roteiro de Sebastião Milaré, Produção de Amílcar M. Claro Produções. SescTV, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JkldlmgIIEQ&t=74s>>. Acesso em 17 mar. 2020.