

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO FÍSICA
NÍVEL MESTRADO ACADÊMICO**

Fernanda Helena Vaz Siqueira

**O TECIDO ACROBÁTICO EM GOIÂNIA: MAPEAMENTO,
CARACTERIZAÇÃO E ANÁLISE**

**Goiânia
2026**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA

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

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

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

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

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese ☐ Outro*: _____

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

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

2. Nome completo do autor

FERNANDA HELENA VAZ SIQUEIRA

3. Título do trabalho

O TECIDO ACROBÁTICO EM GOIÂNIA: mapeamento, caracterização e análise

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

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

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

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

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

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

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



Documento assinado eletronicamente por **Humberto Luis De Deus Inacio**, Professor do Magistério Superior, em 26/08/2026, às 20:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Helena Vaz Siqueira, Discente**, em 01/09/2026, às 10:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6472405** e o código CRC **E8F887CE**.

Referência: Processo nº 23070.035749/2026-97

SEI nº 6472405

Fernanda Helena Vaz Siqueira

**O TECIDO ACROBÁTICO EM GOIÂNIA: MAPEAMENTO,
CARACTERIZAÇÃO E ANÁLISE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física, da Faculdade de Educação Física - Universidade Federal de Goiás, para fins de obtenção do título de Mestre em Educação Física.

Área de concentração: Educação Física, esporte e saúde.

Linha de pesquisa: Aspectos socioculturais e pedagógicos da Educação Física e esporte.

Orientador: Prof. Dr. Humberto Luís de Deus Inácio.

Goiânia
2026

Siqueira, Fernanda Helena Vaz

O TECIDO ACROBÁTICO EM GOIÂNIA: MAPEAMENTO, CARACTERIZAÇÃO E ANÁLISE [manuscrito] / Fernanda Helena Vaz Siqueira. - 2026.

142 f.:

Orientador: Prof. Dr. Humberto Luis de Deus Inácio

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação Física (FEF), Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Goiânia, 2026.

Anexo.

Bibliografia.

Inclui: siglas, mapas, simbolos, tabelas, grafico, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Tecido Acrobático; Circo; Lazer; Práticas Corporais.

I. Inácio, Humberto Luis de Deus, orient. II. Título.

CDU 796



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 82 da sessão de Defesa de Dissertação de FERNANDA HELENA VAZ SIQUEIRA, que confere o título de Mestre(a) em **Educação Física**, na área de concentração em **Educação Física, esporte e saúde**.

Ao/s quatorze de agosto de dois mil e vinte e seis, a partir da(s) 14:00, na sala do GEPELC/FEF e via meet, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada **“DIAGNÓSTICO DOS ESPAÇOS QUE OFERECEM A PRÁTICA DE TECIDO ACROBÁTICO EM GOIÂNIA: MAPEAMENTO, CARACTERIZAÇÃO E ANÁLISE DA CONFIGURAÇÃO ESPACIAL”**. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Humberto Luís de Deus Inácio (PPGEF/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Ricardo Lira de Rezende Neves (PPGEF/UFG), membro titular interno; Professor Doutor Marco Antônio Coelho Bortoleto (FEF/Unicamp), membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca **fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho, **conforme explicitado abaixo**. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **[aprovada]** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Humberto Luís de Deus Inácio**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **quatorze de agosto de dois mil e vinte e seis**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA: O TECIDO ACROBÁTICO EM GOIÂNIA: mapeamento, caracterização e análise.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

O TECIDO ACROBÁTICO EM GOIÂNIA: mapeamento, caracterização e análise.



Documento assinado eletronicamente por **Humberto Luis De Deus Inacio**, Professor do Magistério Superior, em 17/08/2026, às 09:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Lira De Rezende Neves**, Professor do Magistério Superior, em 17/08/2026, às 10:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marco Antonio Coelho Bortoleto**, Usuário Externo, em 18/08/2026, às 20:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6370316** e o código CRC **66B1A807**.

Referência: Processo nº 23070.035749/2026-97

SEI nº 6370316

EDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha avó, Maria Helena de Jesus Vaz, que criou a mim e a toda a minha família sob a certeza de que o conhecimento é a única herança que ninguém nos pode tirar; à minha bisavó, Albertina Botelho Pimenta (*in memoriam*), que sempre incentivou a minha trajetória artística e permanece como inspiração de mulher e de ser humano; e a mim mesma, que, diante de todas as dificuldades, não desisti, mas lutei e busquei sempre por mais conhecimento, celebrando com um profundo sentimento de vitória a conclusão desta etapa.

AGRADECIMENTOS

A conclusão deste trabalho não seria possível sem a presença de pessoas que, de diferentes formas, foram fundamentais para que eu chegasse até aqui. É com profunda gratidão que dedico a elas estas palavras.

Agradeço, inicialmente, aos meus pais, que me deram a vida, e, de modo especial, à minha mãe, que sempre me acompanhou, à sua maneira, ao longo de toda esta caminhada.

Agradeço a Amarildo Jacinto, aqui representando o Grupo Desencontro de Teatro, lugar que possibilitou o meu encontro com a arte e que abriu as portas para toda a minha trajetória artística.

Agradeço a Francisco Nikollay, a quem considero quase um sensei, a pessoa que me apresentou às artes circenses e que é responsável por todo o amor e carinho que tenho não apenas pelo tecido acrobático, mas pelo circo como um todo. Sua presença foi imprescindível nesta jornada.

Agradeço a Ana Paula Blotta, professora supervisora que conheci ainda na graduação e que transformou por completo a minha visão educacional. Foi ela quem me ensinou que a arte muda a vida das pessoas e que tem um lugar especial dentro das escolas de ensino regular. É com muito amor e carinho que registro este agradecimento.

Agradeço a todos os meus amigos, que me apoiaram, me ouviram e me ampararam nos momentos de fraqueza, naqueles instantes em que acreditei não ser forte o suficiente ou não ser capaz de concluir esta etapa.

Por último, mas não menos importante, agradeço ao meu namorado, Anauê Zoé não apenas por ser meu companheiro, mas por ser o meu melhor amigo, por estar presente em todas as etapas da minha vida e por me apoiar sempre, independentemente da escolha ou da ideia, permanecendo incondicionalmente ao meu lado.

Por fim, agradeço ao meu orientador, Professor Humberto, por ter acreditado no meu trabalho e por ter aberto o coração para receber mais uma orientanda.

LISTA DE SIGLAS

ABNT - Associação Brasileira de Normas Técnicas

CBMC - Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo

CNAC - Centre National des Arts du Cirque

EGMC - Encontro Goiano de Malabares e Circo

ESEFFEGO - Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia de Goiás

FEFD - Faculdade de Educação Física e Dança

MBS - Minimum Breaking Strength (carga de ruptura mínima)

MEC - Ministério da Educação

NBR - Norma Brasileira

NR - Norma Regulamentadora

NUFAAC - Núcleo de Formação Ampliada para o Artista de Circo

OSC - Organização da Sociedade Civil

PPGEF - Programa de Pós-Graduação em Educação Física

PUC - Pontifícia Universidade Católica

TCLE - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

UEG - Universidade Estadual de Goiás

UFG - Universidade Federal de Goiás

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Diagrama esquemático: a relação entre o corpo e o eixo vertical na suspensão aérea

Figura 2. Sistema de montagem e ancoragem fixa do tecido acrobático

Figura 3. Sistema de ancoragem fixa com backup (redundância)

Figura 4. Sistema de montagem e ancoragem móvel do tecido acrobático

Figura 5. Sistema de ancoragem móvel com backup em estrutura itinerante

Figura 6. A prática solo: um único corpo em diálogo íntimo com o aparelho, ilustrando a intencionalidade motora e a estética do risco

Figura 7. A prática em dupla: os papéis de base (portô) e volante (flyer) evidenciam a intercorporeidade e a confiança como competências técnicas

Figura 8. As três configurações de montagem do aparelho: tecido liso, tecido marinho e tecido em gota.

Figura 9. Os três âmbitos teleológicos da prática: artístico-espetacular, recreativo e socioeducativo

Figura 10. Distribuição geográfica dos espaços de tecido acrobático em Goiânia

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Produção acadêmica com recorte na cidade de Goiânia que aborda o tecido acrobático

Quadro 2. Universo mapeado de espaços de tecido acrobático em Goiânia

Quadro 3. Infraestrutura física e pontos de ancoragem, por espaço

Quadro 4. Localização, segurança, acesso e acessibilidade, por espaço

Quadro 5. Público-alvo por espaço, conforme roteiro de observação

Quadro 6. Professores de tecido acrobático em Goiânia: quantitativo, formação e fonte do dado

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Distribuição regional dos espaços mapeados em Goiânia

Gráfico 2. Tipologia institucional dos espaços entrevistados

Gráfico 3. Altura útil (pé-direito) por espaço

Gráfico 4. Matriz de conformidade em segurança

Gráfico 5. Modalidade de acesso: gratuito vs. pago

RESUMO

Resumo: Esta dissertação teve como objetivo analisar a configuração da oferta de espaços para a prática regular de tecido acrobático na cidade de Goiânia, considerando dimensões geográficas, tipologias institucionais e infraestrutura. Realizou-se pesquisa de métodos mistos, de caráter descritivo-exploratório, em duas etapas: mapeamento quantitativo dos espaços que oferecem aulas regulares da modalidade no município, seguido de aprofundamento qualitativo por meio de entrevistas semiestruturadas com gestores e professores, até a saturação teórica das informações. A pesquisa identificou doze espaços com oferta regular de tecido acrobático, nove deles com entrevista realizada, distribuídos em diferentes tipologias institucionais: escolas públicas de formação técnica, projetos de circo social, companhias artísticas profissionais e estúdios privados, evidenciando concentração espacial em bairros centrais e de classe média-alta. A infraestrutura revelou variações de pé-direito, entre 3,5 e 6 metros, associadas a uma cultura consensual de segurança, manifesta no uso de colchões de alta densidade e supervisão constante. Constatou-se que a mensalidade cobrada pelos espaços privados atua como filtro socioeconômico, enquanto projetos gratuitos de circo social mitigam essa desigualdade, ampliando o acesso à prática. Conclui-se que o tecido acrobático consolida-se, em Goiânia, como campo potente e polissêmico das práticas corporais de lazer, capaz de reconfigurar a relação dos sujeitos com o corpo, o risco e a cidade.

Palavras-chave: Tecido Acrobático; Circo; Lazer; Práticas Corporais.

Abstract: This dissertation aimed to analyze the configuration of the supply of spaces for the regular practice of aerial silks (tecido acrobático) in Goiânia, considering geographic dimensions, institutional typologies, and infrastructure. A mixed-methods, descriptive-exploratory study was conducted in two stages: a quantitative mapping of spaces offering regular classes of the modality in the municipality, followed by a qualitative stage through semi-structured interviews with managers and teachers, carried out until theoretical saturation was reached. The research identified twelve spaces offering regular aerial silks practice, nine of which with interviews conducted, distributed across different institutional typologies: public technical schools, social circus projects, professional art companies, and private studios, revealing a spatial concentration in central and upper-middle-class neighborhoods. The infrastructure showed variations in ceiling height, from 3.5 to 6 meters, associated with a consensual safety culture, expressed through the universal use of high-density crash mats and constant supervision. Monthly fees charged by private spaces were found to act as a socioeconomic filter, while free social circus projects mitigate this inequality, broadening access to the practice. It is concluded that aerial silks consolidates itself, in Goiânia, as a powerful and polysemic field of leisure-based bodily practices, reconfiguring subjects' relationship with body, risk, and city.

Keywords: Aerial Silks; Circus; Leisure; Bodily Practices.

Resumen: Esta disertación tuvo como objetivo analizar la configuración de la oferta de espacios para la práctica regular de tela acrobática (tecido acrobático) en Goiânia, considerando dimensiones geográficas, tipologías institucionales e infraestrutura. Se realizó una investigación de métodos mixtos, descriptivo-exploratoria, en dos etapas: un mapeo cuantitativo de los espacios que ofrecen clases regulares de la modalidad, seguido de entrevistas semiestruturadas con gestores y profesores, hasta alcanzar la saturación teórica. La investigación identificó doce espacios con oferta

regular de tela acrobática, nueve de ellos con entrevista realizada, en distintas tipologías institucionales escuelas públicas de formación técnica, proyectos de circo social, compañías artísticas profesionales y estudios privados, evidenciando concentración espacial en barrios centrales y de clase media-alta. La infraestructura reveló variaciones de altura de techo, entre 3,5 y 6 metros, asociadas a una cultura consensuada de seguridad, con uso universal de colchones de alta densidad y supervisión constante. Se constató que la mensualidad cobrada por los espacios privados actúa como filtro socioeconómico, mientras que los proyectos gratuitos de circo social mitigan esa desigualdad, ampliando el acceso a la práctica. Se concluye que la tela acrobática se consolida, en Goiânia, como un campo potente y polisémico de las prácticas corporales de ocio, capaz de reconfigurar la relación de los sujetos con el cuerpo, el riesgo y la ciudad.

Palabras clave: Tela Acrobática; Circo; Ocio; Prácticas Corporales.

SUMARIO

APRESENTAÇÃO.....	12
INTRODUÇÃO	13
Objetivo Geral.....	16
Objetivos Específicos.....	16
METODOLOGIA.....	18
CAPÍTULO I.....	25
1.1 Tecido acrobático: afinal o que é, como e onde surgiu?	25
1.2 Caracterização: corpo, materialidade e técnica	28
1.3 Definição conceitual: uma linguagem em suspensão	31
1.4 Materialidade e especificações técnicas	37
1.5 Formas de montagem e ancoragem	42
1.6 Configuração espacial e segurança: além do ponto de ancoragem	50
1.7 Tipologias e variações da prática: um espectro de possibilidades aéreas	52
CAPÍTULO II	64
2.1 Práticas corporais: conceituação e fundamentação teórica na Educação Física	64
2.2 Lazer: território de liberdade e desenvolvimento.....	66
2.3 O tecido acrobático como prática corporal e experiência de lazer	70
2.4 Práticas corporais, lazer e o circo em Goiânia: construção de um cenário artístico no coração do Brasil.....	73
2.5 Guardiões da tradição e inovação goianiense	77
CAPÍTULO III.....	82
3.1 A configuração da oferta de tecido acrobático em Goiânia: do mapeamento quantitativo aos sentidos qualitativos da prática	82
3.2 Delineamento do mapeamento e caracterização do universo pesquisado	83
3.3 Histórias que se entrelaçam: a gênese dos espaços de tecido acrobático em Goiânia	90
3.4 Os espaços físicos e simbólicos: infraestrutura, adaptação e segurança	94
3.5 Geografia do voo: distribuição espacial, acessibilidade e desigualdades urbanas.....	101
3.6 Os corpos que voam: perfil e motivação dos participantes de tecido acrobático	104

3.7 Teias e redes: relações institucionais, parcerias e circuitos culturais	109
3.8 Quem ensina a voar?: formação profissional e trajetória dos professores de tecido acrobático	111
3.9 Como se ensina a voar?: metodologias de ensino do tecido acrobático em Goiânia	115
3.10 Horizonte e desafios: perspectivas para o futuro do tecido acrobático em Goiânia	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS	124
ANEXOS.....	136

APRESENTAÇÃO

Para uma melhor compreensão do sentido e do significado atribuídos a este trabalho, descrevo a seguir o percurso que me aproximou do tecido acrobático e que fundamenta o desenvolvimento desta pesquisa. Essa trajetória não é aqui tomada como um dado meramente subjetivo, mas como dimensão reflexiva que orienta o olhar investigativo (Minayo, 2014; Bourdieu, 2004).

O primeiro meu contato com a modalidade ocorreu ainda na juventude, em um contexto cultural não formal, e foi se consolidando ao longo dos anos até uma inserção sistematizada na Escola Basileu França, em Goiânia. Essa vivência, marcada pela disciplina do treinamento e pela descoberta gradual das possibilidades expressivas do corpo suspenso, culminou na formação artística profissional e, posteriormente, na docência da modalidade.

Posteriormente, o meu ingresso na Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás ampliou a compreensão crítica sobre essas práticas, possibilitando analisá-las a partir de referenciais teóricos da Educação Física e dos estudos do lazer, e não apenas pela via da experiência artística. A atuação em projetos de extensão universitária, aproximando-me de outros professores e espaços de prática, evidenciou a escassez de produções acadêmicas voltadas especificamente à inserção do tecido acrobático no campo das práticas corporais de lazer e à organização de seus espaços em contextos.

Foi esse percurso entre a prática artística, à docência e a formação acadêmica que me conduziu à decisão de investigar sistematicamente a configuração da oferta de espaços e prática do tecido acrobático em Goiânia. Para isso, contei com a orientação do Professor Dr. Humberto Luís de Deus Inácio e com a vinculação desta pesquisa ao projeto guarda-chuva “Práticas Corporais de Lazer em Goiás”, coordenado por ele no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Educação Física da Faculdade de Educação Física e Dança da Universidade Federal de Goiás (PPGEF/FEFD/UFG). Nesta pesquisa, compreende-se o lazer como uma construção individual e/ou coletiva de quem realiza a prática, e não como um atributo intrínseco ao espaço ou à atividade em si.

INTRODUÇÃO

É inviável abordar o tecido acrobático sem percorrer, ainda que superficialmente, suas raízes históricas, culturais e simbólicas das artes circenses, uma vez que esta modalidade emerge de um campo artístico que tem o corpo como eixo central de expressão, risco e criação. O circo, em sua dimensão histórica, pode ser compreendido como uma arte do corpo extraordinário, caracterizada pela exibição de habilidades que tensionam os limites físicos, simbólicos e culturais do humano, produzindo no espectador experiências de admiração, suspense e encantamento.

No Brasil, o circo se desenvolveu de forma singular a partir do século XIX, consolidando o modelo do circo-família (Silva, 1996), no qual vida, trabalho e arte eram indissociáveis. A partir da segunda metade do século XX, com a urbanização, o campo circense passou por um intenso movimento de renovação estética e dramatúrgica, frequentemente associado à expressão francesa *nouveau cirque* (Bolognesi, 2010) rótulo que, todavia, carece de precisão histórica e conceitual: o próprio movimento de renovação é anterior em décadas à popularização do termo, sendo talvez mais adequado falar em “circo criativo” ou “circo artístico” (ARTCENA, 2026). O fato social mais relevante desse período não foi, portanto, uma ruptura pontual, mas a criação, de modo quase sincrônico, de escolas de circo em diferentes regiões do país processo posteriormente mapeado, de norte a sul, por Barreto, Duprat e Bortoleto (2021). No Brasil, a criação da Escola Nacional de Circo, em 1982, integra esse movimento mais amplo de institucionalização do ensino circense. Como argumenta Silva (2011), contudo, não se trata de um rompimento com a tradição, mas da abertura de uma nova via de possibilidades dentro de um mesmo processo contínuo de transformação já que o circo, ao longo de sua história, reinventa-se constantemente sem descontinuar sua matriz pedagógica e sua lógica de transmissão de saberes.

É nesse cenário contemporâneo que o tecido acrobático se consolida como prática híbrida, situada na intersecção entre arte, esporte e lazer. Caracterizado pela execução de movimentos acrobáticos em tecido suspenso verticalmente, o tecido acrobático demanda força, flexibilidade, coordenação motora, resistência e expressividade, configurando-se

como prática corporal complexa (Bolognesi, 2010; Bortoleto; Calça, 2007; Bortoleto; Duprat, 2007). Esse processo de expansão e institucionalização do ensino circense, mapeado nacionalmente por Barreto, Duprat e Bortoleto (2021), também se manifestou em Goiânia, cidade que hoje reúne escolas, estúdios e projetos dedicados à modalidade o que situa o recorte local desta pesquisa como expressão de um fenômeno de alcance nacional, e não como caso isolado.

O levantamento da produção acadêmica com recorte na cidade de Goiânia corrobora essa constatação, como sintetiza o Quadro 1.

Quadro 1 — Produção acadêmica com recorte na cidade de Goiânia que aborda o tecido acrobático. Fonte: elaborado pela autora (2026), com base em levantamento em bases acadêmicas (Google Scholar, BDTD, repositório UFG).

Autor(es) (ano)	Tipo de trabalho	Instituição/Programa	Foco do estudo	Relação com o objeto desta pesquisa
Leles; Camargo (2022)	Artigo	Revista Brasileira Estudos Presença (UFRGS); Camargo docente da UFG	Simulação do risco e de dissimulação da dor nas performances aéreas circenses	Trata o tecido acrobático como um dos aparelhos aéreos analisados, em chave fenomenológica; não mapeia espaços nem oferta regular
Marcucci (2023)	Dissertação (Mestrado em	UFG, Faculdade de Ciências Sociais,	Etnografia das de técnicas corporais em escola de circo, com foco na	Estuda a formação corporal circense em uma escola de Goiânia; não aborda a oferta

Autor(es) (ano)	Tipo de trabalho	Instituição/Programa	Foco do estudo	Relação com o objeto desta pesquisa
	Antropologia Social)	Goiânia	aérea	regular nem a organização espacial da modalidade
Marcucci (2018)	Trabalho de conclusão de curso (Ciências Sociais)	UFG, Goiânia	Processos de formação do artista circense nas circoescolas Laheto e Catavento	Focaliza duas escolas específicas de Goiânia, sob a ótica da formação do artista, não do mapeamento da oferta
Oliveira (2024)	Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Educação Física)	PUC Goiânia	Goiás, Revisão integrativa da literatura (2012-2023) sobre os benefícios da prática do tecido acrobático	Foca exclusivamente no tecido acrobático, mas por revisão bibliográfica dos benefícios da prática, não por mapeamento empírico da oferta ou dos espaços em Goiânia

Embora o tecido acrobático apareça em estudos sobre risco e dissimulação da dor (Leles; Camargo, 2022) e formação circense (Marcucci, 2023), ainda carece de investigações que o tomem como objeto central de análise no que se refere à sua oferta regular e organização espacial.

A inserção do tecido acrobático no cenário urbano de Goiânia, observada empiricamente em estúdios, escolas de circo e academias, aponta para um processo de expansão e diversificação desta prática (FALCADE, 2024). Contudo, apesar de sua crescente popularidade, a literatura acadêmica revela a inexistência de estudos sistemáticos que analisem a configuração da oferta regular dessa modalidade na capital goiana, considerando suas dimensões espaciais, institucionais e pedagógicas. A ausência de um mapeamento rigoroso impede a compreensão profunda de como o tecido acrobático se territorializa na cidade, quem são os sujeitos que o promovem e quais as condições estruturais que viabilizam sua prática.

Diante desse cenário, a presente dissertação orienta-se pela seguinte questão central de pesquisa: **Como se configura a oferta de espaços para a prática regular de tecido acrobático na cidade de Goiânia, considerando suas dimensões geográficas, tipologias institucionais e características de infraestrutura?**

Objetivo Geral

A pesquisa teve como objetivo geral analisar a configuração da oferta de espaços para a prática regular de tecido acrobático na cidade de Goiânia.

Objetivos Específicos

- Mapear e georreferenciar os espaços que oferecem a modalidade na cidade;
- Identificar a tipologia institucional e os perfis socioeconômicos dos frequentadores;
- Caracterizar a infraestrutura física, os protocolos de segurança e as abordagens metodológicas adotadas pelos professores;
- Discutir as implicações dessa configuração espacial para a democratização do acesso ao lazer e às práticas corporais circenses.

A presente pesquisa insere-se de forma articulada no projeto guarda-chuva “Práticas Corporais de Lazer em Goiás”, coordenado pelo Professor Dr. Humberto Luís de Deus Inácio (FEFD/UFG) e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal

de Goiás (CAAE nº 40174920.2.0000.5083, Parecer nº 4.559.238). A vinculação a esse projeto confere respaldo institucional, metodológico e ético à investigação, além de situá-la em um campo mais amplo de estudos voltados às práticas corporais de lazer no contexto goiano do qual esta dissertação constitui um dos nichos específicos de aprofundamento, ao tomar o tecido acrobático como objeto particular de análise.

METODOLOGIA

Os procedimentos metodológicos adotados para o desenvolvimento da pesquisa, estruturada de modo a possibilitar uma compreensão abrangente e contextualizada do fenômeno investigado, articulando dimensões espaciais, estruturais, organizacionais e socioculturais da prática, em consonância com os referenciais da Educação Física, dos estudos do lazer e das práticas corporais urbanas.

Delineamento da pesquisa

A pesquisa caracterizou-se como um estudo de natureza descritivo-exploratória, com abordagem de métodos mistos, combinando procedimentos quantitativos e qualitativos de forma complementar. O caráter descritivo justificou-se pela necessidade de identificar, registrar e caracterizar os espaços que oferecem a prática regular de tecido acrobático em Goiânia, considerando aspectos como localização, distribuição territorial, tipologia institucional e infraestrutura disponível. Segundo Creswell (2010), estudos descritivos permitem delinear as características de um fenômeno tal como ele se apresenta em determinado contexto, constituindo base empírica fundamental para análises interpretativas posteriores.

O caráter exploratório fundamentou-se no fato de que a temática investigada ainda se encontra pouco sistematizada na literatura acadêmica local, sobretudo no que se refere à organização espacial e às dinâmicas sociais associadas à oferta do tecido acrobático. Pesquisas exploratórias são indicadas quando se pretende ampliar o conhecimento sobre fenômenos emergentes ou pouco estudados, possibilitando a formulação de novas problematizações e caminhos investigativos (CRESWELL, 2010).

Adotou-se uma abordagem de métodos mistos, conforme delineado por Creswell e Plano Clark (2013), que defendem a integração entre dados quantitativos e qualitativos como estratégia para ampliar a compreensão dos fenômenos sociais complexos. Para os autores,

“A pesquisa de métodos mistos envolve a coleta, a análise e a integração de dados quantitativos e qualitativos em um único estudo ou em uma série de estudos, com o propósito de obter uma compreensão mais completa do problema de pesquisa.” (Creswell; Plano Clark, 2013, p. 22).

No presente estudo, a etapa quantitativa possuiu predominância no desenho metodológico, sendo responsável pelo mapeamento sistemático e pelo georreferenciamento dos espaços. A etapa qualitativa, por sua vez, desempenhou papel fundamental no aprofundamento interpretativo, permitindo compreender percepções, experiências e estratégias dos gestores responsáveis pelos espaços investigados. A integração entre os dois conjuntos de dados possibilitou uma análise crítica e mais robusta da configuração espacial e social da prática do tecido acrobático em Goiânia.

Universo da pesquisa, critérios de inclusão e exclusão e delimitação

O universo da pesquisa foi constituído por todos os espaços físicos localizados no município de Goiânia que ofereceram aulas e/ou treinos regulares de tecido acrobático durante o período de coleta de dados, delimitado, para fins deste estudo, ao segundo semestre de 2025, especificamente ao período compreendido entre agosto e novembro de 2025. Consideraram-se como espaços elegíveis aqueles que atenderam simultaneamente aos seguintes critérios de inclusão: estar localizado dentro dos limites geográficos do município de Goiânia; ofertar aulas e/ou horários de treino livre de tecido acrobático de forma regular, entendida como pelo menos uma vez por semana, e contínua, não se restringindo a eventos pontuais; possuir estrutura física mínima adequada à prática, incluindo ponto de ancoragem seguro e disponibilidade de tecido; e ser acessível ao público em geral, compreendido aqui o critério de acessibilidade em dois sentidos: de fácil acesso quanto à localização (endereço em via de acesso público) e financeiramente viável a pessoas de diferentes classes sociais, ainda que mediante pagamento ou inscrição.

Foram excluídos do estudo os espaços situados fora do município de Goiânia; locais que ofertaram apenas workshops, cursos esporádicos ou eventos pontuais; espaços de uso exclusivamente privado, como residências particulares; e grupos que realizaram a prática

em espaços públicos sem estrutura fixa ou sede definida. Embora essas manifestações sejam reconhecidas como expressões relevantes da cultura corporal urbana, elas não integraram o mapeamento sistematizado proposto nesta investigação. De modo semelhante, ao estabelecer a existência de estrutura física mínima e de ponto de ancoragem seguro como critério de inclusão, esta pesquisa não contemplou eventuais espaços que oferecem a prática do tecido acrobático em condições estruturais inadequadas ou inseguras. Essa opção metodológica se justifica pela necessidade de assegurar um parâmetro mínimo de comparabilidade e de responsabilidade técnica entre os espaços analisados, mas implica reconhecer que a oferta de tecido acrobático em Goiânia pode ser mais ampla e heterogênea do que a retratada neste estudo, incluindo situações de risco estrutural não mapeadas aqui. Recomenda-se que pesquisas futuras se debrucem especificamente sobre as condições de segurança estrutural desses espaços não contemplados, de modo a dimensionar essa lacuna. A delimitação temporal da coleta de dados visou garantir um retrato consistente da oferta em um período específico, reduzindo interferências decorrentes de variações sazonais ou conjunturais.

Etapas 1: Mapeamento e caracterização quantitativa dos espaços

A primeira etapa da pesquisa constituiu o núcleo do diagnóstico e teve como propósito atender aos dois primeiros objetivos específicos do estudo: a) mapear e georreferenciar os espaços que oferecem a modalidade na cidade; e b) identificar a tipologia institucional e os perfis socioeconômicos dos públicos atendidos. Para tanto, adotou-se uma estratégia de mapeamento multifacetada, combinando diferentes procedimentos de busca e validação das informações.

Inicialmente, realizou-se pesquisa online sistemática em motores de busca, utilizando palavras-chave relacionadas à prática e à cidade. Em paralelo, conduziu-se mapeamento em plataformas digitais e redes sociais, reconhecendo-se o papel central desses ambientes na divulgação de práticas corporais contemporâneas. Complementarmente, foram consultadas fontes secundárias, como trabalhos acadêmicos, listas institucionais e registros identificados na revisão de literatura.

Utilizou-se ainda a técnica de amostragem em bola de neve (*snowball sampling*), conforme proposta por Goodman (1961), a partir do contato inicial com instrutores, gestores e praticantes conhecidos, solicitando indicações de outros espaços que oferecessem a prática na cidade. Segundo Goodman (1961), essa técnica é especialmente adequada quando se investiga populações parcialmente invisibilizadas ou de difícil mapeamento, permitindo ampliar progressivamente o alcance da amostra. Não obstante os esforços empreendidos por meio dessa estratégia multifacetada de busca, não há garantia de que a totalidade dos espaços ativos no período de coleta tenha sido efetivamente identificada, sobretudo em razão do caráter dinâmico e, em alguns casos, informal dessa oferta. Não se pretende, portanto, um mapeamento exaustivo, mas sim uma aproximação abrangente e representativa do cenário observado, delimitada pelos procedimentos de busca adotados.

As informações obtidas foram submetidas a um processo de verificação cruzada, visando confirmar a existência, localização e regularidade da oferta dos espaços identificados. Para a coleta de dados, adotaram-se instrumentos adaptados do estudo *Lazer em Ouro Preto e Mariana: espaços e equipamentos*, de Rosa (2013), cuja validação prévia em investigações sobre a geografia do lazer confere confiabilidade e comparabilidade aos achados. Os roteiros de observação, os roteiros de entrevista com gestores e o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) foram submetidos a um processo de adaptação contextual, no qual se preservaram integralmente a estrutura, as dimensões analíticas e o rigor metodológico dos instrumentos originais, procedendo-se apenas aos ajustes terminológicos e conceituais necessários à especificidade do objeto a saber, a substituição das categorias genéricas de equipamentos de lazer pelos descritores próprios da prática do tecido acrobático (pontos de ancoragem, pé-direito, tipologia de tecido e protocolos de segurança). Essa adaptação foi conduzida sob supervisão da orientação e validada por avaliação de especialistas na área, garantindo a validade de conteúdo dos instrumentos.

Os dados coletados incluíram informações sobre identificação do espaço, endereço e coordenadas geográficas, tipologia institucional, características da infraestrutura específica para o tecido acrobático, perfil da oferta e observações relevantes. Os endereços

foram georreferenciados por meio do Google Maps ou software similar, possibilitando a elaboração de mapas temáticos e análises da distribuição espacial, em diálogo com a perspectiva da geografia do lazer (Mascarenhas, 2005).

O tratamento dos dados quantitativos oriundos do mapeamento foi realizado por meio de estatística descritiva, utilizando planilhas eletrônicas para a tabulação e categorização das variáveis (frequências absolutas e relativas). Essa sistematização permitiu a geração de gráficos e quadros síntese que fundamentaram a caracterização estrutural e geográfica da oferta na capital.

Etapas 2: Aprofundamento qualitativo

A etapa qualitativa teve como objetivo aprofundar a compreensão sobre os espaços mapeados, a partir das percepções e experiências dos gestores ou responsáveis, visando atender diretamente ao terceiro e quarto objetivos específicos: c) caracterizar a infraestrutura física, os protocolos de segurança e as abordagens metodológicas adotadas pelos professores; e d) discutir as implicações dessa configuração espacial para a democratização do acesso ao lazer e às práticas corporais circenses.

Foi selecionada uma amostra intencional de espaços, buscando contemplar a diversidade de tipologias, localizações e características identificadas na etapa quantitativa. O número de entrevistas foi definido pelo critério de saturação teórica, alcançando um total de 12 participantes, momento em que as informações passaram a apresentar redundância e não emergiram novos elementos significativos para a compreensão do fenômeno.

As entrevistas foram do tipo semiestruturadas, orientadas por roteiro adaptado de Rosa (2013), abordando aspectos como histórico do espaço, perfil dos praticantes, desafios relacionados à infraestrutura, estratégias de funcionamento e percepções sobre a distribuição e o acesso à prática na cidade. As entrevistas foram gravadas mediante autorização e transcritas integralmente para análise.

O material empírico foi analisado por meio da análise temática, conforme proposta por Braun e Clarke (2006). Segundo as autoras,

“A análise temática é um método para identificar, analisar e relatar padrões (temas) nos dados, organizando e descrevendo o conjunto de dados de forma detalhada e interpretativa”. (Braun; Clarke, 2006, p. 79).

O processo estruturou-se em seis fases: familiarização com os dados; geração de códigos iniciais; busca por temas; revisão dos temas; definição e nomeação dos temas; e produção do relatório analítico. A opção pela análise temática justificou-se por sua flexibilidade epistemológica e por sua adequação à identificação de padrões de sentido em dados oriundos de entrevistas semiestruturadas. De modo subsidiário, e sem incorrer em ecletismo metodológico, recorreu-se a contribuições pontuais da análise de conteúdo de Bardin (2011), especificamente aos procedimentos de categorização e de inferência interpretativa, os quais reforçaram a sistematização e a objetividade na fase de codificação. Assim, Bardin não constituiu um método paralelo, mas um aporte técnico que qualificou a operacionalização das fases de codificação e categorização propostas por Braun e Clarke.

Integração dos dados e procedimentos éticos

Os dados quantitativos e qualitativos foram integrados por meio de uma estratégia de triangulação convergente, conforme proposta por Creswell e Plano Clark (2013). Essa estratégia previu a análise independente de cada conjunto de dados, seguida de sua integração interpretativa, permitindo identificar convergências, divergências e complementaridades entre os resultados, fortalecendo a validade dos achados.

Esta pesquisa vinculou-se ao projeto guarda-chuva “Práticas Corporais de Lazer em Goiás”, coordenado pelo Professor Dr. Humberto Luís de Deus Inácio no âmbito do Grupo de Estudos e Pesquisas em Esporte, Lazer e Comunicação (GEPELC/FEFD/UFG), aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás (CAAE nº 40174920.2.0000.5083, Parecer Consubstanciado nº 4.559.238, aprovado em 25 de fevereiro de 2021). O projeto guarda-chuva tem como objetivo diagnosticar e analisar o contexto das práticas corporais realizadas pela população goiana em seu tempo livre, sem

se restringir, a priori, a uma metodologia fixa ou a um recorte único de prática justamente para poder abarcar a diversidade de contextos, formatos e expressões em que se apresentam as práticas corporais de lazer no estado. Entre seus objetivos específicos está a diversificação dos objetos e sujeitos da pesquisa em nichos específicos, explicitamente previstos para compor temas de TCCs e dissertações em Educação Física. É nesse sentido que a presente dissertação se insere no projeto: ao mapear e analisar os espaços de prática do tecido acrobático em Goiânia, ela constitui um desses nichos específicos de investigação, aprofundando, para uma modalidade corporal particular, a compreensão mais ampla sobre a oferta, os contextos e as configurações das práticas corporais de lazer que o projeto guarda-chuva se propõe a diagnosticar em âmbito estadual. Todos os procedimentos éticos foram rigorosamente observados, incluindo a obtenção do consentimento informado, garantia de confidencialidade e anonimato, possibilidade de desistência dos participantes a qualquer momento e devolutiva dos resultados à comunidade envolvida.

CAPÍTULO I

1.1 Tecido acrobático: afinal o que é, como e onde surgiu?

O tecido acrobático constitui uma das manifestações mais recentes do universo circense contemporâneo, na qual o corpo, em suspensão no tecido fixado verticalmente, converte o espaço aéreo em território de expressão artística e técnica. Como prática corporal, o tecido acrobático revela-se, mais do que uma técnica, uma linguagem corporal singular, que articula técnica e arte, força e delicadeza, tradição e inovação, constituindo-se como uma modalidade que dialoga simultaneamente com a ancestralidade circense e as demandas contemporâneas de expressão corporal.

Diferentemente de outras práticas corporais circenses centenárias como o malabarismo, as acrobacias de solo e o trapézio, o tecido acrobático apresenta uma história relativamente recente, tendo desenvolvido suas características distintivas principalmente ao longo dos últimos séculos. Esta relativa juventude histórica não diminui sua importância ou complexidade; pelo contrário, demonstra como as práticas corporais são fenômenos vivos que continuam a emergir e se transformar em resposta às necessidades expressivas e estéticas de cada época, demonstrando a capacidade humana de reinventar constantemente suas formas de movimento e expressão.

A origem do tecido acrobático permanece envolta em certa nebulosidade histórica, com diferentes relatos e registros que apontam para múltiplas possibilidades de surgimento dessa prática fascinante. Existem registros de desenhos orientais que retratam performances em grandes panos de seda durante festividades de imperadores chineses, datando de aproximadamente 600 depois de Cristo, sugerindo que a prática de utilizar tecidos para performances aéreas possui raízes ancestrais no Oriente (ÉCOLE NATIONALE DE CIRQUE, 2024). Esses registros antigos demonstram como a humanidade sempre buscou formas de transcender as limitações terrestres, utilizando materiais disponíveis para criar experiências de voo e suspensão que desafiam as leis da gravidade e expandem as possibilidades expressivas do corpo humano.

A história das acrobacias aéreas remonta ao início do século XX, com fotografias datadas do início dos anos 1900 mostrando performances durante espetáculos circenses que já utilizavam tecidos como aparelhos aéreos. Mais tarde, há relatos documentados na Alemanha, entre os anos 1920 e 1930, de artistas que utilizavam cortinas de cabarés para realizar performances improvisadas, demonstrando como a criatividade artística encontra formas de se manifestar mesmo nos contextos mais inesperados. Estes episódios indicam uma característica fundamental do desenvolvimento do tecido acrobático: sua capacidade de emergir da adaptação criativa de materiais disponíveis, transformando objetos cotidianos em instrumentos de arte e transcendência.

No contexto circense tradicional, o tecido acrobático começou a ganhar forma como uma extensão natural das práticas aéreas já estabelecidas. A questão fundamental é que as diferentes modalidades e técnicas circenses foram sendo constantemente adaptadas e reinventadas, com uma modalidade sempre surgindo a partir da outra, em um processo orgânico de evolução e transformação que caracteriza as práticas corporais como fenômenos dinâmicos e em constante desenvolvimento. Acredita-se que o tecido como é utilizado hoje constitui uma variação da corda lisa, uma modalidade circense que antigamente utilizava corda de sisal e hoje emprega corda de algodão, demonstrando como as práticas corporais se transformam através da experimentação com diferentes materiais e técnicas (fonte especializada do meio circense, aqui utilizada pela escassez de literatura acadêmica sobre a história material do tecido; Corpo Mágico, 2025).

A sistematização moderna do tecido acrobático deve-se principalmente ao trabalho pioneiro de Gérard Fasoli, ex-artista de trampolim de alto nível, acrobata e treinador que atualmente é Diretor do Centre National des Arts du Cirque (CNAC), e que desenvolveu o tecido aéreo como o conhecemos hoje (BNF/CNAC, 2025). A datação de 1959 para uma escola de circo francesa, mencionada por Vertical Wise (2015), carece de correspondência na historiografia do circo e não foi corroborada por outras fontes especializadas consultadas. O marco documentado da formalização de uma pedagogia circense estruturada na França é a criação, em 1974, da École du Cirque Annie Fratellini, por Annie Fratellini e Pierre Étaix reconhecida como a primeira escola de circo aberta ao público no país

(ACADÉMIE FRATELLINI, 2024), o que situa a sistematização institucional do circo francês contemporâneo cerca de uma década e meia após a data referida por Vertical Wise.

Após muitas pesquisas com diferentes materiais realizadas nos anos 1980, o francês Gérard Fasoli popularizou e sistematizou a técnica dos tecidos acrobáticos, desenvolvendo conhecimentos e metodologias que tornaram a atividade mais acessível e popular entre artistas e acrobatas de diferentes origens e formações (Terra, 2024). O aprimoramento das técnicas do tecido circense através do trabalho de Fasoli, assim como a inserção do tecido circense no Brasil no Rio de Janeiro, representam marcos fundamentais na evolução desta prática corporal (Ontañón, Duprat e Bortoleto, 2024).

Dessa forma, o tecido acrobático se consolidou como uma prática corporal de acrobacia aérea executada em um longo tecido suspenso, geralmente preso pelo meio, com as duas pontas penduradas, possibilitando ampla diversidade de movimentos, expressão e criação artística. Terra (2024) documenta que o tecido acrobático chegou ao Brasil em 1997, quando Gérard Fasoli introduziu a técnica no país, estabelecendo as bases para o desenvolvimento da modalidade no contexto brasileiro.

Os formatos mais conhecidos do tecido acrobático na atualidade são o Tecido Liso e o Tecido Gota. Além desses dois formatos principais, existem ainda outras variações como o Gota Dupla, o Tecido Marinho e o Marinho Duplo. O tecido utilizado é o mesmo em todas as modalidades; o que muda é a forma de prender o tecido ao ponto de ancoragem, e conseqüentemente, cada formato oferece diferentes possibilidades de movimentos e expressões artísticas, demonstrando como uma única prática corporal pode se desdobrar em múltiplas variações técnicas e estéticas.

No Brasil, utiliza-se predominantemente um tecido chamado Liganete, que embora não tenha sido desenvolvido especificamente para a prática de acrobacias aéreas, tem se comportado adequadamente para essa finalidade (Corpo Mágico, 2025). A escolha do material é crucial, pois durante uma queda, o peso do praticante pode se multiplicar por até quatro vezes, exigindo que o tecido seja feito de um material suficientemente resistente para suportar esse impacto. Esta consideração técnica indica como as práticas corporais

aéreas exigem conhecimentos específicos sobre materiais, física e segurança que vão muito além da simples execução de movimentos.

Cossin, Bergeron-Parenteau e Ross (2022) conduziram um estudo quantificando a força máxima de choque de muitos truques diferentes em diferentes aparelhos, fornecendo dados científicos fundamentais para a compreensão das cargas dinâmicas envolvidas na prática do tecido acrobático. Este tipo de pesquisa é fundamental para o desenvolvimento de protocolos de segurança e para a compreensão biomecânica da modalidade, demonstrando como as práticas corporais contemporâneas se beneficiam de abordagens científicas rigorosas. No cenário brasileiro, Nunes, Ferreira e Bortoleto (2022), pesquisadores vinculados à Unicamp, discutem parâmetros de carga e critérios de segurança no planejamento de equipamentos para as modalidades aéreas do circo.

A natureza expansiva e contraditória do circo torna difícil chegar a um sistema de classificação coerente e holístico, mas um sistema bem construído pode estimular a comunidade circense a discutir, descobrir e aprender mais sobre habilidades, aparelhos, disciplinas, variação cultural e geográfica, e história. O tecido acrobático, nesse contexto, representa uma das modalidades mais recentes e em constante evolução dentro dos sistemas de classificação circense, demonstrando como as práticas corporais continuam a se expandir e diversificar (GATEWOOD; HINGSON, 2024).

1.2 Caracterização: corpo, materialidade e técnica

Caracterizar o tecido acrobático exige uma análise que transcenda a sua descrição meramente operacional, para compreendê-lo como um fenômeno complexo que articula, de forma indissociável, dimensões conceituais, materiais, técnicas, estéticas e pedagógicas. Esta seção aprofunda essa caracterização, investigando o tecido acrobático enquanto linguagem, sua materialidade e especificações técnicas, as tipologias da prática e seus fundamentos, com o objetivo de construir um panorama denso e multifacetado desta prática corporal. A abordagem aqui adotada parte do pressuposto de que o corpo é o lócus central onde essas múltiplas dimensões se entrelaçam e ganham sentido. Não se trata de um corpo

que meramente executa uma técnica sobre um aparelho, mas de um corpo que é, ele mesmo, produzido e transformado por essa interação, emergindo como um “corpo aéreo”, uma entidade cuja existência se dá na suspensão e na relação intrínseca com o tecido. Essa perspectiva dialógica é fundamental para a presente pesquisa, que busca mapear e analisar os espaços de prática em Goiânia, pois a forma como o tecido é concebido, ensinado e praticado nesses locais aponta para diferentes compreensões sobre o corpo, o movimento e a própria arte.

A compreensão do tecido acrobático como uma linguagem, e não apenas como um conjunto de exercícios, é um ponto de partida crucial, também explorado por Mendonça (2016) em sua reflexão sobre a virtuose acrobática em criações aéreas circenses. Toda linguagem possui uma gramática, um sistema de regras e signos que permite a produção de significado, e com o tecido não é diferente. Seus movimentos fundamentais as subidas, as chaves, as travas, as figuras e as quedas podem ser entendidas como o vocabulário básico dessa linguagem. Contudo, a simples execução isolada desses “vocabúlos” não constitui a comunicação. É na sintaxe, na forma como esses movimentos são articulados em sequência, que a narrativa corporal se constrói. Uma sequência coreográfica no tecido é uma frase, um discurso que se desenrola no espaço vertical, carregado de intenção, ritmo e expressividade. Nesse sentido, a técnica não é um fim em si mesma, mas o meio pelo qual o corpo se torna eloquente. O domínio técnico permite que o praticante transcenda a preocupação com a mera execução e se dedique à dimensão poética do movimento, transformando a acrobacia em dança, em teatro, em expressão artística. É nesse ponto que a contribuição de Amado (2017) se torna iluminadora, ao propor que a dança emerge precisamente no entrelaçamento de forças entre o corpo e o aparato, gerando um ao outro. A autora nos convida a pensar para além da dualidade corpo-objeto:

“A dança na relação corpo e tecido acrobático é um acontecimento que se dá no entrelaçamento de forças, na medida em que corpo e aparato se afetam mutuamente, produzindo um ao outro, fazendo emergir um corpo aéreo que se expressa a partir de uma dança tecida no ar”. (AMADO, 2017, p. 15).

Essa concepção de um corpo que se faz na relação com o aparelho desloca o foco da análise. O tecido deixa de ser um suporte passivo para se tornar um parceiro ativo, um coautor da coreografia. Ele oferece resistência, impõe limites, mas também abre possibilidades de movimento que seriam impensáveis no solo. O corpo, por sua vez, aprende a “ler” o tecido, a sentir sua textura, sua elasticidade, a dialogar com a sua verticalidade. Essa comunicação tátil e cinestésica é a base da linguagem do tecido acrobático, uma linguagem que é, em sua essência, poética e performática.

A materialidade do tecido é um elemento determinante nessa gramática corporal. A escolha do tipo de tecido sua composição, elasticidade e textura não é um detalhe técnico secundário, mas uma decisão que molda profundamente a própria natureza da prática. Um tecido com alta porcentagem de elastano (poliamida), por exemplo, oferece mais elasticidade e um efeito de “rebote” que pode ser explorado em movimentos dinâmicos e quedas com maior suspensão. Ele é, muitas vezes, mais “amigável” para o iniciante, pois seu toque é mais macio e sua elasticidade pode auxiliar na absorção de impacto. Por outro lado, um tecido mais rígido e “seco” (poliéster, ou algodão puro), com baixa ou nenhuma elasticidade, molda a técnica do praticante de outro modo, exigindo maior força de preensão e um repertório técnico distinto não necessariamente mais ou menos difícil que o exigido por outros materiais, mas qualitativamente diferente. Ele permite uma definição mais precisa das figuras estáticas e um controle mais direto sobre a velocidade das quedas, mas demanda um corpo já iniciado e com maior resistência.

Portanto, a relação entre a técnica e a materialidade é dialética: a técnica se adapta ao material, ao mesmo tempo em que a busca por novas possibilidades técnicas impulsiona a procura por novos materiais. Bortoleto e Calça (2007), ao discutirem os fundamentos para uma pedagogia das atividades circenses aéreas, já apontavam para a importância de se considerar as características do aparelho no planejamento do ensino. A escolha do tecido adequado para cada nível de aprendizado e para cada objetivo estético é, assim, uma decisão pedagógica fundamental, que impacta diretamente a segurança e o desenvolvimento do praticante.

Essa intrínseca relação entre o corpo, a técnica e a materialidade se desdobram em diferentes tipologias da prática. O tecido acrobático não é uma modalidade homogênea; ele se manifesta de formas distintas, dependendo do contexto em que é praticado. No circo tradicional, ele pode aparecer como um número de virtuosismo técnico, focado na demonstração de força e coragem. No circo contemporâneo, frequentemente se integra a uma dramaturgia mais ampla, dialogando com o teatro, a dança e outras artes visuais. Nas academias e estúdios, assume muitas vezes um caráter estético e de condicionamento físico, sendo procurado como uma forma de atividade física que desenvolve força, flexibilidade e consciência corporal, como apontam Soares e Bortoleto (2011) em sua análise sobre a prática em academias de Campinas-SP. Há ainda a sua vertente terapêutica, utilizada em processos de reabilitação e desenvolvimento psicomotor, e a sua crescente inserção no ambiente escolar, como uma ferramenta para a diversificação das práticas corporais na Educação Física, como explorado por Zaim-de-Melo et al. (2020).

Cada uma desses contextos estabelece uma relação particular com os fundamentos técnicos e com a dimensão estética. A ênfase pode recair sobre a precisão acrobática, a expressividade artística, o condicionamento físico ou o desenvolvimento de competências socioafetivas. Reconhecer essa diversidade é essencial para evitar uma visão redutora da prática e para compreender como ela se adapta e se ressignifica em diferentes contextos sociais e culturais. Este mapeamento das tipologias será, portanto, uma ferramenta analítica importante para a caracterização dos espaços em Goiânia, permitindo-nos identificar as diferentes “culturas” de prática que coexistem na cidade.

1.3 Definição conceitual: uma linguagem em suspensão

Definir o tecido acrobático exige, antes de tudo, reconhecê-lo como uma linguagem circense aérea, na qual o corpo e o aparelho estabelecem uma relação dialógica para a produção de sentidos. Esta premissa analítica afasta a investigação de uma compreensão meramente funcionalista ou esportivista, inserindo a prática no campo da expressão e da comunicação. Como advertem Bortoleto e Calça (2007, p. 74), as atividades circenses

aéreas “não se restringem ao domínio técnico, mas envolvem processos expressivos, criativos e simbólicos que conferem sentido à ação corporal”. Trata-se, portanto, de investigar a acrobacia não como um fim em si mesma, mas como um meio de enunciação. Essa aproximação dialoga com a tradição semiótica que compreende o corpo em movimento como suporte de significação: assim como a linguagem verbal articula unidades mínimas (fonemas, palavras) em enunciados portadores de sentido, a linguagem do tecido articula suas unidades gestuais mínimas — subidas, chaves, travas, figuras e quedas — em sequências que produzem sentido para quem executa e para quem assiste, sentido esse que não preexiste ao movimento, mas que se constitui na própria articulação corporal.

Nessa perspectiva fenomenológica, o tecido deixa de ser um mero suporte inerte, um objeto a ser vencido ou dominado para converter-se em um parceiro de cena, um interlocutor que responde, limita e potencializa a ação do corpo. A prática constitui-se, assim, como um ato de enunciação, um discurso tecido no ar. Cada movimento, pausa ou transição atua como um signo que, articulado em uma sintaxe particular, constrói uma narrativa corporal.

O corpo do artista assume o papel de enunciador, utilizando o tecido como canal para transmitir sua mensagem. A gramática dessa linguagem é composta por um vocabulário técnico específico (subidas, chaves, travas, figuras e quedas). Contudo, a riqueza expressiva da modalidade não reside na mera reprodução desse repertório isolado, mas na forma como os movimentos são combinados, ritmados e intencionados, gerando uma poética corporal singular.

O aprofundamento dessa concepção de linguagem nos leva a pensar na relação entre signo, significante e significado no contexto do tecido acrobático. O movimento físico, a figura executada, é o significante, a forma visível do signo. O significado, por sua vez, é a gama de sensações, emoções e ideias que esse movimento evoca, tanto no praticante quanto no espectador. Uma queda, por exemplo, não é apenas o ato de descer rapidamente; seu significante é o corpo que se desenrola velozmente no tecido, mas seu significado pode ser a entrega, a vertigem, a libertação, o clímax de uma narrativa. A beleza e a complexidade dessa linguagem residem justamente na sua polissemia, na sua capacidade de gerar

múltiplos significados a partir de um mesmo significante. A interpretação dependerá do contexto da cena, da expressividade do artista e do repertório cultural de quem assiste. O corpo, ao se entrelaçar no tecido, torna-se um corpo-signo, um portador de sentidos que transcende a sua própria materialidade. A técnica, nesse caso, funciona como a alfabetização necessária para que o corpo se torne fluente nesse vocabulário aéreo, articulando sentidos na verticalidade. Essa compreensão do corpo como produtor de significados, e não apenas como executor de gestos técnicos, é central para a análise que esta dissertação propõe.

Amado (2017, p. 29) aprofunda essa compreensão ao propor que “o tecido acrobático reorganiza o corpo no espaço aéreo, instaurando uma relação singular entre materialidade, gravidade e experiência estética”. A autora nos oferece uma chave de leitura fenomenológica para entender a transformação que ocorre no corpo do praticante. A suspensão impõe ao corpo uma nova lógica espacial e gravitacional, desestabilizando os referenciais terrestres e exigindo a construção de uma nova consciência corporal. O chão, referência primordial da nossa existência bípede, perde o seu protagonismo. O corpo, agora pendurado, precisa encontrar novos centros, novos eixos, novos pontos de apoio em si mesmo e na sua relação com o tecido. É nessa “reorganização”, nesse processo de encontrar novos equilíbrios em um ambiente instável, que a dimensão expressiva da prática emerge com mais força.

O corpo em suspensão não apenas executa movimentos, mas vivencia uma profunda transformação perceptiva. A relação com o espaço se altera radicalmente: o acima e o abaixo tornam-se relativos a posição do corpo, e a tridimensionalidade do espaço pode ser explorada de formas inéditas, ainda que esse seja um fenômeno observado também em outras modalidades circenses. Essa desestabilização é, paradoxalmente, o que permite a construção de uma nova estabilidade, uma estabilidade que não é estática, mas dinâmica, que se refaz a cada instante. Como ilustrado na Figura 1, a relação do corpo com o eixo vertical torna-se o princípio organizador do movimento, e é em torno desse eixo que o corpo dança, se enrola e se projeta.

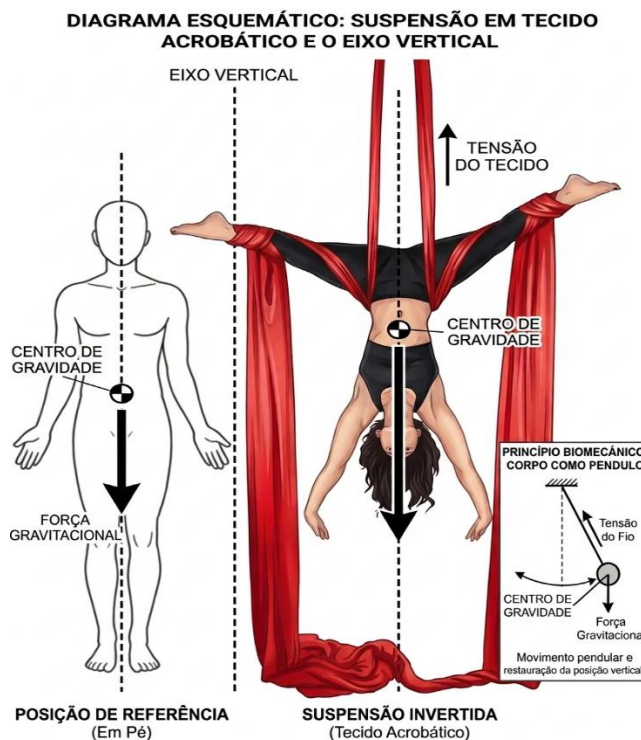


Diagrama esquemático da suspensão em tecido acrobático e o eixo vertical, comparando a posição de referência em pé e a suspensão invertida.

Figura 1 — Diagrama esquemático: a relação entre o corpo e o eixo vertical na suspensão aérea. Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Essa reorganização corporal pode ser compreendida à luz do conceito de corpo próprio de Merleau-Ponty, para quem o corpo não é um objeto no mundo, mas o nosso ponto de vista sobre o mundo, o nosso meio de comunicação com ele. O filósofo argumenta que o nosso esquema corporal nossa percepção tácita da posição e da unidade do nosso corpo não é fixo, mas se adapta e se reconfigura constantemente em resposta às nossas ações e ao ambiente. Na literatura mais recente sobre cognição corporificada, o esquema corporal é definido como um conjunto de representações sensório-motoras, predominantemente não conscientes, que permite ao sistema nervoso conhecer e atualizar

continuamente a posição, a configuração e as possibilidades de movimento do corpo, possibilitando o controle da ação distinguindo-se, assim, da imagem corporal, de natureza consciente e perceptivo-conceitual (GALLAGHER, 2005; DE VIGNEMONT, 2010). A prática do tecido acrobático pode ser vista como um laboratório intensivo de reconfiguração do esquema corporal. O corpo aprende a incorporar o tecido, a senti-lo como uma extensão de si mesmo. A mão que agarra o pano, o pé que se trava, a cintura que se encaixa na chave, todos esses contatos criam novos circuitos sensório-motores, uma nova geografia corporal. Amado (2017) descreve esse processo com grande sensibilidade:

“O corpo que dança no tecido acrobático é um corpo que se desterritorializa de seus modos habituais de ser e se mover no mundo, para se reterritorializar em um novo ambiente, o aéreo. Nesse processo, ele não apenas se adapta, mas se produz, se inventa. As amarrações, as chaves, as travas não são apenas formas de se segurar no aparelho, mas formas de criar corpo, de produzir novas superfícies de contato, novas relações entre as partes do corpo, novas possibilidades de movimento. É um corpo que se torna, ao mesmo tempo, mais forte e mais vulnerável, mais potente e mais permeável ao espaço que o cerca”. (Amado, 2017, p. 45).

A citação evidencia que a experiência do tecido acrobático é uma experiência de transformação de si. O corpo que emerge dessa prática é um corpo que aprendeu a dialogar com a vertigem, que descobriu novas formas de se orientar no espaço e que expandiu a sua capacidade de perceber e de agir. A experiência estética, mencionada por Amado, não está apenas no olhar do espectador, mas na própria vivência do praticante, na sensação de fluidez, de risco controlado, de superação dos próprios limites. É uma estética que se sente na pele, nos músculos, na respiração suspensa. É a estética de um corpo que se descobre capaz de voar.

A dimensão simbólica do tecido acrobático está intrinsecamente ligada à poética do risco, um conceito caro às análises contemporâneas sobre as artes circenses. Nessa relação entre corpo, técnica e risco, é oportuno retomar a noção clássica de Marcel Mauss (1934) de que o corpo é, ele mesmo, a primeira e mais natural das técnicas o instrumento

originário sobre e por meio do qual toda técnica corporal se constrói; no tecido acrobático, essa ideia se radicaliza, na medida em que a própria sustentação do corpo no espaço aéreo depende inteiramente da técnica corporal incorporada. A constante tensão entre a possibilidade de queda e gestão de risco, entre a vertigem e a conduta de segurança (LE BRETON, 2009), confere à prática uma densidade dramática que a diferencia de outras atividades corporais. O risco, aqui, não é apenas um perigo a ser evitado a todo custo, mas um elemento estético a ser dominado, coreografado e, em última instância, transcendido. A técnica, nesse contexto, é o que permite ao artista habitar essa zona de risco com segurança e graça, transformando o que seria um ato de pura sobrevivência em um ato de criação poética. O treinamento rigoroso e sistemático, a repetição incansável dos movimentos, tem como objetivo não a eliminação do risco, o que seria impossível, mas a construção de uma intimidade com ele. O artista aprende a calcular o risco, a sentir o ponto exato em que a entrega se torna possível, em que a queda se transforma em suspensão controlada. Essa gestão do risco é, em si, uma forma de conhecimento, um saber que se inscreve no corpo e que permite ao artista jogar com a iminência do perigo, criando suspense e maravilhamento no espectador.

Essa poética do risco dialoga diretamente com a noção de “jogo com a ordem”, proposta por DaMatta (1997) em sua análise sobre os rituais. O autor argumenta que os rituais, assim como os jogos, são espaços onde a ordem cotidiana é suspensa e novas regras são estabelecidas, permitindo a exploração de comportamentos e emoções que são reprimidos na vida comum. Em uma aproximação analógica e exploratória com essa noção sem pretender uma aplicação literal do conceito antropológico de ritual a performance no tecido acrobático pode ser vista como um desses espaços de suspensão da ordem cotidiana. O artista, ao subir no aparelho, entra em um espaço-tempo extraordinário, onde as leis da gravidade são desafiadas e o corpo pode experimentar a liberdade e a vertigem do voo.

O risco de queda é real, mas ele é enquadrado pelas regras do jogo, pela técnica, pela segurança do equipamento um enquadramento que, como discute Bortoleto (2020) ao analisar a percepção do risco e as causas de acidentes na formação de artistas circenses brasileiros, depende diretamente da qualidade dessa formação técnica e da cultura de

segurança construída em cada espaço de prática. Esse enquadramento é o que permite que o risco seja vivenciado de forma estética e simbólica, e não como uma ameaça literal. O espectador, por sua vez, participa desse jogo através da sua projeção empática. Ele sente a vertigem, o medo e o alívio, em um processo de catarse que é central para a experiência do circo. A beleza da performance reside, em grande parte, nessa capacidade de nos fazer confrontar, de forma segura e mediada pela arte, a nossa própria finitude e a nossa ancestral busca pela superação dos limites. O voo do acrobata é, em última instância, o nosso voo, a materialização do nosso desejo de transcender a condição terrena e de experimentar, ainda que por um instante, a liberdade absoluta.

1.4 Materialidade e especificações técnicas

A discussão sobre a materialidade no tecido acrobático transcende uma mera listagem de equipamentos; ela nos insere no cerne da relação entre corpo, técnica e risco, demonstrando que a performance e, fundamentalmente, a segurança na prática dependem diretamente de um conhecimento rigoroso sobre os materiais utilizados. A escolha do tecido, dos equipamentos de conexão e do sistema de ancoragem constitui uma decisão técnica, pedagógica e, em última instância, ética de primeira ordem. A aparente simplicidade do aparato um pano suspenso oculta uma complexa rede de variáveis físicas e de engenharia cujo desconhecimento pode ter consequências fatais.

Neste contexto, a ausência de uma norma técnica brasileira específica para a fabricação, instalação e manutenção de aparelhos circenses, como a ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), impõe ao profissional da área uma responsabilidade ainda maior. Como alertam Ferreira et al. (2015) no livro sobre segurança no circo, essa lacuna normativa obriga que praticantes, professores e, sobretudo, os responsáveis pela montagem (riggers) busquem referências em normas de áreas afins, como as de trabalho em altura e de montanhismo, e em manuais de fabricantes internacionais. Essa necessidade de tradução e adaptação de conhecimentos de outros campos cria um ambiente heterogêneo, onde a segurança depende menos de uma regulação externa e mais da cultura de segurança

construída e partilhada dentro de cada espaço de prática. A responsabilidade, portanto, é atomizada, recaindo sobre o indivíduo, o que torna a disseminação de informação qualificada uma missão urgente para a comunidade circense e acadêmica. Cabe destacar que essa responsabilidade não se restringe a quem executa a montagem: proprietários de espaços, professores e demais responsáveis pela oferta da prática compartilham, em maior ou menor grau, uma corresponsabilidade civil e, em casos de negligência comprovada, penal sobre a segurança dos praticantes o que reforça a necessidade de que a cultura de segurança seja assumida institucionalmente, e não apenas individualmente.

A fibra da qual o tecido é feito é o ponto de partida para esta análise. Os tecidos mais utilizados no cenário circense contemporâneo são confeccionados em fibras sintéticas, como a poliamida (conhecida comercialmente como náilon) e o poliéster. No Brasil, popularizou-se o uso do “liganete”, uma malha de poliéster com elastano, principalmente por sua acessibilidade e disponibilidade no mercado têxtil nacional. Contudo, a escolha do material não pode ser guiada apenas pelo custo. A principal característica que diferencia esses tecidos é a sua elasticidade, ou, mais tecnicamente, o seu módulo de deformação sob carga. Essa propriedade impacta diretamente a dinâmica dos movimentos, a absorção de impacto e a própria percepção corporal do artista.

Sugawara (2014), em seu manual técnico sobre corda lisa e tecidos, explica que tecidos com baixa elasticidade (mais estáticos), geralmente de poliéster, oferecem maior precisão e um controle mais direto, pois respondem de forma quase imediata à força aplicada pelo corpo. Isso os torna ideais para sequências que exigem velocidade, para figuras que demandam uma definição limpa e para quedas rápidas, onde o artista pode calcular com maior exatidão a perda de altura. Em contrapartida, essa baixa capacidade de absorção de energia transfere uma maior força de impacto para o corpo do praticante no final de uma queda, exigindo dele uma técnica de amortecimento mais refinada e uma maior preparação física.

Por outro lado, tecidos com média a alta elasticidade, como a poliamida ou a próprio liganete, proporcionam um maior amortecimento. Eles se esticam sob o peso do corpo, absorvendo parte da energia cinética gerada em uma queda e tornando a parada final

mais suave. Essa característica os torna frequentemente indicados para iniciantes, pois são mais “indulgentes” com pequenas imprecisões técnicas e oferecem um maior conforto em figuras estáticas e travas. Além disso, a elasticidade pode ser explorada artisticamente, criando um efeito de “rebote” ou balanço que confere uma qualidade de movimento mais fluida e orgânica. O contraponto é que essa mesma elasticidade exige um maior gasto energético para subir, uma vez que parte da força aplicada pelo praticante é dissipada na deformação do tecido. A escolha entre um tecido mais estático ou mais dinâmico é, portanto, uma decisão que alinha as necessidades pedagógicas, os objetivos estéticos da performance e o nível de experiência do praticante, como detalhado na Tabela 1.

Tabela 1 — Comparativo entre tipos de tecido acrobático. Fonte: Elaborado pela autora, com base em Sugawara (2014) e Ferreira et al. (2015).

Característica	Tecido de Baixa Elasticidade (Poliéster)	Tecido de Média/Alta Elasticidade (Poliamida/Liganete)
Resposta ao movimento	Imediata e precisa; controle direto	Amortecida; efeito de rebote e balanço
Absorção de impacto	Baixa; maior força transferida ao corpo	Alta; parada final mais suave
Indicação técnica	Sequências rápidas, quedas definidas, figuras limpas	Iniciantes, figuras estáticas, travas, movimento fluido
Exigência física	Maior técnica de amortecimento na queda	Maior gasto energético na subida
Público recomendado	Praticantes avançados e performance	Iniciantes e prática lúdica/artística

Se o tecido é o corpo do aparato, os equipamentos complementares formam o seu esqueleto e sistema nervoso, constituindo a cadeia de segurança que conecta o artista à estrutura de sustentação. A falha em qualquer um desses elos, por menor que pareça, pode levar ao colapso de todo o sistema. É fundamental compreender que a resistência de um sistema de ancoragem é determinada pela resistência do seu elo mais fraco. Não adianta ter um tecido que suporta toneladas se o mosquetão que o prende tem uma certificação duvidosa ou está sendo utilizado de forma incorreta. A norma ABNT NBR 16325-1 (2014), que trata de dispositivos de ancoragem para trabalhos em altura, embora não seja específica para o circo, oferece um parâmetro de segurança crucial. Ela estabelece que os pontos de ancoragem devem suportar cargas de impacto muito superiores ao peso estático do trabalhador. No circo, essa premissa é ainda mais crítica.

As forças geradas em uma queda acrobática, conhecidas como força de choque ou força de impacto, podem multiplicar em várias vezes o peso do praticante. Fatores como a altura da queda, o peso do artista, a elasticidade do tecido e o tempo de parada influenciam diretamente o pico dessa força. Por essa razão, a comunidade circense internacional adota, por convenção, margens de segurança elevadas na escolha dos equipamentos de ancoragem muito superiores ao peso estático do praticante, de modo que o sistema resista não apenas ao uso normal, mas também a situações imprevistas e a picos de força gerados em dinâmicas mais intensas.

Tabela 2 — Equipamentos de ancoragem e funções técnicas. Fonte: Elaborado pela autora, com base em ABNT (2014) e Ferreira et al. (2015).

Equipamento	Função Técnica	Consideração de Segurança
Ponto de ancoragem	Sustenta toda a carga do sistema (viga de aço, laje de engenheiro/rigger;	Deve ser avaliado por resistir a cargas

Equipamento	Função Técnica	Consideração de Segurança
	concreto, treliça)	dinâmicas e multidirecionais
Fitas/anéis (slings)	Conectam o aparelho à ancoragem	Poliéster ou Dyneema; proteger de cantos vivos para evitar cisalhamento
Mosquetão	Faz a conexão entre os elos da cadeia	Aço/alumínio com trava; trabalhar no eixo principal; $MBS \geq 22 \text{ kN}$
Girador (swivel)	Permite giro livre do tecido, evitando torção no sistema	Essencial para movimentos de giro contínuo
Freio 8 (oito)	Atrela o tecido, distribui carga e cria atrito	Herdado do montanhismo; reduz estresse sobre as fibras

Analisemos os principais componentes dessa cadeia de segurança. A ancoragem em si é o ponto de partida e o elemento mais crítico. Ela pode ser uma viga de aço ou concreto de uma edificação, uma estrutura de treliça (box truss) projetada para eventos, ou um pórtico autônomo. A avaliação desse ponto deve ser feita por um profissional qualificado, um engenheiro ou rigger experiente, capaz de calcular a capacidade da estrutura de suportar cargas dinâmicas e multidirecionais. Ancorar em estruturas de madeira, gesso ou em pontos cuja resistência é desconhecida é uma prática de altíssimo risco. Conectando o aparelho à ancoragem, temos as fitas ou anéis de ancoragem (slings), geralmente de poliéster ou Dyneema, que devem ser protegidas de cantos vivos para evitar o cisalhamento. A conexão entre os elos é feita por mosquetões, que devem ser de aço ou alumínio de alta resistência, com trava de segurança (de rosca ou automática) para impedir aberturas acidentais. O mosquetão deve sempre trabalhar em seu eixo principal; cargas aplicadas em seu eixo

menor ou com o gatilho aberto (tri-loading) reduzem drasticamente a sua resistência. O girador (swivel) é um componente que permite que o tecido gire livremente, evitando que a torção seja transferida para o sistema de ancoragem e permitindo a execução de movimentos de giro contínuo. Por fim, o Freio 8 (ou simplesmente oito), um dispositivo herdado do montanhismo, é o mais comumente utilizado para atrelar o tecido. Ele distribui a carga sobre uma superfície mais ampla, diminuindo o estresse sobre as fibras do tecido e criando o atrito necessário para que ele não deslize.

A montagem correta de todo esse conjunto, a inspeção regular de cada componente em busca de sinais de desgaste, e a sua substituição periódica são procedimentos não negociáveis em uma prática que se pretende segura e profissional. A materialidade, aqui, evidencia a sua face mais contundente: ela é a fiadora da vida do artista.

1.5 Formas de montagem e ancoragem

A transição do tecido acrobático de um simples rolo de pano para um aparelho aéreo se concretiza no ato da montagem. Esta etapa, longe de ser um mero procedimento técnico, é uma fase crítica que define as condições de possibilidade para a prática corporal, a performance e, acima de tudo, a segurança. Como discutido nas seções anteriores, a materialidade do tecido e a cadeia de segurança que o sustenta são elementos determinantes; contudo, é a escolha do sistema de ancoragem que estrutura o próprio espaço onde a prática se desdobra. A responsabilidade por esta tarefa recai sobre o profissional qualificado conhecido como rigger, uma figura central, embora muitas vezes invisível, no universo das artes circenses e do espetáculo uma lacuna de formação e de reconhecimento também identificada por Nunes e Bortoleto (2021), que investigaram quem são e como atuam os riggers circenses no Brasil, e por Nunes, Bortoleto e Ferreira (2022), que sistematizaram o processo de planejamento e montagem de equipamentos para as modalidades aéreas do circo dois dos poucos estudos brasileiros dedicados especificamente a esse tema. Cabe notar que já em Bortoleto e Calça (2007), obra fundadora da reflexão pedagógica sobre as atividades circenses aéreas no Brasil a escolha do ponto de fixação e

do aparelho aparecia associada não apenas a critérios de segurança, mas também a decisões pedagógicas sobre o nível de autonomia e de risco a que o praticante é exposto; quase duas décadas depois, a persistência da escassez de estudos brasileiros sobre ancoragem sugere que essa dimensão pedagógica da montagem permanece pouco desenvolvida na literatura, a despeito de sua relevância reconhecida desde então. A escolha do ponto de ancoragem e do sistema de montagem é a decisão primordial, um ato de arquitetura que deve ser informado por um conhecimento profundo de engenharia, física e das especificidades da prática corporal aérea. Para o diagnóstico dos espaços em Goiânia que oferecem a prática de tecido acrobático, compreender essas formas de montagem é essencial, pois elas apontam para não apenas a infraestrutura disponível, mas também a intencionalidade pedagógica, a cultura de segurança e as possibilidades de prática em cada local.

A análise das formas de montagem se desdobra em categorias fundamentais que vão além da simples dicotomia entre estruturas fixas e móveis. Segundo a literatura especializada em artes circenses, é necessário considerar também a presença ou ausência de sistemas de redundância (backup), bem como o uso de roldanas (polias) para o manejo do aparelho (Cross Circus, 2020). Ferreira et al. (2015), em sua obra fundamental sobre segurança no circo, enfatizam que a qualidade da montagem e a escolha do sistema de ancoragem são questões de prioridade máxima, não devendo ser negligenciadas ou subordinadas a questões de custo ou conveniência. Essas variações criam um espectro de possibilidades que impactam diretamente a segurança, a flexibilidade pedagógica e o alcance da prática em diferentes contextos urbanos. Cada uma dessas tipologias carrega consigo implicações diretas sobre como o espaço é apropriado, quais movimentos são possíveis e, fundamentalmente, qual é a margem de segurança oferecida aos praticantes.

Ancoragem Fixa: A Permanência Estrutural

O sistema de ancoragem fixa, como o próprio nome sugere, caracteriza-se por sua permanência e integração à estrutura de uma edificação. É a solução predominantemente encontrada em escolas de circo consolidadas, estúdios de dança profissionais e teatros que dedicam espaço permanente à prática aérea. Esta tipologia representa um investimento de

longo prazo em infraestrutura, indicando uma intenção institucional clara de oferecer a prática de forma contínua e profissionalizada. A escolha do ponto de ancoragem é a decisão mais crítica, devendo-se optar por estruturas comprovadamente capazes de resistir às elevadas cargas dinâmicas geradas por quedas, balanços e movimentos de dupla, como vigas de aço estrutural ou lajes de concreto maciço (Circo Crescer E Viver, 2022).



Fotografia anotada de um sistema de ancoragem fixa do tecido acrobático, identificando ponto de ancoragem, mosquetões, girador e freio 8.

Figura 2 — Sistema de montagem e ancoragem fixa do tecido acrobático. Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Ancoragem Fixa com Backup: O Princípio da Redundância

Diante dos riscos inerentes à prática aérea, a literatura especializada e os manuais de segurança circense enfatizam a necessidade de superar a ancoragem fixa simples, evoluindo para o sistema de ancoragem fixa com backup (ou redundância). Neste modelo, além do ponto de ancoragem principal, um segundo ponto totalmente independente é estabelecido para suportar a carga caso o primeiro sofra qualquer tipo de falha catastrófica. Este segundo ponto deve estar ancorado em uma estrutura distinta, garantindo que uma falha localizada não comprometa ambos os sistemas simultaneamente, assim como mostra na figura 3.



Fotografia anotada de um sistema de ancoragem fixa com backup, evidenciando ponto principal, ponto de backup independente e linha de segurança redundante.

Figura 3 — Sistema de ancoragem fixa com backup (redundância). Fonte: Elaborado pela autora (2025).

É imperativo articular esta necessidade técnica com as normativas vigentes, em especial a Norma Regulamentadora n.º 35 (NR-35) do Ministério do Trabalho e Emprego, que dispõe sobre o Trabalho em Altura (Brasil, 2012). Embora a NR-35 seja voltada para o contexto laboral industrial e da construção civil, seus princípios fundamentais de gestão de risco, análise de carga e exigência de sistemas de proteção contra quedas com pontos de ancoragem redundantes e robustos são perfeitamente transponíveis e necessários para a prática do tecido acrobático. Ferreira et al. (2015) apontam que a ausência de uma norma técnica brasileira específica para a fabricação, instalação e manutenção de aparelhos circenses obriga que profissionais da área busquem referências em normas de áreas afins,

como as de trabalho em altura e montanhismo, e em manuais de fabricantes internacionais, criando um ambiente heterogêneo onde a responsabilidade pela segurança recai primordialmente sobre o profissional e a instituição.

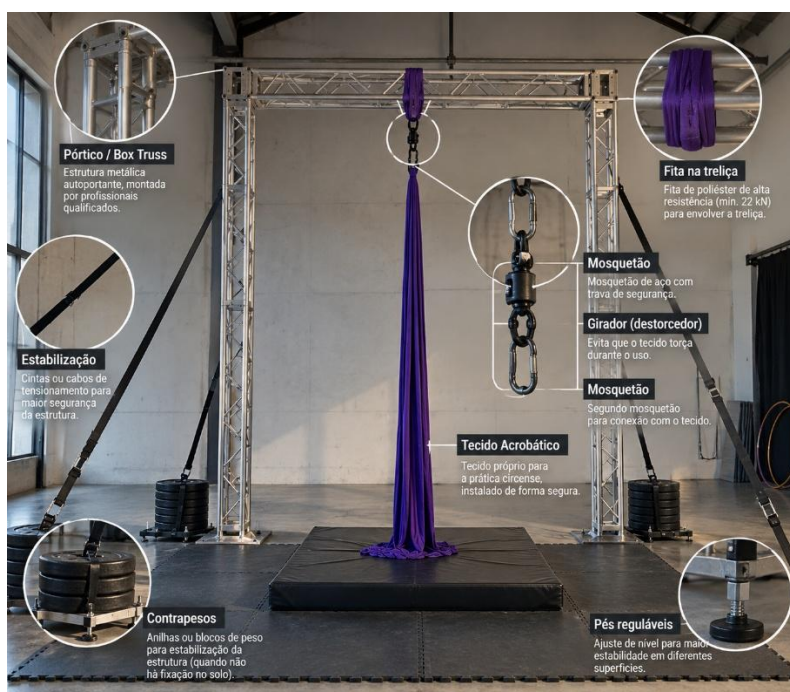
A redundância não é um preciosismo técnico ou um custo desnecessário, mas um princípio vital na ancoragem aérea, mitigando riscos de acidentes graves e fatais decorrentes da falha de um único componente da cadeia de suspensão. Este princípio foi tragicamente evidenciado em incidentes documentados na comunidade circense internacional, como o acidente de Riga, que ressalta a importância crítica de sistemas de segurança redundantes e a necessidade de uma cultura de vigilância constante (Akroholic, 2020).

A implementação de um sistema de backup em uma ancoragem fixa existente pode ser realizada, ainda que com maior complexidade e custo. Requer a identificação de um segundo ponto de ancoragem estruturalmente independente e a instalação de uma segunda cadeia de segurança. Em alguns casos, quando a estrutura do edifício não permite dois pontos verdadeiramente independentes, utiliza-se uma configuração em Y, onde dois mosquetões são conectados a um único ponto de ancoragem através de fitas de distribuição de carga que reduzem o estresse sobre o ponto primário. Embora esta solução seja menos robusta que dois pontos verdadeiramente independentes, ela oferece uma camada adicional de proteção.

Ancoragem Móvel: A Versatilidade Itinerante

Em contraposição à rigidez das estruturas fixas, os sistemas de ancoragem móvel oferecem a versatilidade e a autonomia necessárias para a expansão da prática corporal para além dos muros dos estúdios tradicionais. São estruturas autoportantes, como pórticos, tripés e estruturas modulares de treliça de alumínio (box truss), que podem ser montadas e desmontadas em diferentes locais. Esta tipologia viabiliza a prática em espaços não convencionais mapeados em nosso diagnóstico, como parques, praças, ginásios esportivos, centros comunitários ou mesmo dentro de teatros que não possuem pontos de ancoragem

estruturais adequados (Cross Circus, 2020). A principal vantagem da ancoragem móvel é a sua extrema adaptabilidade. Ela liberta a prática do tecido das amarras de uma arquitetura específica, permitindo que o circo cumpra a sua vocação histórica itinerante e que a prática corporal se insira em novos contextos sociais e urbanos, democratizando o acesso à experiência aérea.



Fotografia anotada de um sistema de ancoragem móvel em pórtico de box truss, com contrapesos e pés reguláveis.

Figura 4 — Sistema de montagem e ancoragem móvel do tecido acrobático. Fonte: Elaborado pela autora (2025).

No entanto, é crucial analisar criticamente que essa flexibilidade vem acompanhada de um aumento exponencial da complexidade na montagem e de uma necessidade de vigilância constante. A montagem de um pórtico ou de uma estrutura de treliça exige o nivelamento milimétrico dos pés, a distribuição adequada e calculada de contrapesos

(quando a estrutura não é fixada ao solo) e a verificação cuidadosa de todas as conexões, pinos e travamentos. Ferreira et al. (2015) enfatizam que este processo de verificação não pode ser apressado ou simplificado, devendo ser realizado por profissionais treinados e documentado para fins de rastreabilidade. A estabilidade de toda a estrutura depende inteiramente da correção técnica de sua montagem a cada novo evento.

Além disso, e este é um dado fundamental para o diagnóstico espacial, essas estruturas móveis geralmente possuem uma capacidade de carga dinâmica e uma altura útil inferiores às de uma ancoragem fixa robusta. Esta limitação estrutural restringe diretamente o repertório motor possível, limitando ou mesmo proibindo a execução de certos movimentos que geram alto impacto, especialmente quedas de grande altura (drops) ou trabalhos coreográficos em dupla (duos), sob o risco de colapso da estrutura (CROSS CIRCUS, 2020). Para o diagnóstico em Goiânia, a presença de estruturas móveis indica uma maior flexibilidade na oferta de prática, mas também exige uma avaliação rigorosa da qualidade da montagem e da capacitação técnica dos responsáveis.

Ancoragem Móvel com Backup: A Redundância em Estruturas Itinerantes

Da mesma forma que na ancoragem fixa, o sistema móvel exige o aprimoramento para uma ancoragem móvel com backup. Mesmo em estruturas autoportantes ou de box truss, é mandatório criar linhas de segurança secundárias. Se a fita, a corda principal ou a eslinga que suspende o tecido falhar por abrasão ou fadiga, ou se um mosquetão ceder, o backup (que deve ser uma corda ou cabo de aço adicional ligado a um ponto estrutural independente da mesma treliça) entra em ação imediata para prevenir a queda livre do aparelho e do praticante em direção ao solo (Cross Circus, 2020).



Fotografia anotada de um sistema de ancoragem móvel com backup, mostrando cadeia principal e linha de backup fixadas na treliça.

Figura 5 — Sistema de ancoragem móvel com backup em estrutura itinerante. Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Segundo análises de incidentes circenses, a ausência desta redundância em estruturas móveis, frequentemente observada em práticas informais ou em eventos com orçamento limitado, representa uma falha crítica na gestão do risco (AKROHOLIC, 2020). A implementação de um backup em uma estrutura móvel é tecnicamente mais viável que em uma ancoragem fixa, pois a própria treliça oferece múltiplos pontos de fixação. Contudo, requer um conhecimento técnico aprofundado e um compromisso com a segurança que nem sempre está presente em contextos de prática menos profissionalizados.

O Papel das Roldanas: Conveniência e Complexidade Adicional

O uso de roldanas (ou polias) adiciona uma camada de complexidade técnica, mas também de considerável conveniência operacional a qualquer um desses sistemas, impactando diretamente a dinâmica do espaço e a rotina de trabalho. Conforme apontam os fornecedores especializados de equipamentos aéreos, âncoras aéreas equipadas com

sistemas de polias permitem que o tecido acrobático seja içado ou baixado até o solo sem a necessidade de o rigger ou professor acessar o ponto de ancoragem em altura utilizando escadas ou plataformas elevatórias (Netjuggler, s.d.) fonte técnica especializada do setor, aqui utilizada, como em outros pontos desta seção (a exemplo de Researchgate, 2021, mais adiante), pela escassez de literatura acadêmica sobre aspectos comerciais e operacionais específicos dos equipamentos de montagem circense, um limite reconhecido desta revisão.

Esta configuração facilita enormemente a montagem diária, a manutenção rotineira, a lavagem dos tecidos e a troca rápida de aparelhos durante aulas ou espetáculos, reduzindo o tempo de preparação e o risco de acidentes durante a instalação. Ferreira et al. (2015) destacam que, apesar dessa conveniência operacional, o sistema de polias não deve ser visto como uma simplificação da segurança, mas como um facilitador que, quando bem implementado, permite que mais tempo e atenção sejam dedicados à verificação de outros aspectos críticos da montagem.

Contudo, em sistemas com roldanas, a corda de içamento (linha de vida) deve ser ancorada em um ponto de fixação inferior extremamente seguro, como um cunho de amarração náutico fixado à parede ou ao solo com parafusos de alta resistência. Este sistema requer considerações adicionais e rigorosas de segurança, incluindo o uso obrigatório de backups na linha de içamento, já que a falha na amarração inferior, o escorregamento da corda no cunho ou a quebra da própria polia resultariam na queda imediata e irrefreável do aparelho (Circo Crescer e Viver, 2022). A roldana deve ser inspecionada regularmente em busca de sinais de desgaste, oxidação ou travamento. Além disso, é fundamental que apenas pessoas treinadas operem o sistema de içamento, evitando sobrecargas e movimentos bruscos que possam danificar o equipamento.

1.6 Configuração espacial e segurança: além do ponto de ancoragem

Aprofundando a análise para além do ponto de suspensão, a configuração do espaço aéreo e do entorno imediato do aparelho mostra-se como um fator pedagógico e de segurança absolutamente determinante. O diagnóstico dos espaços em Goiânia precisa

observar atentamente estas dimensões, pois elas definem não apenas a segurança, mas também as possibilidades de aprendizado e expressão. A altura ideal para a montagem depende diretamente dos objetivos pedagógicos da prática oferecida no local. Segundo os estudos em cinesiologia aplicada ao tecido acrobático, para a iniciação e o nível básico, alturas entre 4 e 6 metros são consideradas adequadas e suficientes para o aprendizado seguro das subidas fundamentais, chaves de pé e cintura, e figuras estáticas básicas, permitindo que o professor mantenha contato visual e verbal próximo com o aluno, sem gerar uma intimidação psicológica excessiva relacionada à altura (Researchgate, 2021). Por outro lado, para a prática de nível avançado e profissional, especialmente para a execução segura de quedas longas, desenrolamentos dinâmicos e sequências de alto impacto, alturas superiores a 8 metros tornam-se não apenas desejáveis, mas estruturalmente necessárias. Alturas menores para práticas avançadas comprimem o tempo de reação e o espaço de frenagem do tecido, aumentando o risco de impacto contra o solo.

O ambiente físico ao redor do aparelho suspenso deve ser mantido rigorosamente livre de quaisquer obstáculos arquitetônicos ou materiais (paredes, pilares, espelhos, outros equipamentos aéreos, caixas de som ou áreas de circulação de pessoas) em um raio de segurança de, no mínimo, 2 metros a partir do eixo central de suspensão. Conforme estabelecem os manuais de segurança circense, este perímetro de segurança, ou zona de exclusão, garante que, em um balanço pendular não intencional ou em um movimento dinâmico imprevisto, o praticante não sofra colisões traumáticas contra a estrutura do edifício (Circo Crescer E Viver, 2022). Em espaços reduzidos ou com múltiplos aparelhos, esta exigência pode ser um fator limitante, reduzindo a quantidade de tecidos que podem ser montados simultaneamente ou restringindo o tipo de movimento que pode ser praticado.

Por fim, e de importância capital para a cultura de segurança que buscamos diagnosticar, a utilização de colchões de segurança (crash pads) com densidade e espessura adequadas à altura da prática é um item obrigatório e inegociável em qualquer contexto de ensino-aprendizagem das práticas corporais aéreas. O colchão de queda não deve ser interpretado, sob nenhuma hipótese, como um convite ao erro ou uma justificativa para a negligência técnica. Ele é, fundamentalmente, um dispositivo de redução de danos, a última

e mais crucial linha de defesa em caso de uma falha técnica do equipamento, um erro humano de execução ou um mal súbito do praticante. Conforme ressaltam os manuais de segurança e aparelhamento circense, a presença, o estado de conservação e a adequação dos colchões são os indicadores mais visíveis e imediatos da cultura de segurança de um espaço noção que Ferreira, Bortoleto e Silva (2015) descrevem como a construção coletiva de práticas, protocolos e valores compartilhados em torno da prevenção de riscos e representam um pressuposto ético para uma pedagogia do risco que seja, de fato, responsável e comprometida com a integridade física do aluno (FERREIRA; BORTOLETO; SILVA, 2015; Circo Crescer E Viver, 2022). No diagnóstico dos espaços em Goiânia, a avaliação da qualidade e da disponibilidade de colchões de segurança será um indicador crucial da maturidade e do compromisso de cada instituição com a prática responsável¹.

1.7 Tipologias e variações da prática: um espectro de possibilidades aéreas

A aparente unidade da prática corporal denominada tecido acrobático mostra, sob um olhar mais atento e rigoroso, um espectro multifacetado de manifestações. A prática não é monolítica; ela se desdobra em diversas tipologias e variações que refletem diferentes intenções, contextos e possibilidades corporais. Como apontam Ontañón, Duprat e Bortoleto (2012), a diversidade interna das modalidades circenses constitui um fator que, ao mesmo tempo, enriquece o campo e impõe desafios substanciais à sua sistematização pedagógica no âmbito da Educação Física. Essa diversidade não deve ser interpretada como um obstáculo epistemológico, mas como um convite à investigação criteriosa, sobretudo quando se reconhece que o tratamento acadêmico das atividades circenses ainda padece de fragilidades teórico-metodológicas que comprometem a qualidade do ensino e a segurança

¹ Nota de leitura: nas próximas seções, “prática” refere-se ao exercício regular do tecido acrobático — objeto desta pesquisa — e “performance” à sua apresentação pública diante de espectadores; embora as duas dimensões se sobreponham com frequência, distingui-las evita reduzir a análise da prática cotidiana a uma leitura centrada exclusivamente no espetáculo.

dos praticantes (Cardani et al., 2017). Caracterizar essa diversidade é, portanto, fundamental para compreender a riqueza da linguagem do tecido e para mapear o seu campo de atuação, que se estende do palco do grande espetáculo à sala de aula, do estúdio de reabilitação à arena competitiva e aos projetos de transformação social.

A escassez de sistematização, aliás, é uma preocupação recorrente na literatura especializada. Bortoleto e Calça (2007) já denunciavam que a confusão terminológica e conceitual, somada à quase inexistente produção científica sobre o tema, dificultava o intercâmbio de conhecimentos entre especialistas e o desenvolvimento de processos de ensino-aprendizagem de qualidade. É precisamente para preencher essa lacuna que se torna necessário organizar um quadro classificatório coerente. Proponho, assim, que a classificação dessas variações seja organizada a partir de três eixos principais que se entrelaçam dialeticamente: o número de praticantes envolvidos na performance, a configuração específica do aparelho, isto é, a forma como o tecido é montado e fixado e os objetivos teleológicos que orientam a prática. É importante ressaltar que estas categorias não são estanques nem mutuamente exclusivas; pelo contrário, elas frequentemente se sobrepõem, criando formas híbridas e inovadoras que continuamente expandem as fronteiras desta arte corporal. Neste sentido, Bortoleto e Calça (2007) advertem que o tecido, diferentemente de modalidades centenárias como o malabarismo, a acrobacia e o trapézio, apresenta um desenvolvimento técnico bastante recente, cujo aprimoramento se deu sobretudo a partir das pesquisas com materiais realizadas na França nos anos 1980, o que explica a fluidez de suas tipologias e a constante necessidade de revisão teórica.

Variações pelo Número de Praticantes: Do Solilóquio ao Diálogo Corporal

A distinção mais imediata na observação da prática do tecido acrobático reside no número de corpos que habitam o aparelho. Esta não é uma diferença meramente quantitativa, mas uma inflexão qualitativa que reconfigura radicalmente a natureza da experiência, da técnica e da expressão, transitando de uma fenomenologia do eu para uma ontologia da relação. Compreender essa passagem exige mais do que a descrição técnica

dos movimentos; requer atenção às dimensões perceptivas, afetivas e intersubjetivas que atravessam o corpo em suspensão.

A Prática Solo: O Diálogo Íntimo com o Aparelho e a Estética do Risco



Ilustração esquemática de um único praticante suspenso no tecido acrobático, em diálogo íntimo com o aparelho ao longo do eixo vertical.

Figura 6 — A prática solo: um único corpo em diálogo íntimo com o aparelho, ilustrando a intencionalidade motora e a estética do risco. Fonte: Acervo pessoal da autora (2025).

A prática solo é a manifestação mais difundida e, em muitos aspectos, a base fundamental do tecido acrobático. Nela, um único artista se relaciona com o aparelho, estabelecendo um diálogo íntimo e um solilóquio corporal. Toda a responsabilidade técnica, expressiva e de segurança recai sobre este indivíduo. A relação primária é com o próprio corpo, mediada pela materialidade do tecido um pano longo e resistente que, diferentemente de aparelhos rígidos como o trapézio ou a lira, se molda ao corpo do praticante e se adapta às suas características, o que torna o tecido, segundo Bortoleto e Calça (2007), um dos aparelhos aéreos de aprendizagem mais acessível. Ainda assim, a prática solo constitui uma jornada de autoconhecimento, de exploração dos próprios limites e potências, de enfrentamento solitário da vertigem e da gravidade.

A força, a flexibilidade, a resistência e, sobretudo, a inteligência corporal para memorizar e executar sequências complexas de travas, figuras e quedas são exigidas em alto grau (Bortoleto; Calça, 2007). O artista é, simultaneamente, o autor, o diretor e o intérprete de sua própria narrativa aérea. A expressividade, neste caso, emana da singularidade deste corpo em relação ao aparelho, da sua capacidade de imprimir uma assinatura pessoal ao movimento, de transformar a técnica em poética. É o espaço da introspecção, da meditação em movimento, no qual o mundo exterior se silencia e a atenção se volta para a respiração, para o contato do corpo com o pano, para a microfísica das sensações.

Essa vivência encontra fundamento consistente na fenomenologia de Merleau-Ponty (2011), para quem o corpo não é um objeto entre outros objetos, mas o próprio sujeito da percepção, aquilo por meio do qual há mundo. O corpo vivido ou corpo próprio não é um mero instrumento mecânico deslocando-se no espaço geométrico, mas a condição de ancoragem e de abertura ao mundo, o lugar em que a consciência se faz carne. Conforme sintetizam Franco, Santos e Caminha (2020) ao interpretarem esse legado, a subjetividade é inerente ao corpo e a consciência configura-se como uma atitude intencional encarnada na existência corpórea. Assim, ao dominar uma trava ou desenhar uma queda controlada no ar, o praticante de tecido não apenas executa um gesto técnico: ele atualiza uma

intencionalidade motora, um saber que reside no próprio corpo e que dispensa o cálculo reflexivo, tal como quem dança não precisa deter-se para pensar cada passo.

A esse solilóquio corporal soma-se uma dimensão que não pode ser negligenciada em uma análise densa da prática: a relação com o risco. As performances aéreas, como observam Leles e Camargo (2022), estruturam-se sobre um paradoxo que os autores nomeiam como a simulação do risco e a dissimulação da dor. No espaço aéreo, o corpo parece querer realizar o impossível, buscando o equilíbrio em instantes de instabilidade extrema e desafiando a força da gravidade. O tecido, embora se molde ao corpo, imprime nele marcas concretas queimaduras provocadas pela fricção com a pele, calos, hematomas, de modo que o virtuosismo estético se sustenta, silenciosamente, sobre um substrato de esforço e dor. Essa relação com o perigo, longe de ser um mero acessório, integra o sentido da prática. Recorrendo à sociologia do risco de Le Breton (2009), pode-se compreender que o praticante de atividades de risco joga, de forma deliberada e sob condições relativamente controladas, um jogo com a morte que não é apenas simbólico, mas que tem fundamento em uma realidade material concreta a relação física do corpo com o tecido, já evidenciada pelas queimaduras, calos e hematomas descritos acima, do qual emerge um deslocamento sensorial e uma sensação de plenitude existencial ao sair ileso. A vertigem enfrentada na prática solo é, portanto, ao mesmo tempo obstáculo a ser vencido e fonte de sentido, matéria-prima de uma experiência estética que ultrapassa o mero deslumbre com a proeza física.

A Prática em Dupla: A Coreografia da Confiança e a Intercorporeidade



Ilustração esquemática da prática em dupla no tecido acrobático, com os papéis de base (portô) e volante (flyer) identificados.

Figura 7 — A prática em dupla: os papéis de base (portô) e volante (flyer) evidenciam a intercorporeidade e a confiança como competências técnicas. Fonte: Acervo pessoal da autora (2025).

A prática em dupla, por sua vez, desloca o eixo da experiência do eu para o nós. A introdução de um segundo corpo no aparelho inaugura uma complexidade exponencial, transformando o solilóquio em um diálogo intenso e arriscado. A relação não é mais apenas com o tecido, mas fundamentalmente com o outro. Esta modalidade se alicerça sobre o pilar da confiança, que aqui transcende o sentimento abstrato para se tornar uma competência técnica e comunicacional de primeira ordem. A vida de um parceiro está,

literalmente, nas mãos, nos pés e nas costas do outro, o que eleva a segurança à condição de princípio ético e não apenas procedimental da prática compartilhada. Essa modalidade demanda, portanto, não apenas competências técnicas compartilhadas, mas também competências psicológicas e comportamentais específicas comunicação não verbal constante, leitura das intenções e dos limites do parceiro, e regulação emocional sob risco mútuo, que se desenvolvem progressivamente na convivência e no treino conjunto.

A comunicação, essencial para a segurança e a fluidez da performance, torna-se primariamente não verbal, um autêntico diálogo cinestésico. Superando a visão puramente biomecânica da ação conjunta, o que se observa é o fenômeno da intercorporeidade, noção que Merleau-Ponty (2011) desenvolve e que Franco, Santos e Caminha (2020) descrevem como a coexistência de duas ou mais subjetividades em comunicação corpos-sujeitos que necessitam um do outro para se afirmarem e se constituírem. Na dupla de tecido, essa intercorporeidade não é uma abstração filosófica, mas uma realidade tangível: a respiração conjunta, a sintonia do tônus muscular, a troca de olhares e a antecipação mútua do movimento seguinte compõem uma gramática sutil e precisa, tecida no instante mesmo da ação. O corpo de um lê o corpo do outro; a percepção de um se prolonga na percepção do outro, de modo que a fronteira entre os dois se torna porosa e a performance emerge desse entrelaçamento perceptivo.

Tecnicamente, e na maioria dos casos, ainda que nem sempre, a prática em dupla se organiza em torno de papéis específicos, notadamente o de base também chamado de portô, aquele que suporta e o de volante o flyer, aquele que é suportado e executa os movimentos mais aéreos. Esses papéis, herdados da tradição da ginástica acrobática e da acrobacia de dupla, exigem valências físicas e estados de atenção distintos, mas igualmente complexos. A base necessita de uma força isométrica e de uma estabilidade extraordinárias, funcionando como o alicerce a partir do qual a estrutura corporal se ergue; o volante, por sua vez, precisa de leveza, flexibilidade e uma consciência espacial aguçada. Além da portagem, a técnica de contrapeso constitui elemento central da modalidade, pois nela o peso de um corpo é utilizado para equilibrar, suspender ou impulsionar o outro, permitindo a criação de figuras e dinâmicas impossíveis de se realizar em solo. Do ponto de vista do

tecido especificamente, Bortoleto e Calça (2007) registram que o dobre tecido em que dois artistas atuam simultaneamente sobre o mesmo aparelho possibilita não apenas os movimentos típicos executados individualmente, mas também portagens análogas às do duplo trapézio, ampliando consideravelmente o vocabulário gestual disponível.

A riqueza expressiva da dupla reside justamente na exploração dessa interdependência. Ao contrário do solo, cuja narrativa é introspectiva, a dupla abre um leque de possibilidades dramáticas fundadas na relação: a harmonia e o conflito, o apoio e o abandono, a dependência e a autonomia, a separação e o reencontro. A relação entre os dois corpos torna-se, ela mesma, o tema da performance, de modo que o tecido deixa de ser apenas suporte técnico para converter-se em metáfora dos vínculos humanos.

Variações pela Configuração do Aparelho: A Materialidade que Molda o Gesto



Infográfico com as três configurações de montagem do tecido acrobático: tecido liso, tecido marinho e tecido em gota.

Figura 8 — As três configurações de montagem do aparelho: tecido liso, tecido marinho e tecido em gota. Fonte: Elaborado pela autora (2025), com base em Bortoleto e Calça (2007).

Se o número de praticantes reconfigura a experiência relacional, a forma como o tecido é montado e fixado determina, de modo igualmente decisivo, o repertório técnico possível. Bortoleto e Calça (2007), em um dos poucos esforços sistemáticos de classificação da modalidade no Brasil, distinguem diferentes configurações do aparelho a partir das amarrações e formas de utilização. O tecido liso a montagem mais habitual consiste em um pano de aproximadamente vinte a vinte e seis metros, fixado pelo meio em uma estrutura elevada, de modo que fica dividido em duas partes iguais utilizadas para a execução das travas, figuras e quedas. O tecido marinho, por sua vez, difere no modo de fixação: em vez de preso pelo meio, tem suas duas extremidades amarradas separadamente, a uma distância variável, empregando-se a parte central para a execução dos movimentos. Já o tecido em gota, aparentado à faixa aérea, prendendo-o praticante às extremidades e formando uma grande gota, permitindo voos, giros e balanços.

Essas variações não constituem meras curiosidades técnicas. Cada configuração inscreve no corpo uma lógica de movimento distinta e demanda repertórios de segurança específicos, razão pela qual a escolha da montagem deve ser objeto de deliberação pedagógica cuidadosa sobretudo em contextos de iniciação, nos quais, como recomendam Bortoleto e Calça (2007), o trabalho deve ser realizado a poucos metros do solo, elevando-se a altura das evoluções apenas à medida que o praticante adquire as qualidades físicas, técnicas e atitudinais necessárias, entre as quais a confiança ocupa lugar de destaque. Ademais, a materialidade do aparelho sua resistência, sua elasticidade na largura, sua plasticidade condiciona diretamente o que o corpo pode ou não realizar, o que reafirma a compreensão do tecido como uma prática em que corpo e objeto se coproduzem mutuamente.

Variações pelos Objetivos Teleológicos: As Dimensões da Prática



Diagrama conceitual dos três âmbitos teleológicos da prática do tecido acrobático: artístico-espetacular, recreativo e socioeducativo.

Figura 9 — Os três âmbitos teleológicos da prática: artístico-espetacular, recreativo e socioeducativo. Fonte: Acervo pessoal da autora (2025), com base em Bortoleto e Carvalho (2003).

Para além da configuração técnica do equipamento e do número de praticantes, a prática corporal do tecido acrobático é profundamente moldada por seus objetivos teleológicos, isto é, pelas finalidades que orientam sua realização em cada contexto. Bortoleto e Carvalho (2003) propõem, a esse respeito, uma distinção que se tornou referência no campo, ao identificarem três grandes âmbitos de aplicação das atividades circenses: o recreativo, o educativo e o profissional. Aplicada ao tecido, essa tríade permite reconhecer que uma mesma técnica pode assumir sentidos radicalmente diversos conforme o horizonte que a orienta.

O primeiro âmbito é o artístico-espetacular, no qual a técnica é colocada a serviço da estética e da narrativa cênica, buscando a fruição do público e a expressão virtuosa. Nesse contexto, o tecido consolidou-se como um dos aparelhos aéreos mais expressivos do

circo contemporâneo, integrando-se às linguagens híbridas que caracterizam a cena atual, na qual, como observa o historiador francês do circo Pascal Jacob, o circo reinventa continuamente suas formas e seus sentidos, distanciando-se da lógica da mera proeza para aproximar-se da criação dramática e poética.

O segundo é o âmbito recreativo e de condicionamento físico, no qual o tecido é procurado por seus benefícios sobre o corpo o desenvolvimento da força isométrica, da flexibilidade, da coordenação e da consciência corporal e pelo prazer lúdico do movimento. Estudos de natureza fenomenológica sobre a prática aérea, como o de Kosma e Erickson (2020), evidenciam que os praticantes atribuem grande valor às sensações corporificadas de fluidez e transcendência, o que indica que, mesmo no contexto do lazer e da atividade física, a dimensão estética e experiencial permanece central e não pode ser reduzida ao mero exercício físico.

O terceiro âmbito, de particular relevância para a Educação Física e a Pedagogia, é o socioeducativo, frequentemente materializado no que se convencionou chamar de Circo Social. Conforme discutem Somme e Bortoleto (2024), o circo social apropria-se do ensino das artes circenses em comunidades e territórios socioeconomicamente vulneráveis, tendo como público prioritário crianças, adolescentes e jovens, com vistas à transformação pessoal, social e comunitária. Alicerçado nos pressupostos da educação popular de Paulo Freire (1996) e na perspectiva dialógica e crítica que dela decorre, o tecido acrobático, nesse contexto, deixa de ser um fim em si mesmo para converter-se em ferramenta de empoderamento e de construção da cidadania. Seu potencial formativo, contudo, não se restringe ao desenvolvimento sensório-motor: como sublinha Invernó (2004), a prática das atividades circenses mobiliza igualmente valores de ordem interpessoal cooperação, solidariedade, respeito e empatia e intrapessoal autoestima, superação, disciplina e compromisso, o que a qualifica como um conteúdo de notável densidade educativa.

Vale advertir, no entanto, que a mera transposição do tecido para o contexto pedagógico não garante, por si só, a realização desse potencial. Bortoleto (2011) alerta que o ensino das atividades circenses precisa fundamentar-se em uma atitude de pesquisa e na busca de conhecimentos sólidos, sob pena de reduzir-se a uma abordagem superficial,

limitada à dimensão físico-motora e negligente quanto às dimensões históricas, estéticas, artísticas e, sobretudo, de segurança. Trata-se, portanto, de um chamado à responsabilidade teórica e técnica de quem se propõe a mediar essa prática chamado que, aliás, orienta o próprio esforço de sistematização empreendido nesta pesquisa.

Dessa forma, a prática do tecido acrobático evidencia-se não apenas como um desafio biomecânico contra a gravidade, mas como um fenômeno cultural denso e polissêmico, capaz de transitar entre a superação física, a experiência estética da vertigem, a intercorporeidade relacional e a ação pedagógica transformadora. Compreender esse espectro de possibilidades o que se pretendeu neste tópico ao articular os eixos do número de praticantes, da configuração do aparelho e dos objetivos teleológicos constitui condição indispensável para o mapeamento e a caracterização dos espaços que oferecem essa prática, objeto central da investigação que ora se desenvolve.

CAPÍTULO II

2.1 Práticas corporais: conceituação e fundamentação teórica na Educação Física

A compreensão das práticas corporais como categoria conceitual fundamental da Educação Física contemporânea emerge de um processo histórico de ampliação e ressignificação dos objetos de estudo e intervenção desta área do conhecimento. Mais do que simples atividades físicas ou exercícios corporais, as práticas corporais constituem-se como manifestações culturais complexas que envolvem o corpo em movimento de forma intencional, carregando consigo significados, valores, tradições e possibilidades de transformação que transcendem a dimensão meramente biomecânica ou fisiológica do movimento humano.

Silva e Damiani (2005) oferecem uma contribuição fundamental para a compreensão conceitual das práticas corporais ao destacarem que estas se constituem como elementos da cultura corporal que foram construídos ao longo da história da humanidade e que se caracterizam por apresentar uma estrutura interna pautada pela presença de um sentido/significado, de regras, de uma técnica corporal e de um espaço/tempo determinado para sua realização. Esta definição sinaliza a complexidade e a riqueza das práticas corporais como fenômenos culturais que integram dimensões técnicas, simbólicas, espaciais e temporais em uma síntese dinâmica e significativa.

A perspectiva de Silva e Damiani (2005) é particularmente relevante para compreender o tecido acrobático como prática corporal, pois esta modalidade apresenta claramente uma construção humana de manifestação das ações corporais humana na qual todos os elementos constitutivos destacados pelos autores: possui sentidos e significados específicos relacionados à expressão artística, superação de limites e experiência estética; desenvolve-se através de regras específicas de segurança e execução técnica; envolve técnicas corporais complexas que exigem preparação e aprendizagem sistemática; e realiza-se em espaços e tempos determinados que conferem especificidade à experiência.

Lazzarotti Filho et al. (2010) ampliam essa compreensão ao proporem que as práticas corporais sejam entendidas como fenômenos que se mostram, prioritariamente, em

âmbito corporal, constituindo-se em manifestações culturais de caráter lúdico, tais como os jogos, as danças, as ginásticas, os esportes, as artes marciais, entre outras. Esta perspectiva enfatiza o caráter cultural e lúdico das práticas corporais, destacando como elas se constituem como formas privilegiadas de expressão humana que utilizam o corpo como meio principal de manifestação e comunicação.

A abordagem de Lazzarotti Filho et al. (2010) é fundamental para compreender como o tecido acrobático se insere no universo das práticas corporais contemporâneas, pois a modalidade apresenta claramente as características destacadas pelos autores: manifesta-se prioritariamente em âmbito corporal através de movimentos aéreos complexos; constitui-se como manifestação cultural que dialoga com tradições circenses ancestrais; e apresenta caráter lúdico evidente na forma como os praticantes exploram criativamente as possibilidades de movimento e expressão oferecidas pelo aparelho.

González e Fraga (2012) contribuem para essa discussão ao destacarem que as práticas corporais se caracterizam por serem atividades realizadas fora do tempo produtivo, tendo como finalidades o divertimento, a manutenção ou recuperação da saúde, o desenvolvimento de habilidades e conhecimentos e a sociabilidade. Esta perspectiva demonstra como as práticas corporais se constituem como experiências que transcendem as obrigações cotidianas, criando espaços e tempos específicos para o desenvolvimento humano integral através de experiências corporais significativas.

A compreensão das práticas corporais como cultura na Educação Física possibilita um olhar diferenciado aos conhecimentos produzidos pela sociedade e no cotidiano escolar e social, permitindo reconhecer e valorizar a diversidade de manifestações corporais que compõem o patrimônio cultural da humanidade. Essa perspectiva cultural das práticas corporais rompe com visões seletivas e excludentes, trazendo o direito de acesso a todos e indicando a inclusão e a diversidade como valores fundamentais (González; Fraga, 2012).

Na contemporaneidade, as práticas corporais têm se expandido e diversificado, incorporando novas modalidades e ressignificando práticas tradicionais. Nenartavis e Vianna (2021), em revisão integrativa sobre o tema, apontam que a prática de atividades

circenses está associada a ganhos em competências motoras, confiança e motivação, com benefícios psicológicos positivos para os praticantes, potencialmente relacionados à natureza inclusiva e participativa do circo.

Os resultados dessa revisão mostram que aprender circo é uma oportunidade para desenvolver habilidades sociais, aprimorar o julgamento de tomada de riscos e fortalecer a resolução de problemas, a criatividade, a autoestima e a perseverança (Nenartavis; Vianna, 2021). Esses achados demonstram como as práticas corporais circenses se constituem como experiências formativas integrais que transcendem o desenvolvimento físico, contribuindo para a formação humana em múltiplas dimensões.

A École Nationale de Cirque (2025) observa que as artes circenses têm grandes vantagens sobre outros esportes: elas são não específicas de gênero e não competitivas. Todas as disciplinas são acessíveis a todos, incluindo pessoas com deficiências, demonstrando o potencial inclusivo das práticas corporais circenses. Esta característica inclusiva é particularmente relevante para o tecido acrobático, que pode ser adaptado para diferentes idades, habilidades e necessidades, mantendo sua essência artística e transformadora.

O tecido acrobático, como prática corporal contemporânea, exemplifica essa expansão e diversificação das manifestações corporais. Originário do contexto circense tradicional, a modalidade tem se espalhado para academias, escolas, centros culturais e espaços terapêuticos, adaptando-se a diferentes objetivos e públicos. Esta versatilidade demonstra como as práticas corporais são fenômenos dinâmicos que se transformam em resposta às demandas e oportunidades de cada contexto, mantendo sua essência enquanto se reinventam continuamente.

2.2 Lazer: território de liberdade e desenvolvimento

O conceito de lazer no campo da Educação Física emerge como uma dimensão fundamental para compreender as múltiplas possibilidades de experiência humana que

transcendem as obrigações cotidianas e se estabelecem como territórios de liberdade, criatividade e desenvolvimento pessoal. Mais do que simplesmente o tempo livre ou a ausência de trabalho, o lazer configura-se como um fenômeno complexo e multifacetado que envolve escolhas conscientes, prazer genuíno e potencial transformador para indivíduos e comunidades, constituindo-se como uma esfera privilegiada para o desenvolvimento de práticas corporais significativas.

Dumazedier (1976) define o lazer como um conjunto de ocupações às quais o indivíduo pode entregar-se de livre vontade, seja para repousar, seja para divertir-se, recrear-se e entreter-se, ou ainda para desenvolver sua informação ou formação desinteressada, sua participação social voluntária ou sua livre capacidade criadora, após livrar-se ou desembaraçar-se das obrigações profissionais, familiares e sociais. Esta definição clássica estabelece o lazer como um âmbito de descanso, diversão e desenvolvimento em um tempo conquistado, livre de obrigações externas, criando condições para o desenvolvimento das práticas corporais em sua dimensão expressiva.

Camargo (1989) amplia essa compreensão ao afirmar que lazer é uma prática não remunerada, ou seja, uma atividade realizada por sua própria satisfação e não por obrigação externa ou recompensa financeira. Essa característica fundamental distingue o lazer de outras formas de atividade humana e o estabelece como um território de liberdade e autenticidade, onde as escolhas são guiadas pelo prazer, pelo interesse pessoal e pelo potencial de desenvolvimento humano. No contexto das práticas corporais como o tecido acrobático, esta dimensão não remunerada permite que os praticantes se dediquem à modalidade movidos pela paixão, pela busca de superação pessoal e pelo prazer estético da prática.

A compreensão sociológica do lazer ganha profundidade e complexidade através das contribuições de Pierre Bourdieu, que em sua obra seminal “A distinção: crítica social do julgamento” (1979) oferece uma análise penetrante sobre como as práticas de lazer funcionam como mecanismos de distinção social e reprodução de hierarquias culturais. Bourdieu (2007) pesquisou as práticas de lazer e consumo cultural da sociedade francesa e chegou à conclusão de que a variedade de gostos e de hábitos era profundamente marcada

pela trajetória social dos indivíduos, isto é, pela experiência de socialização em que foram integrados, pela educação que receberam.

Para Bourdieu (2007), o gosto por determinado tipo de manifestação artística não é inato ou fruto exclusivo de sensibilidade individual, e sim consequência de um processo educativo encabeçado pela família e pela escola. Esta perspectiva indica como as práticas corporais de lazer, incluindo o tecido acrobático, não existem em um vácuo social, mas são influenciadas por dinâmicas de classe, capital cultural e distinção social que determinam quem tem acesso a certas modalidades e como essas práticas são valorizadas socialmente.

O conceito de *habitus* desenvolvido por Bourdieu (2007) é particularmente relevante para compreender como as práticas corporais de lazer são incorporadas pelos indivíduos. O *habitus*, definido como um “sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes”, influencia as escolhas de lazer dos indivíduos, incluindo sua aproximação ou distanciamento de práticas corporais como o tecido acrobático. O *habitus* incorpora não apenas preferências estéticas, mas também competências corporais, disposições para o risco e concepções sobre o que constitui uma prática corporal legítima.

Bourdieu (2007) identifica quatro tipos de capital que influenciam as práticas de lazer: o capital econômico (recursos materiais), o capital cultural (conhecimentos e competências culturais), o capital social (redes de relações) e o capital simbólico (prestígio e reconhecimento). No contexto do tecido acrobático, esses diferentes tipos de capital determinam não apenas o acesso à prática, mas também as formas como elas são vivenciadas e valorizadas. O capital econômico influencia a capacidade de pagar por aulas e equipamentos; o capital cultural determina a familiaridade com códigos estéticos e técnicos; o capital social facilita a inserção em comunidades de praticantes; e o capital simbólico confere prestígio à prática. Mais especificamente ligado às práticas corporais, o conceito de capital corporal (*bodily capital*), cunhado por Wacquant (1995) a partir de sua etnografia do boxe, permite refinar essa análise ao evidenciar que o próprio corpo treinado constitui um ativo que se constrói, se desgasta e pode ser convertido não sem risco em retorno econômico e simbólico. No campo circense brasileiro, Maioli e Bortoleto (2023)

mobilizam justamente essa noção para compreender a transição de carreira de atletas para o circo, o que sugere sua pertinência também para pensar como praticantes de tecido acrobático investem, acumulam e convertem sua capacidade corporal treinada em diferentes formas de reconhecimento e inserção na modalidade.

No contexto da Educação Física, o lazer assume dimensões particulares que dialogam intimamente com as práticas corporais e as manifestações da cultura corporal de movimento (COLETIVO DE AUTORES, 1992). O lazer está diretamente relacionado ao prazer e à livre escolha, constituindo-se como um meio para compensar as tensões reprimidas do cotidiano e permitir experiências de realização pessoal e coletiva.

A importância do lazer para o coletivo e para a formação humana integral manifesta-se particularmente significativa quando compreendemos que as práticas de lazer não são meramente individuais, mas constituem-se como fenômenos sociais que contribuem para a construção de identidades, o fortalecimento de vínculos comunitários e o desenvolvimento de competências sociais e culturais.

Gomes (2004) observa que o lazer na Educação Física faz parte de um processo mais amplo de educação integral, contribuindo para a higienização mental, a socialização e a construção de novas concepções de bem-estar e qualidade de vida. As práticas corporais de lazer possibilitam experiências que vão além do simples entretenimento, oferecendo oportunidades de autoconhecimento, superação de limites, desenvolvimento de habilidades e construção de relações sociais significativas. No caso específico do tecido acrobático, essas dimensões se manifestam através da conquista progressiva de movimentos complexos, da superação de medos e limitações, e da construção de uma comunidade de praticantes que se apoiam mutuamente.

No âmbito das práticas corporais, o lazer se manifesta através de atividades físicas e expressivas que proporcionam prazer, desafio, criatividade e oportunidades de socialização. Essas atividades podem incluir esportes recreativos, danças, jogos, práticas de aventura na natureza, atividades aquáticas, práticas circenses, entre muitas outras manifestações que utilizam o corpo como meio de expressão e desenvolvimento.

Marcassa (2004) destaca que o lazer, quando compreendido em sua dimensão educativa, transcende a mera ocupação do tempo livre para se constituir como uma esfera de desenvolvimento humano que articula descanso, diversão e desenvolvimento pessoal e social. Essa perspectiva educativa do lazer é fundamental para compreender como as práticas corporais circenses, particularmente o tecido acrobático, podem se constituir como experiências de lazer transformadoras que contribuem para a formação de indivíduos mais criativos, confiantes e socialmente integrados.

2.3 O tecido acrobático como prática corporal e experiência de lazer

A compreensão do tecido acrobático como prática corporal e experiência de lazer aponta para a riqueza e complexidade dessa modalidade circense que transcende suas dimensões técnicas para se estabelecer como uma forma privilegiada de expressão humana, desenvolvimento pessoal e experiência cultural. Quando analisamos o tecido acrobático através das lentes conceituais das práticas corporais e do lazer, descobrimos uma manifestação que sintetiza as potencialidades transformadoras do movimento humano consciente e criativo.

A escolha pelo termo “prática corporal” para designar o tecido acrobático fundamenta-se na compreensão de que esta modalidade transcende a dimensão meramente técnica para se constituir como uma manifestação cultural complexa que dialoga com tradições históricas e demandas contemporâneas.

O tecido acrobático manifesta-se como uma atividade que envolve o corpo em movimento de forma expressiva e intencional, mobilizando não apenas capacidades físicas como força, flexibilidade, resistência e coordenação, mas também dimensões cognitivas, emocionais, sociais e estéticas. Swafford et al. (2025) destacam que a prática exige e desenvolve consciência corporal refinada, capacidade de concentração, confiança, criatividade e habilidades de comunicação não-verbal, constituindo-se como uma experiência de formação humana integral que exemplifica as potencialidades educativas das práticas corporais. A relação intrínseca entre praticante e tecido cria uma dinâmica única de

diálogo corporal, onde o aparelho não é meramente um objeto externo, mas torna-se uma extensão do próprio corpo, um parceiro de dança que responde aos movimentos, intenções e criações do artista. Essa relação dialógica evidencia como o tecido acrobático transcende a simples execução de figuras técnicas para se estabelecer como uma linguagem corporal sofisticada, capaz de expressar emoções, contar histórias e criar experiências estéticas significativas.

Esta dimensão relacional do tecido acrobático como prática corporal manifesta-se através da necessidade de desenvolver uma sensibilidade refinada para as características do material, suas possibilidades e limitações, criando uma forma de conhecimento corporal que vai muito além da simples memorização de movimentos. O praticante aprende a “conversar” com o tecido, percebendo suas tensões, elasticidade e resposta aos diferentes tipos de movimento, desenvolvendo uma forma de inteligência corporal — no sentido da inteligência corporal-cinestésica descrita por Gardner (1994) em sua teoria das inteligências múltiplas — que é característica das práticas corporais mais sofisticadas.

No âmbito do lazer, o tecido acrobático oferece experiências que atendem plenamente aos critérios fundamentais dessa dimensão da vida humana. A prática é escolhida livremente pelos praticantes, motivada pelo prazer intrínseco que proporciona, pela satisfação de superar desafios pessoais e pela alegria de descobrir novas possibilidades de movimento e expressão. O tempo dedicado ao tecido acrobático constitui-se como um tempo conquistado, livre das obrigações cotidianas, onde os praticantes podem explorar sua criatividade, desenvolver habilidades e vivenciar experiências de transcendência e realização pessoal.

A dimensão lúdica do tecido acrobático evidencia-se particularmente evidente na forma como os praticantes experimentam a suspensão, a inversão, o voo controlado e a criação de figuras e sequências. Há um elemento de jogo constante na prática, onde cada movimento pode ser explorado, modificado, combinado com outros, ampliando as possibilidades de expressão e descoberta. Essa ludicidade não diminui a seriedade ou a profundidade da prática, mas a enriquece com dimensões de prazer, espontaneidade e criatividade que são fundamentais para experiências de lazer autênticas. Essa dimensão

dialoga diretamente com a noção clássica de jogo proposta por Huizinga (2000), para quem o jogo é uma atividade livre, não utilitária e regida por regras próprias, capaz de gerar sentido dentro de um espaço e tempo delimitados o que se aproxima do círculo que se estabelece entre o praticante e o tecido durante a prática. Caillois (1990) complementa essa perspectiva ao propor uma tipologia dos jogos que inclui o *ilinx*, ou jogo de vertigem, categoria particularmente adequada para descrever a experiência de suspensão, inversão e queda controlada que caracteriza o tecido acrobático.

O aspecto criativo do tecido acrobático como prática corporal manifesta-se através da possibilidade constante de criação de novas sequências, combinações e interpretações. Diferentemente de modalidades mais codificadas, o tecido acrobático oferece um espaço amplo para a expressão individual, onde cada praticante pode desenvolver seu próprio estilo, suas próprias sequências e sua própria forma de interpretar a relação com o aparelho. Esta dimensão criativa é fundamental para compreender como o tecido acrobático se constitui como uma prática corporal que promove não apenas desenvolvimento físico, mas também expressão artística e realização pessoal. Essa dimensão aproxima-se do que Marques (1997) discute a propósito da dança na escola, ao tratar a criação em movimento como processo pedagógico que amplia o repertório expressivo do corpo, e do que Laban (1978) já apontava sobre o movimento como meio de expressão criativa singular a cada corpo que o experimenta.

O tecido acrobático também se estabelece como uma prática corporal de lazer que promove desenvolvimento pessoal e social significativo. Os praticantes frequentemente relatam ganhos em autoestima, confiança, capacidade de concentração, consciência corporal e habilidades sociais, conforme documentado por Van Rens e Heritage (2021). A prática em grupo, comum em escolas e estúdios de circo, cria oportunidades de socialização, cooperação, apoio mútuo e construção de vínculos afetivos que enriquecem a experiência individual e contribuem para o desenvolvimento de competências sociais fundamentais.

A inserção do tecido acrobático no mercado de lazer evidencia sua capacidade de atender às demandas contemporâneas por experiências corporais significativas, criativas e

transformadoras. A modalidade tem se expandido rapidamente em academias, estúdios especializados, escolas de circo e centros culturais, demonstrando como as práticas corporais circenses respondem a necessidades humanas fundamentais de expressão, desafio, criatividade e transcendência que não são adequadamente atendidas por modalidades mais tradicionais de exercício físico ou lazer.

2.4 Práticas corporais, lazer e o circo em Goiânia: construção de um cenário artístico no coração do Brasil

Para compreender adequadamente o cenário circense goianiense e a inserção do tecido acrobático como prática corporal neste contexto, Leles (2018) observa que é fundamental reconhecer as aproximações históricas entre a ginástica e a arte circense, uma relação que se mostra particularmente significativa no contexto de Goiás. Ao longo da história, há consideráveis aproximações entre essas duas manifestações corporais, sendo que a ginástica se apropriou de diversas práticas corporais e movimentos bastante característicos do universo circense, incluindo os movimentos acrobáticos que até hoje compõem o contexto de diversas modalidades ginásticas. Essa proximidade histórica é documentada de forma concreta por Lopes, Silva e Ehrenberg (2021), que analisam um tratado manuscrito da década de 1920 elaborado por um artista circense o “Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica”, evidenciando como o saber acrobático corporificado dos artistas de circo alimentou diretamente a sistematização de manuais de ginástica no período. Soares (2005), já referenciada anteriormente nesta dissertação, também situa o circo, ao lado da rua e da festa, entre os espaços que atravessam a história da ginástica francesa do século XIX, reforçando que a fronteira entre as duas práticas corporais é, historicamente, porosa.

Esta relação simbiótica entre ginástica e circo sinaliza como as práticas corporais não existem em compartimentos estanques, mas se influenciam mutuamente, criando territórios híbridos onde técnicas, estéticas e filosofias se entrelaçam para gerar novas possibilidades de expressão e desenvolvimento humano. No contexto goiano, essa

hibridização assumiu características particulares, influenciada pelas especificidades culturais, geográficas e sociais da região.

Dias (2014) identifica três formas principais de disseminação da ginástica pelo Estado de Goiás: a Imprensa, que funcionava como veículo de divulgação e promoção dessas atividades; a Companhia de Aprendizes Militares, que introduzia disciplinas corporais como parte da formação militar; e as companhias circenses e teatrais, que traziam consigo não apenas entretenimento, mas também novas formas de compreender e experimentar o corpo em movimento. Essa tríade de influências criou um ambiente cultural propício ao desenvolvimento de práticas corporais diversificadas, incluindo aquelas que posteriormente se consolidariam como modalidades circenses específicas.

Em levantamento documental realizado no Arquivo Histórico Estadual de Goiás, Dias (2014) localizou o primeiro registro formal da presença de uma companhia circense no Estado, datado de 1866. A relevância desse registro transcende a mera demarcação cronológica; ele evidencia o marco inicial de um processo de hibridização cultural, no qual as práticas corporais espetaculares passaram a integrar o repertório de lazer e entretenimento da sociedade goiana. Essa inserção histórica estabeleceu as bases socioculturais que, nas décadas subsequentes, propiciariam a institucionalização e a diversificação do campo circense na capital do estado.

Em 1873, a imprensa goiana anunciava com entusiasmo a instalação da Companhia Equestre Ginástica dos Irmãos Gonzales, “composta de artistas mineiros”, no pátio do mercado da capital. Dias (2014, p. 402) documenta que um indício eloquente do crescimento da importância que tais iniciativas adquiriam no contexto goiano pode ser observado na frequência com que o chefe de polícia enviava soldados para manutenção e controle da ordem pública durante apresentações de companhias circenses, como aconteceu durante as apresentações do Circo Olympico e do Circo Olympico-Columbiano, em 1874 e 1875, respectivamente.

Essa necessidade de controle policial durante os espetáculos circenses demonstra, paradoxalmente, tanto a popularidade quanto a natureza potencialmente transgressora

dessas manifestações artísticas. O circo, por sua própria essência, carrega consigo um elemento de subversão da ordem estabelecida, criando espaços onde as regras ordinárias da física, da lógica e do comportamento social podem ser temporariamente suspensas. Soares (2005) observa que o circo é um universo no qual o corpo, colocado como centro do espetáculo, rompe com supostos limites físicos e morais, reordenando formas e hierarquias, invertendo lógicas e pensamentos, evidenciando os ruídos obscuros que murmuram sob os pés do artista.

Esses primeiros circos que chegaram a Goiás traziam consigo não apenas entretenimento, mas também novas concepções sobre as possibilidades do corpo humano, introduzindo na cultura local práticas corporais que desafiavam as compreensões convencionais sobre movimento, força, flexibilidade e expressão. Cada apresentação funcionava como uma demonstração pública das capacidades do corpo humano em movimento, na qual os limites do possível eram constantemente redefinidos.

A cidade de Goiânia, fundada em 1933 como a mais recente capital do país naquele período, rapidamente se mostrou receptiva às manifestações artísticas circenses, apontando para desde seus primeiros anos uma vocação cultural que abraçaria com entusiasmo as artes do corpo em movimento. Leles (2018) encontrou registros de shows relacionados às artes circenses em jornais oficiais da década de 1940, período em que a cidade mal havia completado seus dez anos de existência. Estes registros, como o anúncio de espetáculo de ilusionismo publicado no Jornal Folha de Goyaz em 14 de setembro de 1944, demonstram como a jovem capital já acolhia e promovia manifestações artísticas que dialogavam com o universo circense.

A receptividade de Goiânia às artes circenses pode ser compreendida como reflexo do espírito pioneiro e inovador que caracterizou a construção da nova capital. Uma cidade planejada para ser moderna e cosmopolita naturalmente se abria para manifestações artísticas que representavam o novo, o extraordinário, o que desafiava convenções. O circo, dada sua capacidade de ressignificar diferentes espaços urbanos, encontrou em Goiânia um ambiente em formação, no qual as tradições culturais ainda estavam sendo estabelecidas e havia abertura para manifestações culturais.

Desde então, o circo vem ganhando cada vez mais espaço no cenário goianiense, não de forma simples, linear e sem conflitos, mas com resistência, adaptações e transformações, características que constituem sua marca registrada desde a antiguidade. Apenas mais recentemente foram criados estabelecimentos específicos com o objetivo de propagar a arte circense, oferecendo formação sistematizada na área para pessoas de origens variadas, democratizando o acesso a esses conhecimentos ancestrais e criando oportunidades para que o tecido acrobático, entre outras modalidades, se estabelecesse como prática corporal acessível a diferentes públicos.

Atualmente, a cidade de Goiânia conta com uma diversidade impressionante de espaços que trabalham com a arte circense, cada um com objetivos e metodologias específicas, criando um ecossistema rico e multifacetado para o desenvolvimento dessas práticas corporais. Entre os projetos de extensão universitária, destacam-se iniciativas como a Escola de Circo Dom Fernando, da Pontifícia Universidade Católica (PUC) de Goiás, e o Circolando: grupo de experimentação e pesquisa em circo, da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Faculdade do Esporte/ESEFFEGO.

Leles (2018) documenta que estes projetos têm encontrado na arte circense possibilidades ricas de trabalho, seja através do atendimento social a crianças e jovens que se encontram em situação de vulnerabilidade social, seja como um objeto de estudos interdisciplinar que dialoga com áreas como a Educação Física, contribuindo para que pessoas de diversas origens passem pela iniciação no universo circense. Esses projetos universitários representam pontes importantes entre o conhecimento acadêmico e a prática artística, criando espaços onde a pesquisa científica e a experimentação artística se encontram para gerar novos conhecimentos sobre as práticas corporais circenses.

O cenário contemporâneo de Goiânia também inclui academias de ginástica e espaços particulares que têm incorporado modalidades circenses em seus quadros de atividades. Estabelecimentos como a Flex Fitness Center, o Esparta Arte e Cultura, Poli Espaço Arte e Movimento, a Upside acrobacias aéreas e a Catavento Companhia Circense oferecem diversos tipos de formação, atendendo a um público que não necessariamente possui como objetivo a profissionalização artística na área, mas que vê nas artes circenses

uma possibilidade nova e atraente de se exercitar, expressar-se e desenvolver-se integralmente.

2.5 Guardiões da tradição e inovação goianiense

Particularmente significativo é o trabalho desenvolvido pelo Esparta Arte e Cultura, fundado por dois de seus atuais gestores, ambos egressos da Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro. Leles (2018) destaca que este espaço realiza um trabalho notável de aproximação de indivíduos diversos à arte do circo, incluindo crianças com paralisia cerebral, demonstrando como o circo pode ser uma ferramenta poderosa de inclusão e desenvolvimento humano. Esta abordagem inclusiva indica como as práticas corporais circenses, incluindo o tecido acrobático, podem ser adaptadas para atender às necessidades específicas de diferentes públicos, mantendo sua essência transformadora.

Entre as instituições formativas, destaca-se o trabalho desenvolvido pelo ~~Circo~~ Basileu França, vinculado ao Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França, inicialmente criado como Escolinha de Artes Veiga Valle em 1967, constituindo-se como a primeira escola pública destinada ao ensino das artes no estado de Goiás. Esta instituição representa um marco na democratização do acesso às artes em Goiás, incluindo as práticas corporais circenses, oferecendo formação gratuita e de qualidade que tem formado gerações de artistas locais.

O Circo Lahetô, por sua vez, constitui-se como entidade privada existente desde o ano 2000, configurando-se como um projeto de circo social que oferece formação circense para diferentes públicos. Sua longevidade e permanência no cenário goianiense demonstram a viabilidade e a importância de espaços dedicados especificamente às artes circenses, criando ambientes onde o tecido acrobático e outras modalidades podem ser desenvolvidas com a profundidade e o cuidado que essas práticas corporais complexas exigem.

O calendário cultural de Goiânia é enriquecido por diversos festivais e encontros que celebram e promovem a arte circense, criando momentos de convergência, troca e celebração que fortalecem a comunidade circense local e atraem artistas de outras regiões. A Jornada ELRECA, evento que se realiza de forma colaborativa sem financiamento público ou privado, tem como idealizador o artista Saracura do Brejo (Suedemar dos Santos Nascimento). A Jornada ELRECA favorece a discussão sobre o artista e o exercício de sua arte e a relação do artista com a comunidade em geral, já que não se resume a oficinas, mas prevê também uma apresentação, ao final do encontro, aberta ao público, resultado de uma construção coletiva.

O Encontro Goiano de Malabares e Circo (EGMC) constitui outro evento anual de grande relevância que ocorre na cidade desde 2007, envolvendo participantes não apenas do Estado de Goiás, mas de todo o país, além de artistas estrangeiros. Este encontro representa um momento de convergência e troca entre artistas de diferentes tradições e escolas, criando um ambiente fértil para o desenvolvimento e inovação na arte circense. Durante esses eventos, o tecido acrobático frequentemente ocupa lugar de destaque, com oficinas, apresentações e trocas de experiências que contribuem para o aprimoramento técnico e artístico dos praticantes locais. FONTE

Um marco histórico para o cenário circense goianiense foi a realização, pela primeira vez em seus 18 anos de existência, da Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo (CBMC) no centro-oeste brasileiro, especificamente na cidade de Goiânia, no período de 10 a 17 de julho de 2017. Leles (2018) documenta que, em diálogos com os organizadores dessa edição do evento e também com artistas locais, ficou evidente que tal acontecimento refletia o reconhecimento nacional do quanto o circo vinha ganhando espaço na cidade, sendo esse crescimento notado e reconhecido em âmbito nacional. A escolha de Goiânia para sediar este evento nacional representa um reconhecimento da maturidade e da qualidade do cenário circense local, incluindo o desenvolvimento das práticas corporais aéreas como o tecido acrobático.

Considerações Do Capítulo

Este capítulo buscou estabelecer os fundamentos teóricos necessários para compreender o tecido acrobático como uma prática corporal contemporânea que se insere no universo do lazer de forma significativa e transformadora. Através do percurso histórico das artes circenses, desde suas origens ancestrais até suas manifestações contemporâneas, foi possível identificar como o tecido acrobático emerge como uma síntese das potencialidades expressivas e educativas das práticas corporais circenses.

O tecido acrobático, sistematizado por Gérard Fasoli a partir dos anos 1980, representa uma das manifestações mais recentes e dinâmicas do universo circense, demonstrando como as práticas corporais continuam a emergir e se transformar em resposta às necessidades expressivas e estéticas de cada época. Sua chegada ao Brasil em 1997 e subsequente expansão evidenciam a capacidade dessa prática corporal de se adaptar a diferentes contextos culturais e sociais, mantendo sua essência artística enquanto se ressignifica continuamente.

A fundamentação conceitual das práticas corporais, baseada nas contribuições de Silva e Damiani (2005) e Lazzarotti Filho et al. (2010), oferece o arcabouço teórico necessário para compreender o tecido acrobático como uma manifestação cultural complexa que transcende a dimensão meramente técnica do movimento. Esta perspectiva permite reconhecer no tecido acrobático uma prática corporal que integra sentidos e significados específicos, regras e técnicas corporais complexas, e espaços e tempos determinados que conferem especificidade à experiência.

A análise do lazer, enriquecida pelas perspectivas de Dumazedier (1976), Camargo (1989) e Bourdieu (2007), aponta para como o tecido acrobático se constitui como uma experiência de lazer autêntica que oferece possibilidades de descanso, diversão e desenvolvimento pessoal e social. A perspectiva sociológica de Bourdieu adiciona complexidade a essa compreensão ao demonstrar como as práticas de lazer são influenciadas por dinâmicas de capital cultural, social, econômico e simbólico que determinam o acesso e a valorização social das diferentes modalidades.

As evidências científicas contemporâneas, documentadas por pesquisadores como Van Rens e Heritage (2021), Swafford et al. (2025) e Seymour (2024), demonstram consistentemente os benefícios físicos, psicológicos e sociais das práticas corporais circenses, incluindo o tecido acrobático. Estes estudos mostram que o tecido acrobático promove não apenas desenvolvimento físico, mas também melhoria da autoestima, confiança, habilidades sociais, criatividade e capacidade de resolução de problemas, evidenciando seu potencial como prática corporal de lazer transformadora.

A síntese entre práticas corporais e lazer no contexto do tecido acrobático evidencia uma modalidade que exemplifica as potencialidades educativas e transformadoras do movimento humano consciente e criativo. O tecido acrobático oferece experiências que integram desafio físico, expressão artística, criatividade, socialização e desenvolvimento pessoal, constituindo-se como uma prática corporal que responde às demandas contemporâneas por experiências corporais significativas e autênticas.

Este capítulo estabelece, portanto, as bases teóricas necessárias para compreender o tecido acrobático como uma prática corporal de lazer que merece investigação científica rigorosa e atenção das políticas públicas de promoção da atividade física e do lazer. A compreensão do tecido acrobático através das lentes conceituais das práticas corporais e do lazer oferece perspectivas importantes para o desenvolvimento de metodologias pedagógicas, protocolos de segurança e estratégias de democratização do acesso que potencializem os benefícios dessa modalidade para a formação humana integral.

A pesquisa de mestrado sobre o diagnóstico dos espaços que oferecem a prática de tecido acrobático em Goiânia insere-se neste contexto teórico como uma contribuição importante para a compreensão da configuração espacial e das características dos espaços de prática dessa modalidade na capital goiana. Os fundamentos teóricos estabelecidos neste capítulo orientarão a análise empírica dos dados coletados, permitindo uma compreensão aprofundada de como o tecido acrobático se manifesta como prática corporal de lazer no contexto específico de Goiânia.

Assim, o tecido acrobático apresenta-se, ao final deste capítulo, como uma prática corporal contemporânea que articula tradição e inovação, técnica e arte, desenvolvimento individual e experiência coletiva. Sua consolidação como prática corporal de lazer amplia as opções disponíveis para a população e contribui para a diversificação da cultura corporal, ao mesmo tempo em que suscita questões relativas ao acesso, à segurança e à institucionalização que serão examinadas empiricamente no capítulo seguinte, a partir do diagnóstico dos espaços de prática em Goiânia.

CAPÍTULO III

3.1 A configuração da oferta de tecido acrobático em Goiânia: do mapeamento quantitativo aos sentidos qualitativos da prática

Este capítulo dedica-se à apresentação, análise e interpretação dos dados coletados ao longo das duas etapas descritas na Metodologia: o mapeamento quantitativo e a caracterização estrutural dos espaços que oferecem a prática regular de tecido acrobático em Goiânia, e o aprofundamento qualitativo realizado por meio de entrevistas semiestruturadas com gestores e responsáveis por esses espaços. A tabulação dos dados apresentada a seguir tem como fontes primárias a tabela mestre de mapeamento dos espaços, os roteiros de observação aplicados em campo e o material de entrevista sistematizado, de modo que cada afirmação analítica seja ancorada em um dado efetivamente coletado. A exposição segue a própria lógica de duas etapas proposta na Metodologia: as seções 3.1 a 3.4 apresentam o núcleo quantitativo do mapeamento (universo pesquisado, infraestrutura, segurança, acesso e distribuição espacial), enquanto as seções 3.5 a 3.9 aprofundam, a partir da Análise Temática (Braun; Clarke, 2006), com contribuições subsidiárias da Análise de Conteúdo de Bardin (2011), os sentidos que os gestores atribuem a essa configuração espacial.

A análise aqui empreendida busca desvelar os múltiplos sentidos que configuram o cenário desta prática corporal na capital goiana, dialogando com o referencial teórico que fundamenta esta dissertação e aprofundando a compreensão sobre a questão central que norteia esta pesquisa: como se configura a oferta de espaços para a prática regular de tecido acrobático na cidade de Goiânia em termos de localização, distribuição geográfica, tipologia e características básicas de infraestrutura e da própria oferta em si? As vozes dos entrevistados são postas em diálogo com a literatura acadêmica, buscando não apenas descrever, mas interpretar os fenômenos observados, em um movimento que vai do empírico ao teórico, tecendo os sentidos que emergem do campo. Em atenção ao compromisso de confidencialidade e anonimato firmado no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, conforme descrito na Metodologia, os gestores e responsáveis pelos espaços

são identificados ao longo do texto exclusivamente pela função ("gestor(a)") e pelo espaço ao qual estão vinculados, sem menção a nomes próprios.

3.2 Delineamento do mapeamento e caracterização do universo pesquisado

No contexto específico de Goiânia, o tecido acrobático encontrou terreno fértil para seu desenvolvimento e disseminação, inserindo-se no ecossistema circense da capital goiana muito antes de esta pesquisa delimitar seu recorte empírico sistemático. Um pré-mapeamento exploratório, conduzido por meio de levantamento digital em plataformas de busca e redes sociais com as palavras-chave "escola de tecido acrobático em Goiânia-GO" e "onde fazer aulas de tecido acrobático em Goiânia-GO", revelou um universo heterogêneo de espaços que transcende a simples categorização entre público e privado, formal e informal, desde as tradicionais escolas de circo como o Circo Basileu França e o Circo Lahetô até academias especializadas, estúdios de fitness aéreo e companhias artísticas que incorporaram essa prática corporal à sua programação.

Leles (2018) documenta, por exemplo, que a Flex Fitness Center, com suas duas unidades em bairros considerados nobres da cidade, oferecia aulas de tecido acrobático como parte de sua programação diversificada, atendendo a um público que busca na modalidade uma alternativa inovadora aos exercícios convencionais. Já o Esparta Arte e Cultura, um dos doze espaços que compõem o recorte sistemático desta pesquisa, destacava-se nesse levantamento preliminar por um trabalho particularmente abrangente com o tecido acrobático, atendendo desde a aproximação de iniciantes até o aperfeiçoamento técnico de artistas mais experientes.

Nesse mesmo levantamento, a Upside Acrobacias Aéreas também parte do recorte sistemático já surgia como espaço de foco específico em técnicas circenses aéreas, ao lado de outras iniciativas identificadas na varredura digital, mas não incluídas na etapa sistemática de mapeamento, como um espaço de artes e movimento, criado em 2018 por uma artista e ex-coordenadora da escola de circo Basileu França, que oferecia aulas de tecido acrobático entre outras modalidades aéreas. Particularmente significativo, ainda

nesse panorama preliminar, foi o registro do início, em 2018, da primeira turma do Núcleo de Formação Ampliada para o Artista de Circo (NUFAAC), projeto contemplado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Goiânia que ofereceu formação artística gratuita com carga horária de 586 horas, incluindo o tecido acrobático entre as modalidades centrais (Leles, 2018) uma iniciativa formativa relevante para compreender a disseminação da modalidade na cidade, ainda que não estruturada como espaço de oferta regular nos termos dos critérios desta pesquisa.

A Cia Catavento um dos doze espaços do Quadro 2, ainda que sem entrevista realizada, como já indicado autodenomina-se "a maior escola do Estado" e representa um modelo de institucionalização especializada das acrobacias aéreas: fundada em 2012, oferece não apenas tecido acrobático, mas também trapézio, lira e corda lisa, combinando formação técnica, workshops avançados e produção artística profissional (Catavento Cia Circense, 2025). O Circo Basileu França, por sua vez, oferece formação artística gratuita em artes circenses por meio de múltiplas unidades distribuídas estrategicamente pela cidade: sede no Centro (Rua 18, nº 81, Setor Central), unidade no Setor Universitário (Av. Universitária, 1750) e a Lona do Circo no Parque Areião configuração que o consolida como uma política pública de democratização do acesso às práticas corporais circenses, da qualificação à formação técnica (Escola Do Futuro Em Artes Basileu França, 2025).

O Circo Lahetô, Organização da Sociedade Civil (OSC) que há três décadas desenvolve o projeto "Arte, Circo e Cidadania" para crianças e adolescentes entre 6 e 17 anos (Circo Lahetô, 2025), exemplifica como o tecido acrobático pode funcionar como ferramenta de transformação social e construção de cidadania uma trajetória já documentada tanto nacionalmente (Guedes, 2016) quanto internacionalmente, em capítulo dedicado ao estudo de caso do próprio Circo Lahetô (Lavers; Burt; Bochud, 2025). A Upside Acrobacias Aéreas, localizada no Jardim América, sintetiza sua proposta pedagógica no slogan "Se exercite se divertindo no ar!" (Upside Acrobacias Aéreas, 2025), sinalizando uma compreensão do tecido acrobático que combina exercício físico, diversão e experiência estética.

O Esparta Arte e Cultura, situado na Rua da Astéria, configura-se como espaço

cultural multidisciplinar que soma ao tecido acrobático aulas de yoga, colônias de férias e projetos teatrais (Esparta Arte E Cultura, 2025), articulando essa prática corporal a outras linguagens artísticas e educativas. A Escola de Circo Dom Fernando, vinculada à PUC Goiás por meio da Pró-Reitoria de Extensão e do Instituto Dom Fernando e localizada no Setor Santos Dumont (Escola De Circo Dom Fernando, 2025), evidencia a inserção das práticas corporais circenses no contexto universitário, como campo legítimo de ensino, pesquisa e extensão.

A Cia Corpo na Contramão, que atua na estrutura do Esparta Arte e Cultura conforme já indicado, oferece tecido acrobático, circo infantil, circo adulto e teatro para crianças (Cia Corpo Na Contramão, 2025), funcionando como núcleo de formação e de produção artística profissional. Já o Studio Habitus introduz uma proposta particular ao especializar-se em "Pilates Acrobático", apresentando-se como pioneiro em Goiânia nessa modalidade híbrida entre o Pilates e elementos acrobáticos aéreos (Studio Habitus, 2025) uma especialização que dialoga com a divergência, discutida na seção 3.3, entre as modalidades de tecido registradas em seu roteiro de observação (tecido marinho e tecido em gota) e o tecido liso a que esta dissertação se refere. Complementarmente, a existência de professores particulares que oferecem aulas de tecido acrobático por meio de plataformas como o Superprof evidencia a capilarização dessa prática para além dos espaços institucionais, compondo uma rede de transmissão de saberes mais flexível e personalizada (Superprof, 2025).

Esse panorama exploratório inicial que reúne, além dos doze espaços sistematicamente mapeados, iniciativas como a Flex Fitness Center e o NUFAAC evidencia uma diversidade de modalidades ofertadas ao lado do tecido acrobático (trapézio, lira, corda lisa, acrobacias de solo, malabarismo, yoga, pilates acrobático) e de formatos de serviço (aulas regulares, workshops intensivos, formação profissional, projetos sociais e aulas particulares), sugerindo um ecossistema circense goianiense mais amplo do que aquele que esta pesquisa, por critérios metodológicos explicitados a seguir, pôde investigar sistematicamente. É a partir desse pano de fundo exploratório, e da aplicação dos critérios de inclusão e exclusão detalhados na Metodologia, que se delimitou o universo sistemático

de doze espaços que constitui o núcleo empírico da presente pesquisa.

Conforme os critérios de inclusão e exclusão detalhados na Metodologia, o universo desta pesquisa foi delimitado aos espaços localizados no município de Goiânia que ofertaram, entre agosto e novembro de 2025, aulas e/ou treinos regulares de tecido acrobático, com estrutura física mínima adequada à prática e acessibilidade ao público em geral. A estratégia de mapeamento multifacetada pesquisa em motores de busca, levantamento em plataformas digitais e redes sociais, consulta a fontes secundárias e amostragem em bola de neve (snowball sampling), conforme Goodman (1961), seguida de verificação cruzada das informações, resultou na identificação de doze espaços que atenderam aos critérios estabelecidos. O Quadro 2 sintetiza esse universo mapeado.

Quadro 2 — Universo mapeado de espaços de tecido acrobático em Goiânia (n = 12)

Nº	Espaço	Natureza da iniciativa	Região	Situação da entrevista
01	Cia Catavento	Privado	Sul	Não realizada
02	Circo Basileu França	Público	Centro-Oeste/Central	Realizada
03	Circo Dom Fernando	Extensão universitária (misto)	Noroeste	Realizada
04	Circo Lahetô	Convênio (poder público + OSC)	Sul	Realizada

Nº	Espaço	Natureza da iniciativa	Região	Situação da entrevista
05	Colégio Marista	Privado	Sul	Realizada
06	Coletivo Orum Aiyê	Privado	Norte	Realizada
07	Culturale	Privado	Sul	Realizada
08	Esparta Arte e Cultura	Privado	Sudoeste	Realizada
09	Projeto Tecida	Privado	Norte	Não realizada
10	Upside	Privado	Sul	Realizada
11	Alêup	Privado	Não informado	Não realizada
12	Studio Habitus	Privado	Oeste	Realizada

Fonte: elaborado pela autora (2025), a partir da tabela mestre de mapeamento dos espaços.

Do total de doze espaços mapeados, nove tiveram entrevista realizada com seus gestores; nos três casos restantes (Cia Catavento, Projeto Tecida e Alêup) a entrevista não foi realizada. A falta dessas entrevistas decorreu de incompatibilidade de agenda e ausência de retorno de contato por parte do espaço, de modo que as informações sobre essa instituição, quando mencionadas ao longo deste capítulo, foram construídas a partir de fontes públicas (site institucional e redes sociais), e não de dados de entrevista direta.

Adicionalmente, ao longo do trabalho de campo, a rede de contatos estabelecida durante as entrevistas conduziu a uma entrevista adicional com os gestores da Cia Corpo na Contramão, companhia artística (privada), sem sede própria, que atua na estrutura física do Esparta Arte e Cultura um dos doze espaços já listados no Quadro 2. Por não constituir um espaço físico independente, a Cia Corpo na Contramão não é computada como um espaço adicional nos Quadros 2 a 5 nem nos Gráficos 1 a 5, todos referentes à etapa quantitativa de mapeamento; seu relato, no entanto, é incorporado como voz qualitativa adicional a partir da seção 3.2, ao lado dos nove espaços com entrevista realizada e roteiro de observação (Basileu França, Culturale, Dom Fernando, Esparta, Circo Lahetô, Colégio Marista, Orum Aiyê, Upside e Studio Habitus).

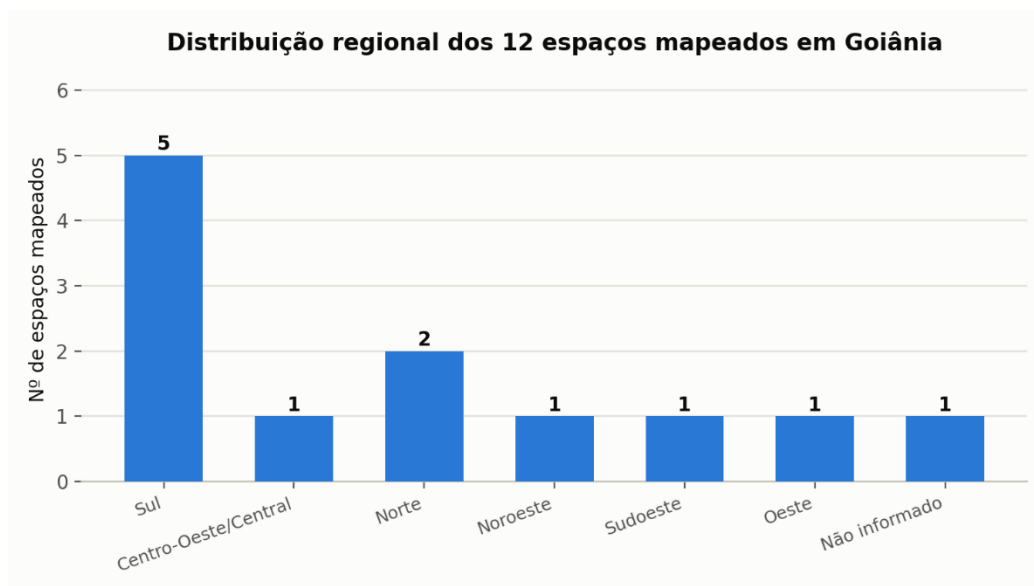


Gráfico 1 — Distribuição regional dos doze espaços mapeados em Goiânia

Fonte: elaborado pela autora (2025), a partir da tabela mestre de mapeamento (n = 12).

A distribuição regional evidencia concentração na região Sul (cinco dos doze espaços), seguida por presença mais esparsa nas regiões Norte, Noroeste, Sudoeste, Oeste e

Centro-Oeste/Central, com um espaço (Alêup) sem informação de região disponível nas fontes consultadas. Essa concentração territorial será retomada e discutida em profundidade na seção 3.4, à luz da geografia do lazer proposta por Mascarenhas (2005).

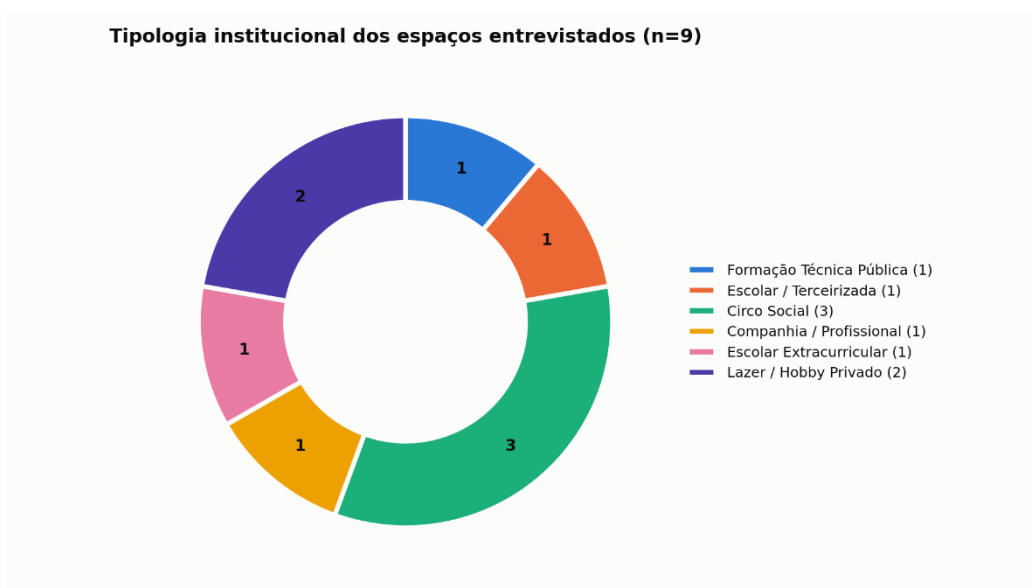


Gráfico 2 — Tipologia institucional dos espaços entrevistados (n = 9)

Fonte: elaborado pela autora (2025), a partir do material de entrevista e dos roteiros de observação.

A diversidade tipológica que emerge desse mapeamento da escola técnica pública ao estúdio especializado em fitness aéreo, do projeto de circo social à companhia de criação artística não deve ser lida como uma simples justaposição de serviços concorrentes, mas como evidência empírica da configuração de um campo, no sentido bourdieusiano do termo: um espaço social estruturado por posições diferenciadas, no qual agentes (gestores, professores) disputam e acumulam capitais para legitimar suas práticas e garantir sua permanência. Cada um dos espaços entrevistados ocupa uma posição distinta nesse campo, definida não apenas pelo valor cobrado ou pelo público atendido, mas sobretudo pelo tipo de capital que valoriza e acumula: espaços de formação técnica pública acumulam capital técnico-institucional, certificado pelo Estado; companhias artísticas acumulam capital

artístico e simbólico, construído em circuitos de criação; os projetos de circo social acumulam capital social e político, fruto do trabalho comunitário e da militância, e não de programas ou políticas públicas de fomento evidenciando que a institucionalização desses projetos em Goiânia resultou de iniciativa da sociedade civil, à revelia de investimento estatal direto. Essa multiplicidade de lógicas de legitimação corrobora a compreensão do tecido acrobático como prática corporal (Silva; Damiani, 2005; Lazzarotti Filho et al., 2010): uma manifestação cultural que não se deixa reduzir a uma única função ou sentido, mas se ressignifica continuamente conforme o campo social em que se insere, dialogando ora com o universo do lazer e do fitness, ora com o da formação profissional, ora com o da transformação social, tal como discutem Somme e Bortoleto (2024) a propósito da apropriação criativa de um repertório cultural por novos agentes, tal como formulado por De Certeau (1998), e não de uma tomada ilegítima de algo que pertenceria a um grupo específico, já que as artes circenses não são propriedade de ninguém.

Essa pluralidade de sentidos também pode ser lida à luz do conceito de práticas corporais como atividades realizadas fora do tempo produtivo (González; Fraga, 2012): ao reunir, sob o mesmo gesto técnico de suspender o corpo no tecido, finalidades tão distintas quanto o entretenimento, a profissionalização artística, o acolhimento social e o condicionamento físico, os espaços goianienses evidenciam que o tempo e o espaço do tecido acrobático são, simultaneamente, tempo de trabalho para uns e tempo de lazer para outros longe de ser uma contradição, isso é constitutivo da própria dinâmica do campo circense contemporâneo.

3.3 Histórias que se entrelaçam: a gênese dos espaços de tecido acrobático em Goiânia

A trajetória de cada espaço dedicado à prática do tecido acrobático em Goiânia é, em si, um reflexo da própria história das artes circenses e das práticas corporais na cidade. A análise do histórico de surgimento e da motivação para a inclusão do tecido acrobático mostra narrativas que se entrelaçam com percursos pessoais, demandas de mercado, projetos institucionais e movimentos artísticos. Esta seção mergulha nas origens, buscando

compreender como e por que esses espaços se constituíram como locais de ensino e prática desta modalidade, em um diálogo com as transformações históricas do circo no Brasil e no mundo.

Uma característica marcante na gênese de muitos dos espaços cujos gestores foram entrevistados é a forte conexão com a trajetória pessoal e o desejo de seus fundadores. Longe de serem apenas empreendimentos comerciais, muitos nascem de um sonho, de uma paixão pelo circo que se transforma em um projeto de vida. Essa dimensão pessoal e afetiva, como aponta Silva (2016), é uma marca da própria história do circo, onde o conhecimento é construído e transmitido em um processo contínuo de aprendizado, muitas vezes no seio de famílias ou grupos artísticos. O relato do gestor da Culturale sobre a origem da escola, construída a partir da relação com uma aluna que sonhava em abrir uma escola de arte, é emblemático desse processo. Essa origem, pautada em relações afetivas e em um idealismo compartilhado, reverbera no modelo de gestão e na própria identidade do espaço. A amizade e a colaboração inicial entre os fundadores foram o alicerce para a criação da marca e a expansão gradual do negócio. Essa dimensão pessoal, como aponta Bourdieu (2009), é um capital social que se converte em capital simbólico e econômico, fundamental para a sustentabilidade de iniciativas no campo cultural.

Essas narrativas sobre a origem, pautadas na paixão, no sonho compartilhado e na relação quase filial entre mestres e aprendizes, remetem diretamente ao que Silva (1996) denominou modelo circo-família: uma lógica de transmissão do saber circense que não separa vida pessoal, trabalho e arte, e na qual a legitimidade do gestor-professor deriva menos de um diploma do que da trajetória vivida e compartilhada. Ainda que nenhum dos espaços pesquisados seja, no sentido estrito, um circo-família tradicional, a recorrência de vínculos afetivos, de mentoria e de proximidade quase doméstica entre fundadores e alunos sugere a permanência, sob novas configurações institucionais, dessa mesma lógica de transmissão. Trata-se, nos termos de DaMatta (1997), de uma zona de passagem entre o cotidiano ordinário e o extraordinário do espetáculo, em que o ingresso no universo circense se dá menos por uma escolha profissional racionalizada do que por um processo de iniciação afetiva e corporal.

De forma semelhante, a história do Circo Lahetô e do Orum Aiyê está intrinsecamente ligada à militância e ao percurso de vida de seus fundadores no caso do Circo Lahetô, um casal fundador, e no caso do Orum Aiyê, um único fundador. São espaços que nascem de um projeto político-pedagógico, onde a arte circense é ferramenta de transformação social. A trajetória do Circo Lahetô, documentada por Guedes (2016), confunde-se com a própria história do circo social em Goiás, e mais recentemente também registrada internacionalmente por Lavers, Burt e Bochud (2025), que dedicam um capítulo de sua obra sobre circo social ao Circo Lahetô como estudo de caso. A atuação de uma das fundadoras, vinda da rede municipal de educação, foi fundamental para estabelecer o convênio que até hoje viabiliza a atuação do circo. Essa perspectiva do circo como ferramenta de inclusão social é amplamente discutida por Lobo e Cassoli (2006), que analisam a experiência da Rede Circo do Mundo Brasil e o potencial do circo para o desenvolvimento de crianças e jovens em situação de vulnerabilidade. São, portanto, histórias que se conectam com um movimento mais amplo de ressignificação do circo no Brasil, que o afasta do mero entretenimento e o aproxima de uma prática social e educativa.

A recorrência dessa gênese social e comunitária nos projetos de circo social permite situar o Circo Lahetô e o Orum Aiyê no interior de um movimento mais amplo de apropriação das artes circenses como dispositivo pedagógico de inclusão, mapeado por Somme e Bortoleto (2024) na produção acadêmica brasileira sobre o tema: projetos que se organizam menos em torno da excelência técnica do que da construção de vínculo, pertencimento e cidadania para populações em situação de vulnerabilidade social.

Outro vetor importante para o surgimento dos espaços é a identificação de uma demanda crescente pela prática do tecido acrobático. O Colégio Marista, por exemplo, já possuía uma tradição nas artes, e a inclusão do circo em 2015 foi uma resposta ao interesse dos alunos e uma oportunidade de ampliar seu leque de atividades extracurriculares. A inserção do circo no ambiente escolar, como discute Bortoleto e Carvalho (2003), é um fenômeno crescente no Brasil, que aponta para um reconhecimento do potencial pedagógico das práticas circenses iniciado na década de 1990 e ampliado nos anos seguintes. No entanto, como alertam os autores, essa inserção nem sempre é acompanhada

de uma reflexão crítica sobre o "lugar" do circo na escola, que muitas vezes é relegado a uma atividade extracurricular ou a um conteúdo pontual da Educação Física.

A Upside e o Studio Habitus, por sua vez, surgem em um contexto de mercado onde práticas corporais como o pole dance já estavam consolidadas. A inclusão do tecido acrobático e da lira se deu como uma estratégia de diversificação e para atender a uma demanda de alunas que buscavam novas modalidades aéreas. Soares e Bortoleto (2011) já analisavam esse fenômeno nas academias de ginástica de Campinas-SP, mostrando como o tecido circense se insere no mercado de fitness como uma prática corporal que alia força, flexibilidade e ludicidade. Essa hibridização de práticas, que mescla elementos do circo, da dança e da ginástica, é uma característica do mercado contemporâneo de lazer e bem-estar.

O Basileu França, como instituição pública de formação técnica, tem um papel singular. A oferta do curso técnico em artes circenses, o segundo do Brasil com certificação pelo MEC, posiciona a escola como um polo de profissionalização. A inclusão do tecido acrobático em seu currículo não é apenas uma resposta a uma demanda de mercado, mas uma ação estratégica para a qualificação e legitimação da área. Duprat (2014) discute a importância dessas escolas especializadas na transição de um modelo de formação tradicional, baseado na oralidade e na experiência familiar, para um modelo mais sistematizado e reconhecido institucionalmente. A existência do Basileu França em Goiânia, como aponta Leles (2018), é um fator determinante na formação dos artistas circenses goianos e na própria configuração do campo na cidade.

Em suma, os espaços de tecido acrobático em Goiânia configuram um mosaico que reflete as transformações históricas do circo no Brasil, desde a tradição do circo de lona até a emergência do circo contemporâneo e do circo social (Oliveira, 1990; Ruiz, 1987). As histórias desses espaços entrelaçam sonhos pessoais, respostas a demandas de mercado, projetos institucionais e vocações artísticas. Compreender essas origens é fundamental para analisar a configuração atual da oferta e as diferentes lógicas que regem cada espaço, desde o circo social à formação profissional, passando pelo lazer e o fitness. Essas diferentes lógicas institucionais podem ainda ser lidas à luz das formas de capital discutidas por Bourdieu (2007): enquanto os espaços de formação profissional e os estúdios de fitness

mobilizam majoritariamente capital econômico e cultural, os projetos de circo social evidenciam a centralidade do capital social e simbólico construído pela militância comunitária o que ajuda a explicar por que a oferta do tecido acrobático em Goiânia não segue uma lógica única de mercado, mas convive com racionalidades distintas e por vezes concorrentes.

3.4 Os espaços físicos e simbólicos: infraestrutura, adaptação e segurança

A prática do tecido acrobático é indissociável do espaço onde ocorre. A infraestrutura não é um mero pano de fundo, mas um elemento ativo que molda as possibilidades corporais, define os limites da técnica, influencia a metodologia de ensino e, crucialmente, garante a segurança dos praticantes. A análise das entrevistas indica que a configuração da infraestrutura é um dos principais desafios para os gestores, envolvendo uma tensão constante entre o espaço ideal e o real, entre a necessidade de adaptação e a responsabilidade inegociável com a segurança. Toma-se aqui como parâmetro de "espaço ideal" aquele que reúne as condições estruturais recomendadas pela literatura de segurança circense altura útil compatível com a dinâmica das figuras, pontos de ancoragem certificados e regularmente inspecionados, cobertura de colchões de alta densidade e ventilação e iluminação adequadas (Ferreira; Bortoleto; Silva, 2015; Sugawara, 2014), e não um ideal estético ou de mercado. Esta seção explora como os espaços de Goiânia lidam com as demandas de altura, ancoragem, equipamentos e protocolos de segurança, em um diálogo direto com a obra de referência "Segurança no Circo: Questão de Prioridade" (Ferreira; Bortoleto; Silva, 2015), com base nos dados sistematizados nos Quadros 3 e 4, coletados por meio dos roteiros de observação aplicados nos nove espaços que compõem esse recorte da etapa quantitativa.

Quadro 3 — Infraestrutura física e pontos de ancoragem, por espaço (n = 9)

Espaço	Tipo	Classificação	Altura útil	Ancoragem	Colchões / proteção
Basileu França	Público	Escola de circo	6.0 m	Não informado no roteiro	Sim
Culturale	Privado	Centro cultural (espaço adaptado)	3.5 m	Fixos e móveis	Sim
Dom Fernando	Misto (extensão universitária)	Escola de circo (planejada)	6.0 m	Fixa	Sim
Esparta	Privado	Centro cultural (planejado)	6.0 m	Fixas e móveis	Sim
Circo Lahetô	Público (convênio)	Escola de circo (planejada)	6.0 m	Fixas	Sim
Colégio Marista	Privado	Outro (área escolar adaptada)	4.5 m	Fixas	Sim
Orum Aiyê	Privado	Centro cultural (planejado)	6.0 m	Móvel	Sim
Upside	Privado	Outro (espaço adaptado)	6.0 m	Móvel	Sim
Studio Habitus	Privado	Outro (estúdio adaptado, piso com tatames)	4.0 m	Fixa	Sim

Fonte: elaborado pela autora (2025), a partir dos roteiros de observação aplicados em campo.

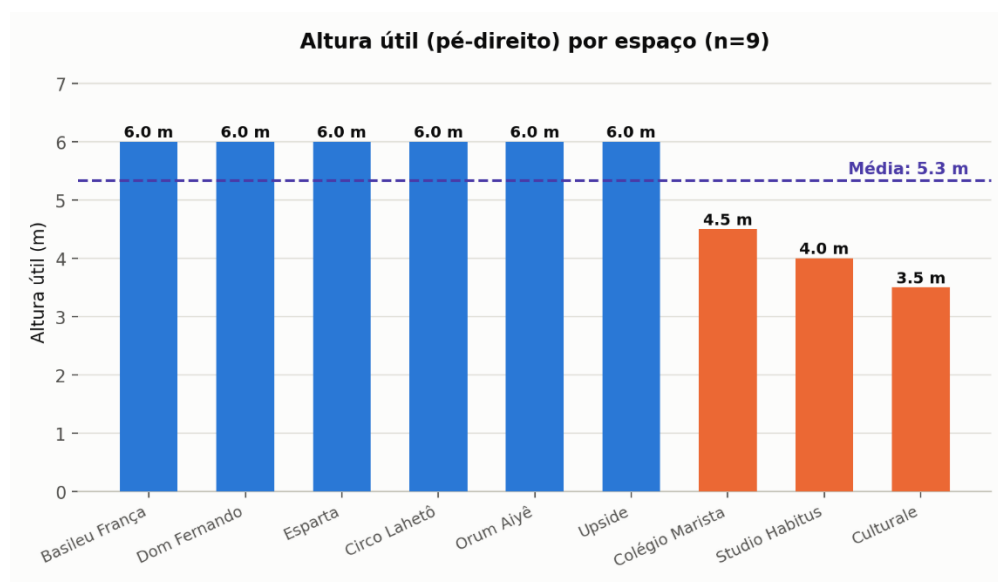


Gráfico 3 — Altura útil (pé-direito) por espaço (n = 9)

Fonte: elaborado pela autora (2025), a partir dos roteiros de observação.

Com uma média de 5,3 metros, seis dos nove espaços com roteiro de observação atingem os 6 metros de altura útil, patamar frequentemente indicado como recomendável para a execução segura de quedas e desenrolares complexos. Os espaços com pé-direito reduzido Culturale (3,5 m), Studio Habitus (4,0 m) e Colégio Marista (4,5 m) adaptam suas práticas metodológicas, focando em figuras estáticas e progressões de menor impacto vertical; no caso do Studio Habitus, como já indicado, o próprio roteiro de observação registra que a altura disponível não é considerada adequada para o tecido liso, apenas para as variantes tecido marinho e tecido em gota. Não existe, contudo, um padrão técnico único e codificado para essa altura mínima: distintas referências da comunidade circense internacional convergem para um intervalo prático entre 4 e 6 metros, a depender do tipo de figura e da dinâmica pretendida quanto mais dinâmicos os desenrolares e quedas, maior a distância vertical necessária para a dissipação segura do movimento.

Nesse sentido, os estudos de biomecânica circense, como os de Cossin, Ross e Gosselin (2017) sobre as forças dinâmicas em disciplinas aéreas de ponto único, reforçam que a segurança da prática depende da relação entre altura disponível, técnica executada e

resistência dos equipamentos, e não de um número isolado. Isso não torna os espaços com pé-direito reduzido intrinsecamente inseguros, mas exige que a adaptação metodológica observada em Culturale e Marista seja compreendida como uma resposta técnica apropriada às limitações estruturais, e não como uma prática de segurança inferior.

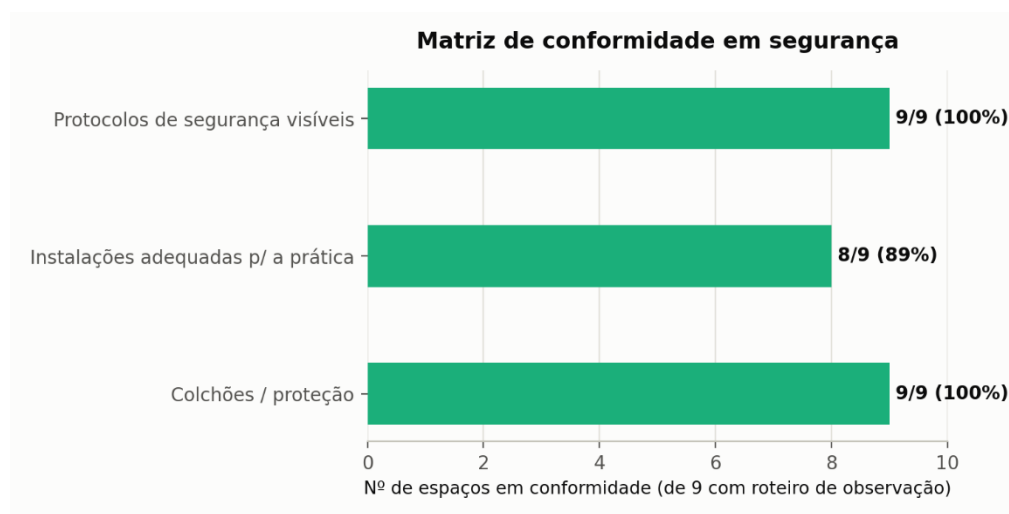


Gráfico 4 — Matriz de conformidade em segurança (n = 9)

Fonte: elaborado pela autora (2025), a partir dos roteiros de observação.

A análise dos roteiros de observação demonstrou que, independentemente da lógica institucional ou do poder aquisitivo do público, a segurança é o elemento quase universalmente respeitado entre os nove espaços avaliados: a totalidade apresenta colchões ou proteção equivalente e protocolos de segurança visíveis. Já o critério "instalações adequadas para a prática" atinge oito dos nove espaços (89%): a exceção é o Studio Habitus, cujo próprio roteiro de observação registra a inadequação da altura útil especificamente para o tecido liso uma distinção discutida com mais detalhe adiante. A matriz de conformidade (Gráfico 4) ilustra esse quadro.

A altura, ou o "pé-direito", é talvez o elemento mais valorizado e definidor de um espaço para a prática de aéreos. É a dimensão que permite a execução de sequências longas, figuras complexas e, principalmente, as quedas (drops), que constituem o ápice técnico e estético da modalidade. A altura funciona, portanto, como um verdadeiro capital espacial: quanto maior o pé-direito, maior o potencial técnico e pedagógico do local. A maioria dos espaços de tecido acrobático em Goiânia não foi originalmente projetada para este fim. São galpões, salas de dança, academias e até mesmo áreas externas que passaram por processos de adaptação. Essa realidade aponta para uma "cultura da adaptação", uma capacidade de improvisar e encontrar soluções criativas para as limitações estruturais e financeiras.

No entanto, essa cultura da adaptação opera em uma fronteira tênue com a precariedade. A instalação dos pontos de ancoragem, por exemplo, é um momento crítico que exige conhecimento técnico especializado. As entrevistas mostram uma grande variação nos procedimentos, desde a contratação de engenheiros e riggers profissionais até soluções mais empíricas. Essa realidade dialoga com a pesquisa de Nunes e Bortoleto (2021), que investigaram a atuação dos riggers circenses e apontou a escassez de formação técnica específica e a necessidade de maior profissionalização na área. A falta de protocolos padronizados e de uma regulamentação específica para a montagem de equipamentos circenses no Brasil deixa os gestores em uma posição de grande responsabilidade, muitas vezes amparados mais pela experiência prática do que por normas técnicas consolidadas.

Apesar da diversidade de estruturas e processos de adaptação, a segurança desponta como tema recorrente e amplamente valorizado nas falas dos gestores entrevistados, configurando-se como um pilar inegociável nos discursos coletados. A consciência do risco inerente à prática é onipresente, e se materializa em uma série de protocolos e cuidados que aparecem de forma recorrente nas falas. O uso de colchões de alta densidade é o procedimento de segurança mais evidente e universal. Além disso, a supervisão constante dos professores, a progressão pedagógica cuidadosa e a manutenção regular dos equipamentos (tecidos, mosquetões, giratórios) são práticas recorrentes. Essa preocupação com a segurança dialoga diretamente com a obra de Ferreira, Bortoleto e Silva (2015). Os autores defendem a construção de uma "cultura de segurança" no circo, que envolve não

apenas o uso de equipamentos adequados, mas a formação de profissionais, a implementação de protocolos de segurança e a conscientização de todos os envolvidos sobre os riscos e as responsabilidades. A segurança, nesse sentido, não é um obstáculo à criatividade, mas a condição para que ela possa florescer de forma sustentável e responsável, como também aponta Strehly (s.d.) em seus estudos sobre acrobacia.

Cabe ao gestor, e não apenas ao corpo do artista, sustentar a ilusão de leveza que dá ao tecido acrobático seu poder de encantamento, sem que essa leveza aparente comprometa a segurança material da estrutura. É nessa dupla tarefa garantir a integridade física e, simultaneamente, preservar a estética do domínio e da suspensão sem esforço aparente que reside a responsabilidade específica dos espaços de tecido acrobático em Goiânia, distinta da responsabilidade individual do artista que se arrisca sozinho.

Quadro 4 — Localização, segurança, acesso e acessibilidade, por espaço (n = 9)

Espaço	Localização	Acesso	Valor médio	Acessibilidade	Tempo de oferta
Basileu França	Área central	Gratuito	—	não informado	não informado no roteiro*
Culturale	Bairro residencial/comercial	Pago	R\$ 250	não informado	13 anos
Dom Fernando	Periferia	Gratuito	—	rampa de acesso; banheiro adaptado	10 anos
Esparta	Bairro residencial	Pago	R\$ 150	rampa de acesso; banheiro adaptado	8 anos
Circo	Área central/bairro	Gratuito	—	estacionamento	30 anos

Espaço	Localização	Acesso	Valor médio	Acessibilidade	Tempo de oferta
Lahetô	residencial				
Colégio Marista	Área central/bairro residencial	Pago	R\$ 300	estacionamento	11 anos
Orum Aiyê	Periferia	Gratuito	—	não informado	6 anos
Upside	Bairro residencial	Pago	R\$ 200	estacionamento	12 anos
Studio Habitus	Área central/bairro residencial	Pago	pago, valor não informado	rampa de acesso; banheiro adaptado	9 anos

Fonte: elaborado pela autora (2025), a partir dos roteiros de observação aplicados em campo.

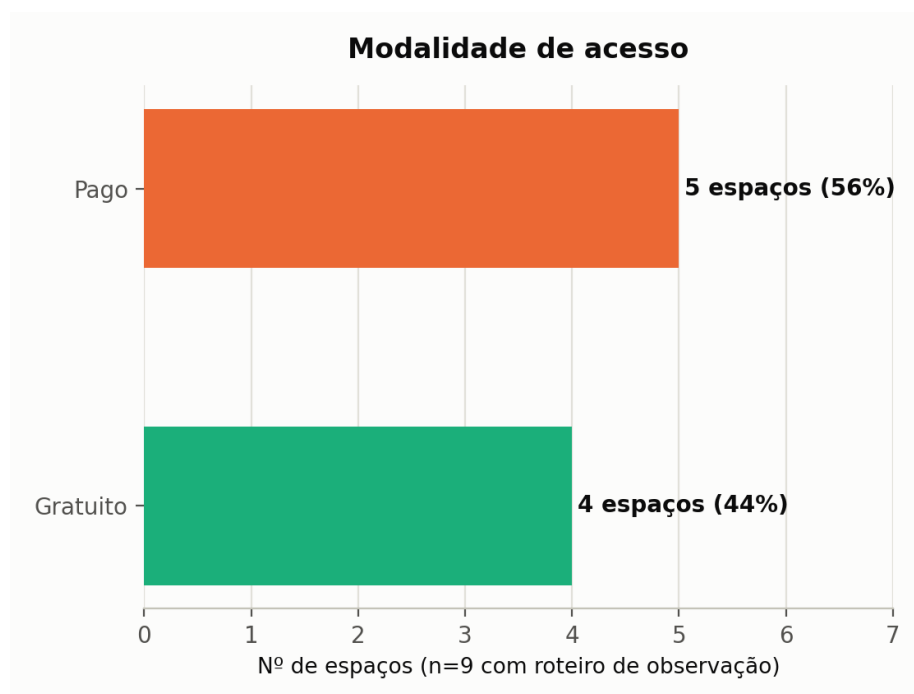


Gráfico 5 — Modalidade de acesso: gratuito vs. pago (n = 9)

Fonte: elaborado pela autora (2025), a partir dos roteiros de observação.

Entre os nove espaços com roteiro de observação, quatro são gratuitos e cinco são pagos. Nos espaços pagos, a mensalidade que varia entre R\$ 150 (Esparta) e R\$ 300 (Colégio Marista), com o valor do Studio Habitus não informado no roteiro opera como um filtro socioeconômico, enquanto os espaços gratuitos atuam intencionalmente contra essa barreira, especialmente em áreas periféricas. Essa clivagem socioeconômica, e sua relação com a distribuição geográfica dos espaços, é retomada e aprofundada na seção 3.4.

Conclui-se, desta primeira aproximação, que a infraestrutura dos espaços de tecido acrobático em Goiânia é um campo de tensões e negociações. A busca pelo espaço ideal colide com as realidades do mercado imobiliário e as limitações financeiras, gerando uma cultura de adaptação criativa. Contudo, a consciência do risco impõe a segurança como um valor supremo e quase universal com a única exceção documentada do Studio Habitus, na dimensão específica da adequação da altura à prática do tecido liso, garantindo que, apesar das diferenças estruturais, a integridade física dos praticantes seja, na esmagadora maioria dos espaços, a prioridade.

3.5 Geografia do voo: distribuição espacial, acessibilidade e desigualdades urbanas

A localização geográfica dos espaços que oferecem tecido acrobático em Goiânia não é aleatória. Ela reflete dinâmicas urbanas, socioeconômicas e culturais que moldam o acesso à prática e, consequentemente, definem quem pode voar nos tecidos da cidade. Esta seção se debruça sobre a distribuição espacial dos espaços, já apresentada no Gráfico 1 (seção 3.1) e ilustrada espacialmente na Figura 10, as percepções dos gestores sobre localização e acessibilidade, e as desigualdades que emergem desse mapeamento. A análise evidencia uma concentração significativa em áreas centrais e de maior poder aquisitivo, com algumas exceções importantes que apontam para estratégias de democratização do acesso. O levantamento indica que a maioria dos espaços se concentra na região Sul da

(2005) sobre a geografia do lazer no Rio de Janeiro, que demonstram como as práticas de lazer e cultura se concentram em áreas com maior infraestrutura urbana e poder aquisitivo. Essa concentração tem implicações diretas para a acessibilidade. Para moradores de regiões periféricas, o deslocamento até esses espaços pode ser um impeditivo significativo, envolvendo custos de transporte, tempo de deslocamento e a própria familiaridade com essas áreas da cidade. Como aponta Bourdieu (2007), o acesso ao lazer e à cultura não é apenas uma questão de disponibilidade financeira para pagar a mensalidade, mas envolve um conjunto de capitais (econômico, cultural, social) que facilitam ou dificultam a fruição dessas práticas.

As exceções a essa geografia concentrada são justamente os projetos de circo social: o Circo Lahetô e o Orum Aiyê. Ambos estão localizados em áreas periféricas ou de transição, com o objetivo explícito de atender crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. Esses espaços operam, portanto, em uma lógica distinta da dos estúdios privados: não são regidos pela lógica do mercado, mas por uma missão social e pedagógica, como discutido por Dal Gallo (2008) e Lobo e Cassoli (2006) sobre o circo social no Brasil. A estratégia de ir até o público, em vez de esperar que ele venha, é fundamental para garantir o acesso e mostra uma compreensão profunda das barreiras que a distância e a falta de mobilidade urbana representam para populações periféricas.

As narrativas dos gestores apontam, ainda, para um cenário de isolamento institucional relativo: o conhecimento mútuo sobre os demais espaços ofertantes da modalidade na cidade é fragmentado e assistemático. Essa constatação empírica evidencia a existência de um campo de práticas, nos termos bourdieusianos, que, embora em expansão, carece de instâncias formais de articulação, como associações representativas ou fóruns permanentes de debate. A ausência dessa coesão institucional fragiliza o desenvolvimento do setor, limitando a troca de saberes pedagógicos, inviabilizando a padronização de protocolos de segurança e dificultando a consolidação de uma identidade política e cultural coletiva. Trata-se de um desafio estrutural que reverbera as conclusões de Falcade e Bortoleto (2024), os quais alertam que a desarticulação em rede compromete a legitimação e a qualificação do ensino das artes circenses no cenário nacional.

A recorrência de figuras que circulam entre diferentes espaços como uma mesma gestora, presente simultaneamente no Basileu França e na Cia Corpo na Contramão ilustra bem o que Bourdieu descreve como a circulação de capital social entre posições de um mesmo campo: são esses agentes multiposicionados que garantem a circulação de saberes, técnicas e legitimidade entre nichos institucionais que, de outro modo, permaneceriam isolados. A fragilidade da rede goianiense, contudo, sinaliza que essa circulação depende ainda de biografias individuais e não de mecanismos institucionais estáveis o que a torna vulnerável à saída ou ao esgotamento desses poucos agentes-ponte. Esse fenômeno um pequeno circuito de profissionais multiplicando-se entre diferentes instituições é consistente com o que a literatura sobre mercados de trabalho artísticos descreve como campos de baixa profissionalização formal, nos quais a oferta de mão de obra qualificada é escassa e a mobilidade de poucos indivíduos-chave sustenta grande parte da rede (Bourdieu, 2007); iniciativas de formação de novos professores, como as conduzidas pelo Basileu França, são, portanto, estratégicas para a sustentabilidade de todo o ecossistema, e não apenas para a instituição que as promove.

Em síntese, a geografia do tecido acrobático em Goiânia é marcada por desigualdades. A concentração da oferta em áreas centrais e de maior renda limita o acesso de populações periféricas, reproduzindo padrões de segregação socioespacial observados em outras práticas de lazer e cultura. Os projetos de circo social emergem como estratégias de resistência e democratização, mas operam em uma escala limitada e com recursos escassos. A distribuição espacial, portanto, não é apenas um dado geográfico, mas um reflexo e um reproduzidor de desigualdades sociais.

3.6 Os corpos que voam: perfil e motivação dos participantes de tecido acrobático

Compreender quem são os praticantes de tecido acrobático em Goiânia é um passo fundamental para desvelar a configuração social desta prática corporal. Esta seção se debruça sobre o perfil dos alunos e alunas e sobre as motivações que os levam a se suspenderem nos tecidos, combinando os dados objetivos de público-alvo registrados nos roteiros de observação (Quadro 5) com as percepções qualitativas relatadas pelos gestores

nas entrevistas. A análise sinaliza um cenário heterogêneo, onde diferentes espaços atraem públicos distintos, refletindo as múltiplas facetas que o tecido acrobático assume na cidade: do lazer à formação profissional, da atividade física à expressão artística.

Quadro 5 — Público-alvo por espaço, conforme roteiro de observação (n = 9)

Espaço	Público-alvo (roteiro de observação)	Níveis atendidos (roteiro)
Basileu França	infantil, adolescentes, adultos	iniciante, intermediário, avançado
Culturale	infantil, adolescentes	não assinalado no roteiro
Dom Fernando	infantil	não assinalado no roteiro
Esparta	misto	todos os níveis
Circo Lahetô	infantil, adolescentes	todos os níveis
Colégio Marista	infantil, adolescentes	todos os níveis
Orum Aiyê	infantil, adolescentes, adultos	todos os níveis
Upside	não assinalado no roteiro	todos os níveis

Espaço	Público-alvo (roteiro de observação)	Níveis atendidos (roteiro)
Studio Habitus	adultos	iniciante

Fonte: elaborado pela autora (2025), a partir dos roteiros de observação aplicados em campo.

A análise das entrevistas evidencia uma clara segmentação do público quanto à faixa etária predominante, corroborada pelo Quadro 5. De um lado, espaços inseridos em contextos escolares ou com foco no público infanto-juvenil, como o Colégio Marista, a Culturale (em suas unidades terceirizadas) e os projetos sociais Circo Lahetô e Orum Aiyê, todos com público infantil e adolescente assinalado no roteiro. De outro lado, os estúdios privados, como Upside, Studio Habitus e a Cia Corpo na Contramão, apresentam, segundo as entrevistas, um perfil predominantemente de mulheres adultas, geralmente na faixa dos 20 aos 40 anos. No caso do Studio Habitus, essa faixa etária é corroborada pelo próprio roteiro de observação, que assinala "adultos" e "iniciantes" como público-alvo uma convergência entre o dado estruturado do roteiro e o relato qualitativo da entrevista; nos demais estúdios privados, trata-se de uma informação de natureza qualitativa, relatada pelos próprios gestores, e não capturada como variável estruturada no roteiro de observação. Essa dominância feminina em estúdios de práticas corporais que dialogam com a dança e a ginástica não é um fenômeno isolado. Reflete tendências observadas em outras modalidades, como o pole dance, e pode ser analisada à luz dos estudos de gênero e do corpo, que discutem como certas atividades são socialmente construídas como "femininas".

A busca por força, flexibilidade, condicionamento físico e uma estética que combina graça e potência parece encontrar no tecido acrobático um campo fértil para o público feminino, que muitas vezes não se identifica com os ambientes tradicionais de

musculação. Vale notar que não foram identificados praticantes idosos entre os entrevistados e observados nesta pesquisa nenhum dos nove roteiros de observação assinala o público idoso, o que sugere uma lacuna de oferta e/ou de adesão desse público ao tecido acrobático em Goiânia, possivelmente relacionada a barreiras de acesso, percepção de risco ou ausência de metodologias voltadas à terceira idade, uma questão que pesquisas futuras poderiam explorar.

As motivações que levam os indivíduos a procurar o tecido acrobático são tão diversas quanto os espaços que o oferecem. A análise das falas permite agrupar essas motivações em três grandes categorias, que muitas vezes se sobrepõem, e que se conectam com as diferentes dimensões do lazer propostas por Dumazedier (1976; 1999):

1. Busca por uma Atividade Física Alternativa (Descanso e Diversão): Muitos praticantes, especialmente nos estúdios privados, chegam ao tecido buscando uma alternativa à monotonia das academias convencionais. A combinação de desafio, ludicidade e ganhos de força, flexibilidade e consciência corporal é um atrativo poderoso. A prática é vista como uma forma de "malhar brincando", um exercício que engaja o corpo e a mente de forma integral. Essa busca por uma atividade física prazerosa e desafiadora se alinha com a dimensão do lazer como descanso (compensação do estresse do trabalho) e diversão (entretenimento, evasão). Nenartavis e Vianna (2021) identificaram motivações semelhantes em praticantes de atividades circenses, destacando a busca por bem-estar, saúde e qualidade de vida.

2. Expressão Artística e Autoconhecimento (Desenvolvimento Pessoal): Para outro grupo, a motivação principal é a dimensão artística. O tecido é visto como uma forma de dança aérea, um meio de expressão e criação. Essa motivação é mais forte em espaços como a Cia Corpo na Contramão e o Basileu França, mas também está presente em algumas de estúdios que buscam desenvolver uma linguagem corporal própria. Amado (2017; 2018) explora profundamente essa relação entre dança e tecido acrobático, analisando como o aparelho se torna um parceiro de cena que reorganiza o corpo e abre novas possibilidades expressivas. Essa busca pode ser entendida como a dimensão do lazer como desenvolvimento pessoal, um investimento no capital corporal e simbólico, nos termos de Bourdieu (2007).

Essa relação entre corpo e aparelho, explorada por Amado (2017; 2018) e por Kosma e Erickson (2020) em sua leitura fenomenológica da prática aérea como espaço de embodiment e phronesis isto é, de um saber prático corporificado que se constrói na própria experiência de risco e suspensão, ajuda a compreender por que as motivações relatadas pelos entrevistados raramente se limitam à dimensão física do exercício. O tecido, nessa perspectiva, não é um objeto externo a ser dominado tecnicamente, mas um parceiro corporal que responde, resiste, sustenta e desafia o praticante, em uma relação que, por analogia com a intercorporeidade descrita por Merleau-Ponty (2011) e por Franco, Santos e Caminha (2020) para a dupla acrobática ainda que entre corpo e material, e não entre dois sujeitos, também se estabelece como um diálogo cinestésico contínuo. É nessa troca sensível entre corpo e tecido que se constroem tanto a confiança motora quanto o autoconhecimento relatados pelos praticantes goianienses.

3. Socialização e Pertencimento (Dimensão Social do Lazer): A dimensão social é um fator crucial, especialmente nos projetos de circo social como o Circo Lahetô e o Orum Aiyê. Para as crianças e adolescentes atendidos, o circo é um espaço de acolhimento, socialização e construção de identidade. A gestora do Circo Lahetô destaca que o objetivo principal do projeto é "levar as crianças e os adolescentes que estão aqui a exercitarem a cidadania, [...] se entenderem como sujeitos de direito". A prática corporal, nesse contexto, é um meio para o desenvolvimento humano e social, contribuindo para a ressignificação das relações sociais na escola através das atividades circenses. Essa dimensão social do lazer, como discutido por Gomes (2004) e Bruhns (2000), é fundamental para a construção de laços comunitários e para o fortalecimento da identidade coletiva.

Em síntese, as pessoas que praticam tecido acrobático em Goiânia são diversas, e suas motivações, plurais. A prática se demonstra como um campo polissêmico, capaz de abrigar desde a criança que busca uma brincadeira desafiadora até a artista que pesquisa uma nova linguagem, passando pela mulher adulta que encontra no ar uma forma de se reconectar com seu corpo e sua potência. Essa diversidade de perfis e interesses, por sua vez, coloca desafios específicos para a infraestrutura e a segurança de cada espaço, já discutidos na seção 3.3.

3.7 Teias e redes: relações institucionais, parcerias e circuitos culturais

Nenhum espaço de prática corporal existe em isolamento. Todos estão inseridos em redes de relações, parcerias e circuitos que moldam sua identidade, viabilizam sua sustentabilidade e ampliam seu alcance. Esta seção investiga as relações institucionais estabelecidas pelos espaços de tecido acrobático em Goiânia, explorando as conexões com outros espaços da mesma modalidade, parcerias com instituições públicas e privadas, e a participação em eventos e festivais. A análise demonstra um cenário de redes em construção, com alguns nós bem articulados e outros mais isolados, refletindo diferentes estratégias de inserção no campo cultural e educacional da cidade.

As relações entre os espaços que oferecem tecido acrobático em Goiânia são complexas e ambivalentes, oscilando entre a colaboração e a competição. Espaços como o Basileu França e o Circo Lahetô ocupam posições de referência e articulação na rede. O Basileu, por ser uma escola de formação técnica, forma professores que depois atuam em diversos outros espaços da cidade, funcionando como um nó central na disseminação de conhecimento e metodologia, como discutido por Duprat (2014) sobre a importância das escolas especializadas. Uma mesma gestora, que transita entre o Basileu e a Cia Corpo na Contramão, é uma figura que personifica essa articulação, conectando diferentes espaços e lógicas (formação, criação artística e circo social).

As parcerias institucionais são fundamentais para a viabilidade de muitos espaços, especialmente aqueles que não operam exclusivamente na lógica de mercado. O Circo Lahetô é o exemplo mais emblemático, sustentado por um convênio histórico com a Secretaria Municipal de Educação de Goiânia. Essa parceria com o poder público é crucial para a continuidade do projeto social, mas também impõe desafios burocráticos e a necessidade constante de renovação e justificativa do convênio. O Orum Aiyê, como ponto de cultura, também busca parcerias com o poder público e com organizações do terceiro setor, mas enfrenta dificuldades maiores, operando muitas vezes com recursos próprios e doações. A Culturale, por sua vez, estabelece parcerias com colégios privados, atuando

como terceirizada na oferta de atividades extracurriculares. Esse modelo de parceria é vantajoso para ambas as partes: o colégio amplia sua oferta sem precisar contratar professores diretamente, e a Culturale garante um fluxo constante de alunos e uma estrutura física já estabelecida.

A participação em eventos, mostras e festivais é um indicador importante da inserção dos espaços nos circuitos culturais e circenses da cidade e do país. Esses eventos funcionam como vitrines, espaços de troca de experiências, formação continuada e construção de identidade coletiva. O Colégio Marista e a Culturale investem fortemente em espetáculos anuais, que funcionam como estratégia de marketing e consolidação do trabalho pedagógico. O Circo Lahetô e o Orum Aiyê participam de festivais de circo social e de cultura popular, como o Festival Goiânia em Cena e eventos promovidos pela Rede Circo do Mundo Brasil. O Basileu França e a Cia Corpo na Contramão, por sua natureza de formação e criação artística, têm uma inserção mais intensa em festivais nacionais e internacionais de circo contemporâneo. Essa participação em circuitos mais amplos, como aponta Rocha (2010) em seu estado da arte sobre o circo no Brasil, é fundamental para a renovação estética e para a inserção dos artistas brasileiros em um cenário globalizado.

Apesar das relações e parcerias existentes, a análise indica a ausência de uma articulação coletiva mais robusta e institucionalizada. Não há, em Goiânia, uma associação de professores de circo, um fórum permanente de discussão ou uma rede formalizada que reúna todos os espaços que oferecem tecido acrobático. Essa ausência dificulta a construção de pautas comuns, a padronização de protocolos de segurança, a formação continuada coletiva e a representação política da categoria.

A ausência de uma associação ou fórum permanente, apontada pelos próprios gestores como uma lacuna sentida no cotidiano, pode ser compreendida, em termos bourdieusianos, como a persistência de um campo em formação: um espaço social que já produziu posições, disputas e capitais específicos, mas que ainda carece de instâncias de consagração e de doxa compartilhada capazes de unificar seus agentes em torno de pautas comuns (Bourdieu, 2007). Essa condição de campo ainda não plenamente institucionalizado é coerente com os alertas de Falcade e Bortoleto (2024) sobre os riscos

que a desarticulação em rede representa para a legitimação e a qualificação do ensino das artes circenses no cenário nacional.

Em síntese, as relações institucionais dos espaços de tecido acrobático em Goiânia são heterogêneas e refletem as diferentes lógicas de atuação de cada um. Há espaços bem articulados em redes nacionais e internacionais, outros que operam em circuitos mais locais, e alguns que permanecem relativamente isolados. A ausência de uma articulação coletiva mais forte é um desafio a ser superado para o fortalecimento do campo.

3.8 Quem ensina a voar?: formação profissional e trajetória dos professores de tecido acrobático

A qualidade da prática do tecido acrobático está intrinsecamente ligada à formação dos professores que a ensinam. Quem são esses profissionais? Quais são suas trajetórias formativas? Que saberes mobilizam em sua prática pedagógica? Esta seção se debruça sobre a formação profissional dos professores de tecido acrobático em Goiânia, explorando a tensão entre a formação acadêmica em Educação Física e a formação técnica circense, as trajetórias de aprendizado e os processos de profissionalização. A análise mostra um campo marcado pela diversidade de percursos, pela valorização da experiência prática e por uma crescente busca por legitimação acadêmica e técnica, dialogando com as reflexões de Duprat (2014) e Bortoleto e Duprat (2007) sobre a formação profissional em artes circenses no Brasil.

Uma das questões mais debatidas no campo do ensino do circo no Brasil é a exigência ou não de formação em Educação Física para atuar como professor. Essa tensão emerge claramente nas entrevistas. De um lado, espaços como a Culturale e o Colégio Marista exigem formação em Educação Física, justificando pela necessidade de compreensão de aspectos pedagógicos, anatômicos e de desenvolvimento motor. De outro lado, espaços como o Circo Lahetô e o Orum Aiyê valorizam primordialmente a formação técnica circense e a trajetória artística. Essa tensão reflete a própria história do circo, onde a transmissão de conhecimento se dava tradicionalmente de mestre para aprendiz, um saber-

fazer que se aprende na prática, no corpo. A pesquisa de Miranda (2014) sobre a inserção das práticas circenses na formação inicial em Educação Física também explora essa dicotomia, apontando para a necessidade de um diálogo mais profundo entre os saberes da academia e os saberes da lona.

Essa tensão entre saberes acadêmicos e saberes de lona, longe de ser uma particularidade goianiense, é constitutiva da própria história do ensino circense no Brasil, e encontra eco na etnografia de Marcucci (2023) sobre as técnicas corporais transmitidas em uma escola de circo: a autora demonstra como a competência do professor de circo não se reduz a um conjunto de conteúdos codificáveis em disciplina escolar, mas se constrói em uma pedagogia do gesto, transmitida corpo a corpo, em que o próprio professor encarna o repertório técnico que ensina. Essa dimensão encarnada do saber-fazer circense, também discutida por Silva (1996) a propósito da transmissão mestre-aprendiz no modelo circo-família, ajuda a explicar por que a formação puramente acadêmica em Educação Física, por mais sólida que seja em fundamentos pedagógicos e biomecânicos, dificilmente substitui a experiência prolongada no aparelho.

As trajetórias formativas dos professores de tecido acrobático em Goiânia são extremamente diversas, conforme sintetiza o Quadro 6. A análise das entrevistas permite identificar perfis que vão desde o professor de Educação Física que se especializou em circo, passando pelo artista circense que se tornou professor, até o profissional formado em escolas técnicas como o Basileu França. A existência do curso técnico em Goiânia, como aponta Leles (2018), é um fator fundamental na qualificação dos profissionais da cidade. A formação continuada, por sua vez, se dá principalmente por meio de workshops, festivais e intercâmbios, geralmente financiados pelos próprios professores, o que evidencia a falta de políticas públicas de apoio à formação continuada.

A profissionalização do professor de circo no Brasil ainda enfrenta desafios significativos. A ausência de uma regulamentação específica da profissão, a falta de reconhecimento do circo como área de conhecimento autônoma e a precarização das relações de trabalho são problemas recorrentes. A pesquisa de Soares e Bortoleto (2011)

sobre a prática do tecido circense em academias já apontava para a diversidade de perfis de professores e para os desafios da inserção dessa prática no mercado de fitness.

Essa progressão pedagógica, sustentada pela repetição, pela observação e pela correção corporal direta, aproxima-se do que Kosma e Erickson (2020) descrevem como o desenvolvimento de uma *phronesis* do ar: um saber prático, corporificado e situado, que não se ensina por meio de explicações verbais abstratas, mas se constrói na experiência repetida da suspensão, da queda controlada e da correção fina do gesto. A etnografia de Marcucci (2023) sobre a transmissão de técnicas corporais em escola de circo reforça essa leitura, ao evidenciar como o professor de circo ensina tanto pela palavra quanto e sobretudo pelo próprio corpo, em uma pedagogia de demonstração e imitação que precede e sustenta qualquer sistematização verbal do movimento.

Quadro 6 — Professores de tecido acrobático em Goiânia: quantitativo, formação e fonte do dado (n = 10 registros)

Espaço	Nº de professores	Formação	Fonte do dado
Culturale	3	Graduação em Educação Física + Trajetória Artística	roteiro de observação
Colégio Marista	1	Graduação em Educação Física + Técnico Circense	entrevista
Upside	2	Formação em Aéreos	entrevista
Studio Habitus	2	Graduação em Educação Física + Especialização	entrevista + roteiro*

Espaço	Nº de professores	Formação	Fonte do dado
Circo Lahetô	3	Técnico Circense + Trajetória Artística	entrevista
Orum Aiyê	2	Trajetória Artística	entrevista
Basileu França	4	Técnico Circense Profissional	entrevista
Cia Corpora na Contramão	2	Técnico Circense + Trajetória Artística	entrevista* *
Esparta	não informado	Instrutor Circo + Educação Física + Teatro	roteiro (formação); nº não informado
Dom Fernando	não informado	Instrutor Circo + Educação Física	roteiro (formação); nº não informado

Fonte: elaborado pela autora (2025), a partir dos roteiros de observação e do material de entrevista.

A formação profissional dos professores de tecido acrobático em Goiânia é um campo em construção, marcado pela tensão entre diferentes saberes e pela busca por legitimação. A diversidade de trajetórias é uma riqueza, mas também aponta para a

necessidade de políticas de formação mais estruturadas e de um reconhecimento mais amplo da profissão. A qualidade do ensino do tecido acrobático depende, em última instância, da qualificação de quem ensina, e investir na formação dos professores é investir no futuro da modalidade.

3.9 Como se ensina a voar?: metodologias de ensino do tecido acrobático em Goiânia

Que caminhos pedagógicos são traçados para que um corpo iniciante, muitas vezes receoso e com pouca força, possa, gradualmente, ganhar confiança, desenvolver técnica e se expressar no tecido acrobático? Esta seção mergulha nas metodologias de ensino empregadas pelos professores de tecido acrobático em Goiânia, explorando a estrutura das aulas, as estratégias de progressão, os processos avaliativos e as concepções pedagógicas que sustentam a prática. A análise sinaliza uma pedagogia que, embora diversificada, compartilha princípios fundamentais como a segurança, a progressão gradual e a valorização da experiência corporal, em consonância com as proposições de Bortoleto (2008) em sua obra "Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses".

A estrutura de uma aula de tecido acrobático, embora varie entre os espaços, geralmente segue um roteiro tripartite (preparação, técnica, volta à calma), um padrão clássico do ensino de atividades físicas e exercícios físicos. O princípio da progressão pedagógica é recorrentemente valorizado nas falas dos gestores e professores entrevistados. O ensino do tecido acrobático é construído sobre uma base de movimentos fundamentais, como as subidas, as chaves de pé e as figuras básicas. A partir do domínio desses fundamentos, o aluno avança gradualmente para movimentos mais complexos. Bortoleto e Calça (2007) já haviam delineado os fundamentos para uma pedagogia das atividades circenses aéreas, enfatizando a importância da progressão lógica e segura. O livro de Sugawara (2014) sobre técnicas circenses aéreas também serve como um importante referencial técnico para a organização dessa progressão.

A avaliação no tecido acrobático é, na maioria das vezes, informal, contínua e focada no processo de aprendizagem de cada aluno. A capacidade de executar um

movimento com segurança, fluidez e limpeza é um critério de avaliação importante. No entanto, a avaliação não se restringe à técnica. A criatividade, a expressividade e a capacidade de criar sequências próprias também são valorizadas, especialmente em espaços com foco artístico. Essa perspectiva avaliativa processual e formativa se alinha com as discussões de Kunz (2006) sobre a transformação didático-pedagógica do esporte, que critica modelos avaliativos meramente classificatórios e excludentes.

Por trás das metodologias de ensino, há concepções pedagógicas que orientam a prática dos professores. Uma concepção recorrente é a de uma pedagogia do cuidado e da segurança. O professor é visto como um guardião da integridade física dos alunos, responsável por criar um ambiente seguro e acolhedor. Outra concepção presente é a de uma pedagogia da autonomia e da criação, que incentiva os alunos a não apenas reproduzirem movimentos, mas a criarem suas próprias sequências e a desenvolverem uma linguagem corporal própria, utilizando elementos da acrobacia aérea na construção de espetáculos. Em projetos de circo social, a concepção pedagógica é a de uma pedagogia da transformação social, onde o circo é visto como uma ferramenta para o desenvolvimento da cidadania, da autoestima e da resiliência, em diálogo com a pedagogia de Paulo Freire.

A pedagogia do tecido acrobático em Goiânia é diversificada, mas compartilha princípios fundamentais. A segurança e a progressão gradual são os pilares que sustentam a prática em todos os espaços. A avaliação é predominantemente processual e focada no desenvolvimento individual. As concepções pedagógicas variam de acordo com os objetivos de cada espaço, indo desde uma pedagogia do cuidado e da técnica até uma pedagogia da criação e da transformação social. Essa riqueza metodológica e conceitual demonstra a maturidade do campo e o potencial do tecido acrobático como uma prática corporal complexa, desafiadora e profundamente educativa.

3.10 Horizonte e desafios: perspectivas para o futuro do tecido acrobático em Goiânia

Olhar para o futuro é um exercício de imaginação ancorado no presente. As perspectivas vislumbradas pelos gestores dos espaços de tecido acrobático em Goiânia

evidenciam tanto suas esperanças e projetos quanto os desafios estruturais que enfrentam. Esta seção se dedica a compreender os planos futuros de cada espaço, as potencialidades identificadas para o desenvolvimento da modalidade na cidade e os obstáculos que precisam ser superados. A análise aponta para um cenário de otimismo cauteloso, onde o desejo de expansão e consolidação convive com a consciência das dificuldades financeiras, estruturais e de reconhecimento social da prática.

Os planos futuros dos espaços variam significativamente de acordo com sua natureza institucional, seu estágio de desenvolvimento e seus recursos disponíveis. Espaços consolidados, como o Colégio Marista e a Culturale, falam em manutenção da qualidade, ampliação do número de alunos e aprimoramento dos espetáculos. O gestor da Culturale expressa o desejo de continuar crescendo "ano a ano", mantendo a trajetória de expansão que caracterizou a história da escola. O gestor do Colégio Marista foca na continuidade do trabalho pedagógico de excelência e na consolidação do circo como uma marca forte da instituição.

Espaços em fase de estruturação ou com recursos mais limitados, como o Orum Aiyê e o Studio Habitus, falam em sobrevivência, busca por financiamento e melhoria da infraestrutura. O gestor do Orum Aiyê menciona a dificuldade de manter o espaço funcionando sem um apoio institucional mais robusto, dependendo de editais intermitentes e da militância dos envolvidos. Seu plano futuro é, antes de tudo, garantir a continuidade do projeto.

O Basileu França, por ser uma instituição pública, tem planos mais ambiciosos de expansão da formação técnica, incluindo a criação de novos cursos e a ampliação das vagas. A gestora do Basileu França menciona o desejo de fortalecer o curso técnico e de ampliar as parcerias com universidades para a criação de cursos de graduação em artes circenses em Goiás, um sonho que ainda parece distante, mas que evidencia a ambição de consolidar o estado como um polo de formação circense no Centro-Oeste.

A Cia Corpo na Contramão, como companhia artística, tem planos de criação de novos espetáculos, circulação nacional e internacional, e aprofundamento da pesquisa de

linguagem no tecido acrobático. Os gestores da Cia Corpo na Contramão falam da importância de continuar pesquisando e inovando, mantendo a companhia como uma referência em circo contemporâneo.

Ao serem questionados sobre as potencialidades para o desenvolvimento do tecido acrobático em Goiânia, os gestores apontam uma série de fatores que podem impulsionar o crescimento da modalidade: o crescente interesse do público, impulsionado pela visibilidade de espetáculos de grande porte e pela presença do circo nas redes sociais (a gestora da Upside menciona que muitas alunas chegam ao estúdio motivadas por vídeos que viram no Instagram); o potencial pedagógico e terapêutico do circo, destacado pelo gestor do Colégio Marista quanto ao desenvolvimento motor, cognitivo e socioemocional das crianças, e pela gestora do Circo Lahetô quanto ao papel do circo social na formação cidadã benefícios corroborados por pesquisas como a de Van Rens e Heritage (2021); a formação de professores qualificados, viabilizada pelo curso técnico do Basileu França, cuja gestora destaca que muitos egressos estão abrindo seus próprios espaços ou atuando em escolas, disseminando a prática pela cidade e pelo estado; e a diversificação da oferta (circo social, fitness, formação profissional, criação artística), que permite que diferentes públicos encontrem um espaço que atenda suas necessidades e interesses, enriquecendo o cenário e evitando a homogeneização da prática.

As potencialidades elencadas pelos gestores crescimento do interesse público, potencial pedagógico e terapêutico, formação de professores e diversificação da oferta podem ser lidas como sintomas de um campo que acumula capital simbólico a uma velocidade maior do que sua capacidade de conversão em capital econômico e institucional estável (Bourdieu, 2007). O interesse crescente do público, alimentado pela visibilidade midiática do circo contemporâneo, não se traduz automaticamente em políticas públicas de fomento ou em reconhecimento formal da profissão, o que mantém o campo do tecido acrobático em uma posição de relativa marginalidade institucional, apesar de sua vitalidade simbólica e criativa.

Apesar das potencialidades, os gestores também identificam uma série de desafios estruturais que dificultam o desenvolvimento do tecido acrobático em Goiânia: a falta de

espaços adequados, dado que o mercado imobiliário de Goiânia oferece poucas opções de galpões ou salas com pé-direito suficiente, e as que existem são caras; os custos elevados, tanto para gestores (aluguel, equipamentos, manutenção, professores) quanto para alunos (mensalidades, roupas adequadas, transporte), que limitam o acesso de populações de menor renda; a falta de reconhecimento e regulamentação da profissão de artista e professor de circo, que gera insegurança jurídica e dificulta o acesso a direitos trabalhistas, somada à ausência de normas técnicas para a instalação de equipamentos circenses; a evasão e dificuldade de retenção de alunos, decorrente da dificuldade técnica da modalidade; e a desarticulação da rede entre os espaços, já discutida na seção 3.6.

Os desafios estruturais identificados pelos gestores sobretudo a falta de espaços adequados, os custos elevados e a ausência de regulamentação profissional evidenciam, na prática, o mesmo mecanismo de exclusão descrito por Bourdieu (2007) e por Mascarenhas (2005) para o campo do lazer em geral: o acesso a uma prática corporal não depende apenas de vontade individual, mas de um conjunto de capitais econômico, cultural e social que viabilizam ou impedem sua fruição. A ausência de regulamentação profissional, por sua vez, pode ser lida, em uma aproximação analógica com a noção de posição liminar de DaMatta (1997) sem que os dados desta pesquisa permitam um aprofundamento teórico dessa categoria, como um indício da posição liminar do circo na estrutura social brasileira: uma prática amplamente valorizada simbolicamente, celebrada como espetáculo e amplamente compartilhada nas redes sociais, mas ainda pouco reconhecida como profissão ou como campo do conhecimento legítimo, o que a mantém à margem das políticas públicas de trabalho, educação e assistência social. Essa marginalidade estrutural é uma chave de leitura possível, entre outras, para a precarização relatada pelos gestores goianienses, e dialoga diretamente com o diagnóstico de Duprat (2014) sobre a transição, ainda incompleta, de um modelo de formação circense tradicional para um modelo profissional institucionalmente reconhecido.

Ao final das entrevistas, os gestores foram convidados a sugerir ações para melhorar a oferta e o acesso à prática do tecido acrobático em Goiânia. As proposições mais recorrentes foram: a criação de espaços públicos dedicados ao circo, com estrutura

adequada e oferta gratuita ou a preços acessíveis a gestora do Circo Lahetô sugere que a prefeitura poderia criar "centros de circo" em diferentes regiões da cidade, democratizando o acesso; a ampliação de políticas e editais de fomento à cultura circense, tanto para a criação artística quanto para projetos sociais, com valores mais significativos e periodicidade mais regular, na avaliação do gestor do Orum Aiyê; a criação de programas de formação continuada para professores de circo, com cursos, workshops e intercâmbios demanda que, segundo a gestora do Basileu França, a instituição poderia liderar, em parceria com outras instituições; a articulação de uma associação ou fórum que reúna os profissionais e espaços de circo de Goiânia, para fortalecer o campo e construir pautas coletivas; e o investimento em maior visibilidade, por meio de estratégias de comunicação e divulgação do circo que mostrem seus benefícios e sua diversidade.

As perspectivas para o futuro do tecido acrobático em Goiânia são marcadas por um otimismo cauteloso. Há potencialidades reais para o crescimento da modalidade, mas os desafios estruturais são significativos e exigem ações coordenadas dos gestores, do poder público e da sociedade civil. A construção de um futuro mais promissor para o tecido acrobático em Goiânia passa pela democratização do acesso, pela qualificação da formação, pela articulação da rede e pelo reconhecimento do circo como uma prática corporal, artística e educacional de grande valor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve como objetivo geral compreender a configuração da oferta de espaços para a prática regular de tecido acrobático na cidade de Goiânia, analisando suas dimensões espaciais, infraestruturais, institucionais e pedagógicas. A trajetória investigativa, estruturada a partir de uma abordagem qualitativa de caráter descritivo-exploratório, permitiu não apenas mapear onde e como se voa na capital goiana, mas sobretudo desvelar os múltiplos sentidos que orientam essas práticas.

Em resposta ao primeiro objetivo específico mapear os espaços e suas localizações, a pesquisa identificou doze espaços com oferta regular, nove deles com entrevista realizada com seus gestores, indicando uma geografia do lazer marcada por contradições. A distribuição espacial evidencia uma forte concentração em bairros centrais e de classe média-alta, reproduzindo lógicas de exclusão urbana (Mascarenhas, 2005). Contudo, a presença de projetos de circo social em áreas periféricas demonstra o potencial do tecido acrobático como ferramenta de resistência e democratização do acesso à cultura corporal.

Quanto ao segundo objetivo identificar a tipologia e a lógica institucional, a análise evidenciou uma pluralidade de modelos de gestão. O tecido acrobático em Goiânia não se restringe a uma única vocação; ele opera sob lógicas de formação técnica pública, circo social, atividades extracurriculares escolares, companhias profissionais e lazer privado. Essa versatilidade confirma a capacidade de adaptação da modalidade às demandas contemporâneas de flexibilização educativa e mercadológica.

No que tange ao terceiro objetivo caracterizar a infraestrutura e os protocolos de segurança, os dados demonstraram uma “cultura da adaptação”. Embora os espaços apresentem variações significativas de pé-direito (de 3,5 a 6 metros) e de estruturas de ancoragem, há um consenso inegociável quanto à segurança, manifestado no uso universal de colchões de alta densidade e na supervisão constante. A segurança, amparada pela sociologia do risco de Le Breton (2009), atua como condição fundamental para a fruição da prática.

Por fim, em relação ao quarto objetivo discutir as implicações dessa configuração para a democratização do acesso, o estudo constatou que a mensalidade atua como um filtro socioeconômico rigoroso nos espaços privados. Em contrapartida, os espaços gratuitos, especialmente os de circo social, assumem o papel de mitigadores dessa desigualdade, oferecendo não apenas o acesso técnico, mas também a construção de um capital cultural e social (Bourdieu, 2007) para populações vulneráveis.

Como limitações deste estudo, aponta-se o recorte temporal e a fluidez do próprio mercado de práticas corporais, que pode resultar no surgimento ou fechamento de espaços após a conclusão da pesquisa de campo. Além disso, a escuta centrou-se nos gestores e professores; as vozes dos alunos e praticantes constituem uma lacuna que merece ser preenchida.

Para pesquisas futuras, sugere-se a investigação aprofundada sobre as metodologias de ensino do tecido acrobático, o impacto biomecânico da prática em diferentes faixas etárias e a recepção da modalidade pelo público masculino, ainda minoritário.

Esses achados dialogam diretamente com os fundamentos estabelecidos no Capítulo I, no qual o tecido acrobático foi caracterizado como uma linguagem corporal que articula técnica e arte em torno de três âmbitos teleológicos o artístico-espetacular, o recreativo e de condicionamento físico, e o socioeducativo, este último associado ao circo social (Somme; Bortoleto, 2024). A pluralidade tipológica identificada empiricamente em Goiânia da escola técnica pública às companhias de criação artística, dos projetos de circo social aos estúdios privados de condicionamento físico corresponde, em larga medida, a essa tríade conceitual, confirmando sua utilidade como chave de leitura para o diagnóstico realizado.

Da mesma forma, o diagnóstico aqui apresentado confirma, no plano empírico, o arcabouço teórico mobilizado no Capítulo II: a compreensão do tecido acrobático como prática corporal (Silva; Damiani, 2005; Lazzarotti Filho et al., 2010) e como experiência de lazer atravessada por dinâmicas de capital econômico, cultural e social (Bourdieu, 2007) encontra correspondência direta na concentração espacial da oferta em bairros de maior renda e no papel dos projetos gratuitos de circo social como contraponto a essa lógica. O próprio percurso histórico do circo em Goiânia reconstituído naquele capítulo da fundação da Escolinha de Artes Veiga Valle em 1967, origem do atual Basileu França, à atuação de gestores formados na Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro à frente do Esparta Arte e Cultura, passando pela criação do Circo Lahetô no ano 2000 e pela realização, em 2017, da Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo na capital goiana ajuda a explicar por que a cidade consolidou, ao longo de décadas, um ecossistema circense diverso o suficiente para sustentar os doze espaços de tecido acrobático identificados nesta pesquisa.

Conclui-se que o tecido acrobático em Goiânia consolida-se como um campo potente e polissêmico da Educação Física e das artes circenses, capaz de reconfigurar a relação dos sujeitos com seus corpos, com o risco e com a própria cidade uma configuração que, como procurou demonstrar esta dissertação, só se torna inteligível quando os fundamentos conceituais e históricos discutidos nos Capítulos I e II são articulados aos achados empíricos sistematizados no Capítulo III.

REFERÊNCIAS

ACADÉMIE FRATELLINI. Histoire de l'École. 2024. Disponível em: <https://www.academie-fratellini.com/a-propos/histoire/>. Acesso em: 12 set. 2026.

AKROHOLIC. **Akroholic Aerial Silks**. 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/akroholic/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

AMADO, A. T. A dança na relação corpo e tecido acrobático: reorganizações de um corpo aéreo. 2017. 85 f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

ARTCENA – CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE, DE LA RUE ET DU THÉÂTRE. Jean-Michel Guy. Disponível em: <https://www.artcena.fr/en/actualites-de-la-creation/magazine/redaction/jean-michel-guy>. Acesso em: 12 set. 2026.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 16325-1: Proteção contra quedas de altura – Parte 1: Dispositivos de ancoragem tipos A, B e D. Rio de Janeiro: ABNT, 2014.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **ABNT NBR 6023**: Informação e documentação Referências Elaboração. Rio de Janeiro: ABNT, 2018.

BARDIN, L. Análise de conteúdo. Tradução de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARRETO, Mônica (Lua); DUPRAT, Rodrigo Mallet; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. De norte a sul: mapeando a formação em circo no Brasil. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 42, dez. 2021.

BETTI, M.; MAFFEI, W. S.; SO, M. R.; USHINOHAMA, T. Z. Os saberes da Educação Física na perspectiva de alunos do ensino fundamental: o que aprendem e o que gostariam de aprender. Revista Brasileira de Educação Física e Esporte, São Paulo, v. 29, n. 3, p. 465-478, jul./set. 2015.

BNF/CNAC. **Centre National des Arts du Cirque**. Disponível em: <https://cnac.fr>. Acesso em: 1 jul. 2025.

BOLOGNESI, M. F. O circo na história: a pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, ano 13, n. 15, p. 11-16, 2010.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho (Org.). *Introdução à pedagogia das atividades circenses*. Jundiaí: Fontoura, 2008.

BORTOLETO, M. A. C. Atividades circenses: notas sobre a pedagogia da educação corporal e estética. *Cadernos de Formação RBCE*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 43-55, jul. 2011. Disponível em: <http://revista.cbce.org.br/index.php/cadernos/article/view/1256>. Acesso em: 2 jul. 2026.

BORTOLETO, M. A. C. Capítulo 3.2. Perception du risque et causes d'accidents, un challenge permanent dans l'éducation des artistes brésiliens. In: GOUDARD, Philippe; BARRAULT, Denys (org.). *Médecine et Cirque*. Montpellier: Sauramps Médical, 2020.

BORTOLETO, M. A. C.; CALÇA, D. H. O tecido circense: fundamentos para uma pedagogia das atividades circenses aéreas. *Conexões*, Campinas, v. 5, n. 2, p. 72-88, 2007. DOI: 10.20396/conex.v5i2.8637880. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/view/8637880>. Acesso em: 2 jul. 2026.

BORTOLETO, M. A. C.; CARVALHO, G. A. Reflexões sobre o circo e a educação física. *Corpoconsciência*, Santo André, v. 2, n. 12, p. 36-69, 2003.

BOURDIEU, P. *Coisas ditas*. Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Petrópolis: Vozes, 2009.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, DF: MEC, 2020.

BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. NR-35: Trabalho em altura. Brasília, DF: MTE, 2012.

BRAUN, V.; CLARKE, V. Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 77-101, 2006. DOI: 10.1191/1478088706qp063oa. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1191/1478088706qp063oa>. Acesso em: 2 jul. 2026.

BRUHNS, Heloisa Turini; GUTIERREZ, Gustavo Luis (org.). *O corpo e o lúdico: ciclo de debates lazer e motricidade*. Campinas: Autores Associados, 2000.

CAMARGO, Luiz Octávio de Lima. **O que é lazer**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CATAVENTO CIA CIRCENSE. **Catavento Cia Circense**. Disponível em: <https://www.instagram.com/cataventociacircense/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CIA CORPO NA CONTRAMÃO. **Cia Corpo na Contramão**. Disponível em: <https://www.instagram.com/ciacorponacontramao/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

CIRCO CRESCER E VIVER. **Circo Crescer e Viver**. 2022. Disponível em: <https://crescereviver.org.br/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Lisboa: Cotovia, 1990.

CIRCO LAHETÔ. **Circo Lahetô**. Disponível em: <https://circolaheto.org/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

CIRQUE DU SOLEIL. **Cirque du Soleil**. Disponível em: <https://www.cirquedusoleil.com/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

CORPO MÁGICO. **Corpo Mágico.** Disponível em: <https://www.instagram.com/corpomagico/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

COSSIN, M.; BERGERON-PARENTEAU, A.; ROSS, A. Maximal dynamic forces exerted by acrobats on nine circus apparatuses. *Circus: Arts, Life, and Sciences*, Ann Arbor, v. 1, n. 1, 2022. DOI: 10.3998/circus.2776. Disponível em: <https://journals.publishing.umich.edu/circus/article/id/2776/>. Acesso em: 2 jul. 2026.

COSSIN, M.; ROSS, A.; GOSSELIN, F. P. Making single-point aerial circus disciplines safer. *Proceedings of the Institution of Mechanical Engineers, Part P: Journal of Sports Engineering and Technology*, v. 231, n. 4, p. 362-373, 2017.

CRESWELL, J. W. Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto. Tradução de Magda Lopes. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.

CRESWELL, J. W.; PLANO CLARK, V. L. Pesquisa de métodos mistos. 2. ed. Porto Alegre: Penso, 2013.

CROSS CIRCUS. **Cross Circus.** 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/crosscircus/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

DAL GALLO, F.; ALVES DE MACEDO, C. Il circo sociale Escola Picolino: arte-educazione e inclusione sociale. Macerata: Simple, 2008.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIAS, V. L. O circo. São Paulo: Cortez, 2014.

DUMAZEDIER, J. Lazer e cultura popular. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DUMAZEDIER, Joffre. Sociologia empírica do lazer. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DUPRAT, R. M.; BORTOLETO, M. A. C. Educação Física escolar: pedagogia e didática das atividades circenses. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas, v. 28, n. 2, p. 171-189, jan. 2007.

DUPRAT, R. M. Realidades e particularidades da formação do profissional circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior. 2014. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

ÉCOLE NATIONALE DE CIRQUE. **École Nationale de Cirque**. Disponível em: <https://ecolenationaledecirque.ca/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

ESCOLA DE CIRCO DOM FERNANDO. **Escola de Circo Dom Fernando**. Disponível em: <https://www.instagram.com/escoladecircodomfernando/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

ESCOLA DO FUTURO EM ARTES BASILEU FRANÇA. **Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França**. Disponível em: <https://efg.org.br/basileu-franca>. Acesso em: 1 jul. 2025.

ESPARTA ARTE E CULTURA. **Esparta Arte e Cultura**. Disponível em: <https://www.instagram.com/espartaartecultura/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

FALCADE, R. C. Pedagogia das atividades circenses: o ensino do tecido “acrobático” no âmbito escolar. 2024. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2024.

FALCADE, R. C.; BORTOLETO, M. A. C. Mapeando o ensino das atividades circenses no contexto escolar: escolas, professores e práticas pedagógicas. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Brasília, v. 46, e20230089, 2024. DOI: <https://doi.org/10.1590/rbce.45.e20230089>.

FERREIRA, D. L.; BORTOLETO, M. A. C.; SILVA, E. Segurança no circo: questão de prioridade. Várzea Paulista: Fontoura, 2015.

FRANCO, Marcel Alves; SANTOS, Luiz Anselmo Menezes; CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. Subjetividade, corpo e intercorporeidade a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty. *HOLOS*, Natal, ano 36, v. 8, e9620, 2020. DOI: 10.15628/holos.2020.9620.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GALLAGHER, S. *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Clarendon Press, 2005.

GARDNER, Howard. *Estruturas da mente: a teoria das inteligências múltiplas*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

GATEWOOD, A. K.; HINGSON, L. A Review of Circus Classification Systems. *Circus: Arts, Life, and Sciences*, v. 3, n. 2, p. 3, 2024. DOI: <https://doi.org/10.3998/circus.4993>.

GOMES, Christianne Luce. Lazer - concepções. In: GOMES, Christianne Luce (org.). *Dicionário crítico do lazer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 119-125.

GONZÁLEZ, Fernando Jaime; FRAGA, Alex Branco. *Afazer da Educação Física na escola: planejar, ensinar, partilhar*. Erechim: Edelbra, 2012.

GOODMAN, L. A. Snowball sampling. *The Annals of Mathematical Statistics*, [S. l.], v. 32, n. 1, p. 148-170, mar. 1961. DOI: 10.1214/aoms/1177705148. Disponível em: <https://projecteuclid.org/journals/annals-of-mathematical-statistics/volume-32/issue-1/Snowball-Sampling/10.1214/aoms/1177705148.short>. Acesso em: 2 jul. 2026.

GUEDES, L. S. P. *Era uma vez um circo: a história do Circo Laheto*. Goiânia: Pé de Letras, 2016.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

INVERNÓ I CURÓS, J. El circo en la escuela. *Tándem: Didáctica de la educación física*, Barcelona, n. 16, p. 71-84, 2004.

KOSMA, M.; ERICKSON, N. The love of aerial practice: Art, embodiment, phronesis. *International Journal of Kinesiology and Sports Science*, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 14-25, 2020. DOI: 10.7575/aiac.ijkss.v.8n.1p.14. Disponível em: https://repository.lsu.edu/kinesiology_pubs/1288. Acesso em: 2 jul. 2026.

KUNZ, Elenor. **Transformação didático-pedagógica do esporte**. 7. ed. Ijuí: Unijuí, 2006.

LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LAVERS, Katie; BURTT, Jon; BOCHUD, Emmanuel. Circo Laheto: a social circus making the road by walking. In: LAVERS, Katie; BURTT, Jon; BOCHUD, Emmanuel. Circus for Social Change: Social Circus in Context. London: Routledge, 2025. cap. 5.

LAZZAROTTI FILHO, A.; SILVA, A. M.; ANTUNES, P. de C.; SILVA, A. P. S. da; LEITE, J. O. O termo práticas corporais na literatura científica brasileira e sua repercussão no campo da Educação Física. Movimento, Porto Alegre, v. 16, n. 1, p. 11-29, 2010. DOI: 10.22456/1982-8918.9000. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/9000>. Acesso em: 2 jul. 2026.

LE BRETON, D. Condutas de risco: dos jogos de morte ao jogo de viver. Campinas: Autores Associados, 2009.

LELES, M. T. A formação do artista circense goiano: olhares e deslocamentos entre o circo Basileu França e o circo Laheto. 2018. 132 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

LELES, Marília Teodoro; CAMARGO, Robson Corrêa de. O circo e as performances aéreas: a simulação do risco e a dissimulação da dor. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 12, n. 3, 2022. DOI: 10.1590/2237-2660122877.

LOBO, L.; CASSOLI, T. Circo social e práticas educacionais não governamentais. Psicologia & Sociedade, Belo Horizonte, v. 18, n. 3, p. 62-67, set./dez. 2006.

LOPES, Daniel; SILVA, Ermínia; EHRENBURG, Mônica Caldas. Circo e ginástica em folhas de papel: o pequeno tratado de acrobacia e gymnastica. Educar em Revista, Curitiba, v. 37, e77017, 2021.

MAIOLI, Larissa Gonçalves Carneiro; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. O “capital corporal” como catalisador da transição da carreira esportiva à circense. Revista da ALESDE, v. 15, n. 1, p. 57-69, 2023.

MARCASSA, L. Lazer - Educação. In: GOMES, C. L. (Org.). Dicionário crítico do lazer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 126-132.

MARCUCCI, Yasmim Stella Domingues. O corpo-lira: etnografia das técnicas corporais em escola de circo. 2023. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

MARQUES, Isabel A. Dançando na escola. Motriz, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 20-28, jun. 1997.

MASCARENHAS, F. Entre o ócio e o negócio: teses acerca da anatomia do lazer. 2005. 308 f. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. Journal de Psychologie Normale et Pathologique, v. 32, p. 271-293, 1934.

MENDONÇA, G. C. Quando o chão não basta: reflexões sobre a virtuose acrobática em uma criação aérea circense. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. DOI: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2016.966431>.

MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MINAYO, M. C. de S. O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

MIRANDA, R. C. F. Do tecido à lona: as práticas circenses no “tear” da formação inicial em educação física. 2014. 151 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

NENARTAVIS, Fernanda de Carvalho; VIANNA, José Antonio. As possibilidades das atividades circenses na educação física: uma revisão integrativa sobre circo, atividade física

e lazer. In: Educação Física e Esportes: Pesquisa e Práticas Contemporâneas. São Paulo: Editora Científica Digital, 2021. v. 1, cap. 5, p. 74-86. DOI: 10.37885/210404393.

NETJUGGLER. Ancrage mobile avec plateaux d'ancrage. Disponível em: <https://www.netjuggler.net/acheter/ancrage-mobile-poulies-plafonds.html>. Acesso em: 7 jul. 2026.

NUNES, João Gabriel Baptistotti; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Montando e desmontando: quem são e como atuam os riggers circenses? Arte da Cena, Goiânia, v. 7, n. 1, p. 418-437, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5216/ac.v7i1.68955>.

NUNES, João Gabriel Baptistotti; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; FERREIRA, Diego Leandro. Sobre o processo de planejamento e montagem de equipamentos para a prática das modalidades aéreas de circo. Revista INCOMUN, Goiânia, v. 3, n. 2, 2022.

OLIVEIRA, Júlio Amaral de (org.). Circo. São Paulo: Biblioteca Eucatex de Cultura Brasileira, 1990.

OLIVEIRA, Leonardo Mercês de. A prática do tecido acrobático: seus principais benefícios. 2024. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Educação Física) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2024.

ONTAÑÓN, T. B.; DUPRAT, R. M.; BORTOLETO, M. A. C. Educação Física e atividades circenses: “o estado da arte”. Movimento, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 149-168, abr./jun. 2012. DOI: 10.22456/1982-8918.22960. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/22960>. Acesso em: 2 jul. 2026.

RESEARCHGATE. **ResearchGate**. 2021. Disponível em: <https://www.researchgate.net/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

ROCHA, Gilmar. O circo no Brasil: estado da arte. BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, São Paulo, n. 70, p. 51-70, 2. sem. 2010.

ROSA, Maria Cristina (Org.). Lazer em Ouro Preto e Mariana: espaços e equipamentos. Ouro Preto: Editora UFOP, 2013.

RUIZ, Roberto. Hoje tem espetáculo? As origens do circo (teatro) no Brasil. Rio de Janeiro: Inacen/MinC, 1987.

SEYMOUR, Kristy. The legacy of the Nanjing Project: training Australian circus bodies. Theatre, Dance and Performance Training, [S. l.], v. 16, n. 1, 2024. DOI: 10.1080/19443927.2024.2414067.

SILVA, A. M.; DAMIANI, I. R. (Org.). Práticas corporais: experiências em Educação Física para uma formação humana. Florianópolis: Nauembla Ciência & Arte, 2005.

SILVA, Ermínia. O circo: sua arte e seus saberes - o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. 1996. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

SILVA, Ermínia. O novo está em outro lugar. In: PALCO GIRATÓRIO 2011: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2011. p. 12-21. Disponível em: <https://www.circonteudo.com/o-novo-esta-em-outro-lugar/>. Acesso em: 12 set. 2026.

SOARES, C. L. Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX. 3. ed. Campinas: Autores Associados, 2005.

SOMME, Maria Isabel; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Circo social: nas entrelinhas das produções acadêmicas brasileiras em programas de pós-graduação no Brasil. Revista de Educação Popular, Uberlândia, v. 23, n. 1, p. 126-148, 2024. DOI: 10.14393/REP-2024-70997.

STUDIO HABITUS. **Studio Habitus**. Disponível em: <https://www.instagram.com/studiohabitus/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

SUGAWARA, Carlos. Técnicas circenses aéreas: corda lisa e tecidos. São Paulo: Phorte, 2014.

SUPERPROF. **Superprof**. Disponível em: <https://www.superprof.com.br/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

SWAFFORD, A. P.; HOLLISTER, N.; MCDONALD, S.; MERCER, J. A. Advancing circus biomechanics and physiology research with wearable technology: challenges and recommendations. *Applied Sciences*, Basel, v. 15, n. 7, p. 3981, 2025. DOI: 10.3390/app15073981. Disponível em: <https://www.mdpi.com/2076-3417/15/7/3981>. Acesso em: 2 jul. 2026.

TERRA. Tecido acrobático: conheça mais sobre a modalidade e seus benefícios. Disponível em: <https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/tecido-acrobatico-conheca-mais-sobre-a-modalidade-e-seus-beneficios,361d5593b200757e109e131001b556b1r5jihspc.html>. Acesso em: 7 jul. 2026.

UFRGS. **Repositório Digital Lume**. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

UPSIDE ACROBACIAS AÉREAS. **Upside Acrobacias Aéreas**. Disponível em: <https://www.instagram.com/upsideacrobacias/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

VAN RENS, Fleur E. C. A.; HERITAGE, Brody. Mental health of circus artists: psychological resilience, circus factors, and demographics predict depression, anxiety, stress, and flourishing. *Psychology of Sport and Exercise*, [S. l.], v. 53, e101850, 2021. DOI: 10.1016/j.psychsport.2020.101850.

VERTICAL WISE. The History of Aerial Silks: From Circus Beginnings to Modern Art. 2015. Disponível em: <https://www.verticalwise.com/exploring-the-history-behind-aerial-silks/>. Acesso em: 8 jul. 2025.

VIGNEMONT, Frédérique de. Body schema and body image — pros and cons. *Neuropsychologia*, v. 48, n. 3, p. 669-680, 2010.

WACQUANT, Loïc J. D. Pugs at work: bodily capital and bodily labour among professional boxers. *Body & Society*, v. 1, n. 1, p. 65-93, mar. 1995.

ZAIM-DE-MELO, R.; RIZZO, D. T. de S.; GODOY, L. B. de; AMARAL, L. S. do. A utilização do tecido acrobático como conteúdo nas aulas de educação física escolar: um

estudo com uma nona série do ensino fundamental. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, n. 35, 2020. DOI: 10.9771/r.v1i35.35454.

ANEXOS

ANEXO I - ROTEIRO DE OBSERVAÇÃO

A – DESCRIÇÃO

Tipo: () público, () privado, () misto.

Classificação:

() escola de circo, () estúdio especializado, () academia poliesportiva, () centro cultural, () outro.

() em manutenção, () conservado, () abandonado, () planejado para tecido acrobático, () adaptado para tecido acrobático.

Dimensão física:

() grande, () médio, () pequeno, () espaço aberto, () espaço fechado, () área adaptada.

Como? _____

Infraestrutura específica para tecido acrobático:

altura útil estimada: 6m

tipo de ponto de ancoragem: _____

presença de colchões/proteção: SIM

() vestiário, () bebedouro, () área de espera, () recepção, () lanchonete/cantina.

Outros: _____

Instalações adequadas para a prática:

() sim, () não.

Por quê? _____

Outras modalidades circenses/aéreas oferecidas:

() lira, () trapézio, () corda lisa, () pole dance, () acrobacias de solo, () malabarismo, () outras.

Quais? _____

Há presença de apresentações/mostras:

() sim, () não.

Obs.: _____

B - UTILIZAÇÃO

Funcionamento do local:

() diário, () fim de semana, () manhã, () tarde, () noite.

Público-alvo:

() infantil, () adolescentes, () adultos, () idosos, () misto, () iniciantes, () intermediários, () avançados, () todos os níveis.

Frequência das aulas/treinos de tecido acrobático:

() semanal – segunda a sexta, () 1 veze por semana, () 2 vezes por semana, () 3 vezes por semana, () 4 vezes por semana, () quinzenal.

Formas de uso:

() aulas regulares, () treino livre, () workshops, () formação de instrutores, () preparação para apresentações, () condicionamento físico, () lazer.

Outras: _____

Envolvimento da comunidade: () sim, () não

Como?

() eventos abertos, () apresentações, () projetos sociais, () parcerias com escolas.

Outro: _____

Estado de conservação dos equipamentos:

() ótimo, () bom, () médio, () ruim.

Obs: _____

C - SEGURANÇA

Localização:

() área central, () bairro residencial, () área comercial, () área industrial, () periferia.

Outra: _____

Profissional responsável:

() instrutor com formação em circo, () educador físico, () artista circense, () autodidata.

Formação: _____

Local seguro para a realização da prática? () sim, () não.

Por quê? _____

Protocolos de segurança visíveis? () não, () sim.

Quais? _____

D - ACESSO

Valor:

() gratuito, () pago - valor médio: R\$ _____, () pago com desconto para algum público específico, qual? _____

Acessibilidade:

() rampa de acesso, () elevador, () banheiro adaptado, () sinalização adequada, () estacionamento, () outros: _____

Transporte:

meio de locomoção até o espaço

() a pé, () carro, () ônibus, () bicicleta.

Proximidade de ponto de ônibus: SIM

E - GESTÃO

Sob a responsabilidade de um gestor? () sim, () não

Quem ou qual organização? _____

Tempo de funcionamento do espaço: _____

Tempo de oferta do tecido acrobático: _____

ANEXO II - ROTEIRO DE ENTREVISTA COM GESTOR/RESPONSÁVEL

1. Histórico do espaço

- Quando e como surgiu este espaço?
- Quando começou a oferecer aulas/treinos de tecido acrobático?
- O que motivou a inclusão do tecido acrobático entre as atividades oferecidas?

2. Perfil dos praticantes

- Qual é o perfil predominante dos praticantes de tecido acrobático neste espaço (idade, gênero, nível socioeconômico, etc.)?
- Qual é a média de alunos/praticantes de tecido acrobático?
- Houve mudança no perfil ou no número de praticantes ao longo do tempo?

3. Infraestrutura

- Como você avalia a infraestrutura deste espaço para a prática do tecido acrobático?
- Quais são os principais desafios relacionados à infraestrutura?
- Quais adaptações foram necessárias para oferecer o tecido acrobático?
- Quais medidas de segurança são adotadas?

4. Distribuição e acesso

- Como você avalia a localização deste espaço na cidade?
- Na sua percepção, a localização facilita ou dificulta o acesso dos praticantes?
- Você conhece outros espaços que oferecem tecido acrobático em Goiânia? Quais?
- Como você avalia a distribuição desses espaços pela cidade?

5. Relações institucionais

- Existe alguma relação deste espaço com outros que oferecem tecido acrobático na cidade?
- Há alguma parceria com instituições públicas ou privadas?

- Vocês participam de eventos, mostras ou festivais relacionados ao circo ou ao tecido acrobático?

6. Perspectivas

- Quais são os planos futuros para a oferta do tecido acrobático neste espaço?
- Na sua opinião, quais são as principais potencialidades e desafios para o desenvolvimento do tecido acrobático em Goiânia?
- Você teria alguma sugestão para melhorar a oferta e o acesso à prática do tecido acrobático na cidade?

7. Informações adicionais

- Há algo mais que você gostaria de comentar sobre o espaço ou sobre a prática do tecido acrobático em Goiânia?