

# **CORPOS, RISCOS E AFETOS EM COEXISTÊNCIA NA PRÁTICA ACROBÁTICA CIRCENSE**

Luie Araujo Wanderley (Universidade Federal de Goiás – UFG)<sup>1</sup>  
Alexandre Donizete Ferreira (Universidade Federal de Goiás – UFG)<sup>2</sup>

## **RESUMO**

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

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Corpo;Risco; Artista circense; Acrobacia.

## **ABSTRACT**

This work brings a look at the practice of circus acrobats, searching to explore mind, affection and body interactions which demonstrate the coexistence of different states of the body in the circus artist. The effort was to point out and reflect about body elements relating with the techniques, risk, emotions and interpersonal relationships, through the practice, experience and perspective of a circus artist engaged in collective acrobatics work.

**KEYWORDS:** Body;Risk;Circus artist;Acrobatics.

A presente escrita trata-se de um recorte do trabalho de conclusão de curso de Luie Araujo Wanderley, que tem se desenvolvido ao longo de pesquisas que se deram

---

<sup>1</sup>Arista da Cena; discente do curso de Licenciatura em Dança da FEFD-UFG; discente no Curso Técnico em Artes Circenses da Escola do Futuro em Artes Basileu França; integrante do LAPIAC – Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena, integrante da cia. Circense Duo Desequilíbrio.

<sup>2</sup>Artista da Cena; docente-pesquisador do Curso de Licenciatura em Dança da FEFD-UFG; coordenador do LAPIAC – Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena; Mestre em Biologia Celular e Estrutural, com área de concentração em Anatomia pelo IB-UNICAMP; Doutor em Artes pelo IA-UNICAMP

através do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás a partir de 2019, sob orientação do professor Dr. Alexandre Donizete Ferreira. A pesquisa é qualitativa e se constitui em um vai e vem dialógico entre questionamentos nascidos na experiência vivida e referenciais escritos do campo das artes circenses e áreas afins. Também são de importância para a construção do trabalho como locais de formação: o Circo Laheto e o Circo da Escola do Futuro em Artes Basileu França, ambos sediados em Goiânia – GO, e a experiência como artista circense de rua latinoamericana<sup>3</sup> em movimento.

Questões iniciais acerca da técnica nas práticas cotidianas em acrobacias foram o mote inicial para o desenvolvimento desse trabalho. Com o intuito de destrinchar essas questões, foram apontados três aspectos, aqui chamados de corpos estados, que fazem parte do cotidiano em práticas acrobáticas circenses.

Os corpos estados a serem apresentados foram aparecendo como filtros que permitem tratar de afetos do corpo físico, do espaço, emoções, atitudes e relações interpessoais que são próprios da prática acrobática circense solo e coletiva, de forma a adentrar cada lugar com suas especificidades mantendo, ainda assim, uma perspectiva de corpos e pessoas múltiplas e integrais.

De início são explorados dois corpos estados inerentes à experiência da pessoa acrobata em relação a si que também podem dialogar com outras artes do corpo: o corpo técnico e o corpo consciência. Depois, um corpo relacional que traz ainda os processos pessoais, mas se relacionam e entram em confluência, transformando-se num contexto de acrobacias circenses coletivas: o corpo órtese.

## CORPO TÉCNICO

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

---

<sup>3</sup>Buscando adaptar a linguagem formal a formas mais neutras e inclusivas, a linguagem neutra utilizada neste trabalho usa como referência o “sistema elu” de linguagem neutra, disponível em: <<https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b>>.

com ela. A relação é livre se abrir nossa existência à essência da técnica.

Martin Heidegger

Antes do corpo técnico ou da técnica no corpo, existe a técnica em si. Mas o que é a técnica? Como a técnica se aplica e se desenvolve nas acrobacias circenses? Como lidar com a técnica individual e coletivamente dentro do circo?

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

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

As pessoas passam a se entender como entidades separadas da natureza, isso lhes confere outro *status*, de superioridade em relação ao meio e a outros seres, passando a influenciar, sobremaneira, na forma como vão lidar com a realização de seus objetivos, desejos e necessidades. O ser humano passa a ser dominador da natureza, técnica, si mesmo e até outras pessoas. Segundo Heidegger (2007, p. 376) a busca e justificativa do domínio vem da pretensão de se estar correto, mas para ele o correto nem sempre corresponde ao que é verdadeiro.

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

---

<sup>4</sup> Para maiores esclarecimentos sobre a questão do corpo nesse momento ver o capítulo “Sobre *physis* e *physispoética*” em: Imbricações entre a arte e a biologia para manifestação das poéticas corporais nos artistas da cena, de Alexandre Donizete Ferreira (2014).

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



Figura 1 – Desenho detalhado de um salto mortal. Fonte: Número de acrobatas – Aulas de Acrobacias<sup>5</sup>

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

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

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

Voltando ao exemplo do salto mortal, podemos concluir que a instrução “pula e gira” indica procedimentos técnicos e a reprodução desses correspondem a uma técnica

---

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

correta, embora vazia de características artísticas. Ao lidar com acrobacias em uma arte da cena, o trabalho não termina quando o artista é capaz de realizar o movimento com precisão e segurança, a partir desse ponto é que realmente inicia a investigação pessoal, trabalho de experiencição que leva à apropriação dos movimentos e à capacidade de modifica-los de acordo com sua identidade, contexto ou produção artística. Para que a construção dramaturgica em acrobacias circenses aconteça, o artista precisa ser familiar com os truques o suficiente para que possa desconstruir, reconstruir e reaprender os movimentos, fugindo da repetição crua dos truques.

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

Para conviver com o risco é necessário um trabalho físico exaustivo, que conduza a pessoa a executar os movimentos sem se lesionar, assim como ser resistente a eventuais quedas e erros que acontecem durante o treinamento. Capacidades básicas a qualquer atividade física como flexibilidade, força muscular e resistência cardiorrespiratória são executadas no circo fazendo a manutenção corporal do artista, assim como habilidades próprias de cada modalidade circense como equilíbrio sobre objetos, equilíbrio sobre mãos, saltos e movimentos de intensidade podem ser executados durante o treino e prática específica de cada artista.

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

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

executar os movimentos o mais precisamente possível, almejando a qualidade estética assim como mais segurança para todes envolvidos.

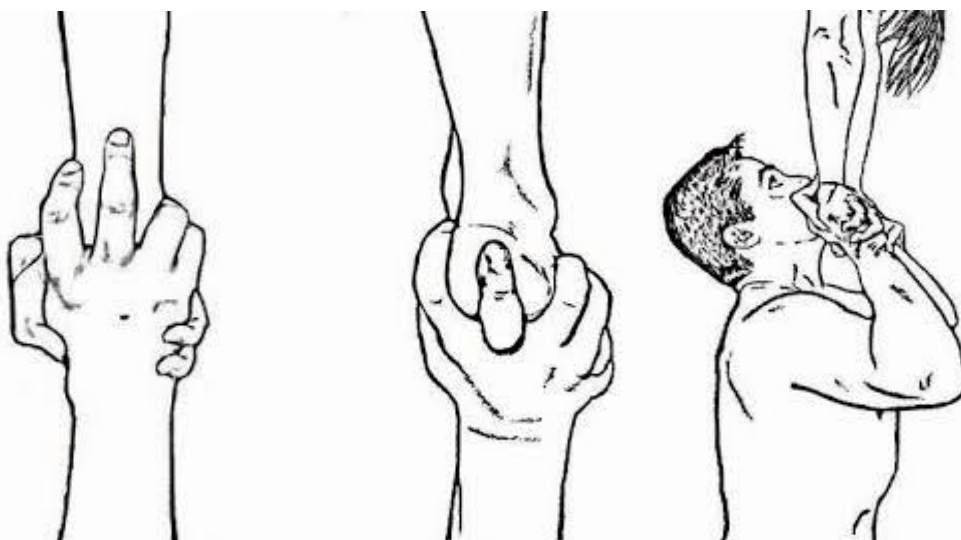


Figura 2 – Pegadas e posturas corretas para mão a mão. Fonte: Compilação pessoal<sup>6</sup>

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

## RISCO

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

Diego Ferreira (2012, p. 37), afirma que risco é sinônimo de incerteza, aqui experimentada por ambos público e artistas na incerteza relativa ao sucesso ou insucesso do número circense. A apreensão e silêncio do público assim como a tensão e

---

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

concentração profunda dos artistas antes de uma sequência de movimentos arriscada evidenciam o risco não dito que é evidente a todos, colocando à prova a capacidade humana de realizar feitos incríveis versus a possibilidade da queda, do acidente.

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

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

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

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

Quanto mais difícil é a acrobacia, maior a apreensão e maior a satisfação ao conseguir alcançá-la, assim como se torna maior a necessidade de prever e controlar o risco contido nos movimentos priorizando, antes de satisfações pessoais e coletivas, a segurança das pessoas que praticam os truques. Para Diego Ferreira (2007, p.40), a estética do risco e o fascínio do público não devem abrir espaço para expor artistas a um risco real, sendo imprescindível encontrar maneiras de conciliar a segurança com a estética da cena de maneira a transmitir a sensação de risco, mas tomando as medidas cabíveis para minimizar possíveis acidentes.

Essa premissa é, em alguma medida, incoerente com o que realmente acontece: justamente por lidarmos constantemente com o risco é fácil esquecer ou ignorar que ele

sequer existe, rejeitando procedimentos de segurança ou pulando etapas do desenvolvimento técnico por excesso de autoconfiança. Não utilizar segurança externa só é uma opção quando o grupo ou o artista tiver passado por um processo progressivo de diminuição ou substituição de equipamentos de maior proteção por outros de menor suporte, além do desenvolvimento de habilidades relacionadas à autonomia, capacidade rápida de decisão, controle de quedas e resistência a lesões.

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

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

Com isso o corpo técnico deve ser desenvolvido levando em conta a dualidade risco-segurança, assim como a progressão, autonomia e individualidade do artista de maneira que este não seja capaz apenas de reproduzir movimentos fixos, mas de adaptar-se aos movimentos, apreendendo suas qualidades de maneira única e pessoal. O corpo técnico é o corpo estado que está sempre ativo durante a prática e envolve os fluxos e conexões que o artista desenvolve para conhecer, se apropriar e reorganizar a técnica, os mecanismos que surgem e evoluem para melhor lidar com o risco, com o espaço e com seu próprio corpo nesse processo contínuo de trabalhar nos limites do corpo e espaço.

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

## CORPO CONSCIÊNCIA

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



A relação familiar com o risco evoca a importância de manter um bom estado mental, sem excesso de medo ou de confiança. É fundamental lidar com o risco de uma maneira realista e consciente, sabendo como e quando arriscar ou impedir o risco garantindo assim uma prática segura e ainda interessante artisticamente.

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

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

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

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

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

Para isso é vital que os acrobatas trabalhem com sinceridade consigo e com o grupo, identificando possíveis produtos irrealis da imaginação como quedas ou sucessos improváveis, de forma que se possa desenvolver os processos necessários para garantir

um treinamento e experiência acrobática progressiva e segura. Visto que “[...] o imaginário faz crer num invisível, num ser no limite do mundo e prestes a aparecer. E essa crença, verdadeira na medida em que é dominada pela emoção (o medo, etc), vai procurar os objetos que a confirmarão” (LACOSTE, Jean, 1986, p. 63). Ainda segundo o autor:

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

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

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

Essa constatação sobre a realidade da situação só acontece se temos a consciência de que essa não é uma ciência exata e que o risco está sempre presente por mais que um artista conheça suas habilidades e tenha o espaço e equipamentos propícios para arriscar algum truque, a falha e a lesão podem acontecer, assim como uma pessoa despreparada pode, em uma experimentação inconsciente, conseguir realizar algum movimento mesmo sem saber muito bem o que está fazendo.

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

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

Uma evolução consistente e saudável no circo se dá através de longos períodos, assim como em outras linguagens artísticas a arte circense requer dedicação por parte do artista, frequentemente:

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

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

A construção de uma movimentação própria pode ser um caminho inseguro e vulnerável, ao se proteger falsamente se mantendo na zona de conforto de uma técnica inalterável o artista na verdade se esconde atrás dessa cartilha de movimentos ultrapassados que já foram descobertos e repetidos a exaustão, sem nunca investigar sua própria maneira de ser e fazer circo. Mergulhar em si, nas sensações e reações advindas dos estímulos físicos, culturais e emocionais é imprescindível para que circenses e outros artistas possam expressar-se ativamente, levando suas perspectivas, desejos e verdades para a cena. Buscar na própria vivência é uma maneira de exteriorizar uma partícula subjetiva que seja autêntica na forma de arte.

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

Sobre experiência estética Lacoste (1986, p. 81) afirma que “essa percepção sensível é definida hoje como uma vivência, uma experiência psicológica” e em diálogo

com diversos os filósofos, Lacoste (p. 82) chega a uma conclusão de que: “[...] a própria criação artística equipara-se à experiência vivida, à "vida" de que ela seria a expressão. Assim, a obra de arte relaciona-se exclusivamente com os estados psicológicos do homem: seus sentimentos, seu gosto, sua sensibilidade.”.

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

## CORPOS ÓRTESE

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

Alfred Schütz

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

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

podem ser construídas com outras pessoas no contexto das acrobacias coletivas no circo.

No caso dos duos acrobáticos é pareire se relaciona com a definição de órtese tanto no aspecto físico como em uma interpretação subjetiva do termo, visto que nesses contextos as pessoas podem se unir com o intuito de modificar e potencializar as capacidades físicas e acrobáticas de todes e também de se relacionarem e criarem uma comunidade de pessoas com desejos, objetivos e modelos mentais semelhantes ou complementares (FILHO, RETTIG, 2018, p. 4). Assim como as órteses, as pessoas envolvidas em uma prática acrobática coletiva se conectam para um movimento mais forte e potente, pois, essa união configura não somente um espaço de integração corpórea, mas também de fluxos e trocas que lidam com afecções emocionais, sentimentais, psicológicas que contribuem para a instauração de poéticas, estéticas e presenças cênicas coletivas.



Figuras 3 e 4 — Acrobacias em duo. Fonte: arquivo pessoal.

É fundamental perceber que outres acrobatas também estão se relacionando com seus corpos técnicos e corpos consciência o tempo todo, de maneira que quando se forma um grupo acrobático eventualmente esses corpos estados pessoais entram num

fluxo de trocas e simbioses entre as pessoas envolvidas. O filósofo e sociólogo Alfred Schütz discorrendo sobre o mundo das relações sociais, fala que:

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

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

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

Como no corpo técnico e no corpo consciência, é interessante praticar um olhar realista e atento também no trabalho coletivo, visto que aqui todas as questões são multiplicadas: a segurança é maior e o risco também, o medo é maior e a coragem

também, a força é maior, mas a queda também. Assim as responsabilidades são limitadas e compartilhadas ao mesmo tempo: posso executar um movimento tecnicamente perfeito e isso não significa que o truque vai acontecer ou que a falha não vai, em todos os momentos acrobáticos grupais o trabalho é individual e coletivo.

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

Com o tempo, o coletivo desenvolve seus próprios códigos, signos e combinados, construindo assim uma linguagem própria que acaba sendo instaurada para que as pessoas envolvidas se compreendam e possam evitar possíveis falhas e quedas por uma comunicação mal estabelecida. Inclusive os erros são gatilhos para a criação desses códigos, pois com os erros as necessidades ficam evidentes e podem ser trabalhadas coletivamente. Um exemplo disso pode ser uma queda que acontece por uma pessoa realizar o movimento em um tempo rápido e a outra pessoa em um tempo mais lento, isso torna evidente que é necessário sincronizar a dinâmica desse movimento o que permite as acrobatas decidirem entre si qual a maneira mais eficiente de realizar os movimentos de maneira conectada e fluida, mantendo o movimento em si, mas realizando as adaptações necessárias dos corpos técnicos no corpo órtese.

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

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

Para lidar de maneira mais segura com as falhas é importante analisar os truques com atenção às situações mais prováveis ao erro, e assim se preparar e decidir coletivamente como abordar esses erros quando acontecem, criando um vocabulário de movimentos e comportamentos comuns ao grupo, visando uma prática mais segura e eficiente. Essa análise deve ser feita antes, durante e depois de realizar os truques, maximizando assim a atenção e segurança de todos continuamente. Por exemplo, antes de tentar realizar o truque, imaginar as falhas mais óbvias que podem acontecer e combinar como lidar com essas falhas, de preferência utilizando colchões, pessoas ou outro tipo de segurança externa nas primeiras tentativas e a partir dessas tentativas perceber quais falhas acontecem com cada grupo em específico e direcionar a atenção mais objetiva para situações recorrentes.

As formas de lidar com os erros diferem de acordo com a situação e pessoas envolvidas, pois a segurança quando se pratica com duas pessoas é diferente de quando se pratica com um grupo de 6 ou 10 pessoas por exemplo. A priori é preciso combinar qual posição ou movimento o volante deve adotar em cada caso, e quais os pontos de apoio e recepção as bases buscarão cuidar no caso de erro. Em uma determinada acrobacia a falha pode ser que o volante venha de cabeça, em outra situação pode cair de costas, ou cair girando com direção incerta etc. Cada truque precisa ser pensado pontualmente, para que a longo prazo a prática seja segura e fluida, com todos envolvidos em alinhamento com a mesma percepção de como atuar.

Com o tempo a percepção coletiva se torna naturalmente mais aguçada, por vezes as pessoas passam a compreender algo sobre as outras só pelo olhar, ou por uma sensação diferente, podendo assim evitar possíveis erros e desconfortos modificando a execução durante a própria prática. Esse tipo de comunicação não verbal é essencial para que os coletivos possam desenvolver a autonomia necessária para treinar e realizar apresentações em diferentes espaços com disponibilidade ou não de equipamentos de segurança.

As parcerias acrobáticas de longa duração levam a um profundo conhecimento e conexão com o outro, pois na prática acrobática se compartilham corpos, toques, medos, traumas, impulsos, desejos, padrões de movimento e de comportamento etc. A troca de expressões corporais, verbais e subjetivas passa a ser contínua e funcionar de maneira mais fluida à medida que o coletivo cria uma dinâmica própria de prática, criando-se assim uma configuração familiar de comunicação e reconhecimento de cada grupo consigo mesmo. Sobre a troca de ações e movimentos expressivos, Schütz expõe que:



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

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

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

O compartilhamento entre as pessoas em coletivos de acrobacias é realmente intenso nas esferas física e de consciência, e frequentemente esses duos e grupos desenvolvem relacionamentos carregados de afeto, companheirismo e familiaridade que vão além da prática acrobática e artística em si, tornando-se grupos de amigos, compaheires e famílias. Ao desenvolver relações de parceria em níveis tão intensos de entrega, partilha e confiança, cada pessoa se transforma e transforma outras pessoas, pois com o passar do tempo o conhecimento de si e des outros aumenta cada vez mais, como evidencia Schütz:

Para esse encontro com a outra pessoa, trago todo um estoque de conhecimento previamente constituído. Isso inclui tanto o conhecimento geral do que outra pessoa é, em geral, quanto qualquer conhecimento específico que eu possa ter sobre a pessoa em questão. Inclui conhecimento dos códigos de interpretação de outras pessoas, seus hábitos e sua linguagem. [...] E quando estou face a face com alguém meu conhecimento dessa pessoa aumenta a cada momento. (SCHÜTZ apud WAGNER, 1979, p. 187)

É no corpo órtese que acontece o encontro entre todos os corpos que exploramos até aqui, fundindo-se num corpo coletivo híbrido, o qual abraça tanto os corpos e aspectos pessoais como o emaranhado coletivo que se forma. Corpos técnicos e corpos

consciência se encontram num corpo órtese simbiótico que carrega em si as identidades de pessoas que decidem passar juntas por inúmeros processos.

Um coletivo acrobático circense carrega em si a potência dos encontros de cada pessoa consigo, com seu corpo e espaço, processos mentais e emocionais e encontro com outras pessoas. Isso gera uma dinâmica de relacionamento íntimo intra e interpessoal que se traduz nos corpos, nas qualidades do movimento e nas construções cênicas e poéticas. As experiências estéticas de uma construção coletiva são recheadas de histórias, caminhos e percursos que passam do individual para o coletivo e do coletivo para o individual.

## CONSIDERAÇÕES

É natural que o encanto primeiro seja a acrobacia, o triplo mortal, a parada de uma mão. O corpo físico é o mais óbvio, a técnica é o aspecto mais fácil de se reconhecer e de causar admiração, conseqüentemente pode ser o aspecto no qual mais se investe tempo, recursos e energia, mas a técnica acrobática sozinha é limitada e chega até um ponto, que são os limites capacidade física humana, esse limite é importante e necessário à medida que impulsiona o artista a explorar artifícios dentro e além da própria técnica. Se a pessoa se prende unicamente à técnica, a experiência estética também é limitada. Da mesma forma a subjetividade sem corpo físico é limitada e precisa da matéria para manifestar-se. É interessante abandonar a comodidade da técnica que não expressa nada que não a própria técnica e conduzir a subjetividade do artista para que se manifestem na técnica e a partir da técnica. Ao adquirir a consciência de que se é artista, é necessário abrir mão da segurança de reproduzir movimentos padronizados e passar a construir lugar para si mesmo em cada movimento, transformando-o.

Os processos subjetivos afetam continuamente o desenvolvimento técnico, as escolhas nos treinamentos, de movimentos e estéticas e, por isso devem ser consideradas juntamente ao trabalho com o corpo técnico, tornando possível a transposição de elementos da consciência para a materialidade do corpo e da cena, contaminando assim, o trabalho artístico com os aspectos subjetivos de cada artista.

As pessoas envolvidas nos coletivos circenses estão para se apoiarem e impulsionarem mutuamente, aproveitando as qualidades e características de cada integrante para potencializar os corpos coletivos que se formam a partir do cotidiano e

familiaridade entre as próprias pessoas do grupo. Os conflitos precisam ser explorados com abertura para que se possam construir dinâmicas que abracem o coletivo, onde cada pessoa tem funções e responsabilidades específicas que permitem o funcionamento do coletivo como um só corpo acrobático.

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

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

## REFERÊNCIAS CITADAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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