



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PROPESP  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – IFCHS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA  
AMAZÔNIA – PPGSCA



AYLA TAYNÃ DA SILVA NASCIMENTO

**TECIDO ACROBÁTICO: uma nova prática sociocultural no Amazonas**

MANAUS-AM  
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PROPESP  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – IFCHS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA  
AMAZÔNIA – PPGSCA



AYLA TAYNÃ DA SILVA NASCIMENTO

**TECIDO ACROBÁTICO: uma nova prática sociocultural no Amazonas**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para a obtenção do título de mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia. Linha de Pesquisa 1: Processos Socioculturais na Amazônia, sob a orientação da Profa Dra. Artemis de Araújo Soares

ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup>.DR<sup>a</sup>. ARTEMIS DE ARAÚJO SOARES

MANAUS-AM  
2023

## Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

N244t Nascimento, Ayla Taynã da Silva  
Tecido Acrobático: uma nova prática sociocultural no Amazonas /  
Ayla Taynã da Silva Nascimento . 2023  
87 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Artemis de Araújo Soares  
Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -  
Universidade Federal do Amazonas.

1. Tecido acrobático. 2. Circo. 3. Fenomenologia . 4. Atividade Física. I. Soares, Artemis de Araújo. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Artemis de Araújo Soares – UFAM  
(Presidente)

---

Profa. Dra. Erika da Silva Ramos - UEA (Membro) externo

---

Prof. Dr. Michel Justamand - UFAM (Membro interno)

---

Prof. Dr. João Luiz da Costa Barros – UFAM (Suplente)

*Dedico esta produção aos artistas circenses residentes no Amazonas.*

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente agradeço a Deus por ter me dado forças para conseguir concluir essa dissertação, que não foi nada fácil. Agradeço a mim por não ter desistido apesar de todos os tropeços encontrados pelo caminho, inclusive as inúmeros crises de ansiedade e afins. Sigo agradecendo ao Leonardo Gentil por ter sido meu maior apoio nessa trajetória, e que loucura que foi, obrigada por toda paciência e incentivo desde sempre, obrigada por ter me levantado todas as vezes quando eu mesma não tinha mais forças, sem você com certeza teria sido muito mais difícil, obrigada por tudo meu amor. Agradeço minhas amigas que todos os dias quando eu dizia que irei desistir faziam eu lembrar que eu era mais forte que qualquer obstáculo, em especial a Alice Gomes minha eterna irmã e parceirinha de aventuras, Patrícia Belém sempre acreditou em mim, Márcia Beatriz que assistiu aulas comigo e me incentivou a continuar desde o primeiro dia de aula, Bruna Freire por ter sido meu refúgio e incentivadora, Jaqueline Marinho que desde que soube que passei para o mestrado incentivou e me encorajou a finalizar, a Natalie Araújo minha eterna "estagiário circense" pelas diversas palavras de incentivo e consolo, Juliana Bordoni que fez eu sorrir diversas vezes pós crises, Adriana Oliveira por ter me incentivado desde o primeiro momento e ter dito as palavras necessárias para eu continuar firme no mestrado mesmo estando tão longe, a Anne Bandeira que diversas vezes me incentivou a continuar apesar das dificuldades, aos amigos que fiz no Prodagin em 2022 que estiveram comigo nessa etapa final e todos os dias seguraram nas minhas mãos e não deixaram eu desistir um só dia da escrita, em especial a Paula Talina que segurou minhas mãos e ressaltou todos os dias o quanto sou forte e conseguiria finalizar, muito obrigada meu bem por tanto. Agradeço também as minhas amigas desde a graduação Juliane, Andria, Luana e Tamara que torcem incansavelmente por mim e me incentivaram sempre que podiam a continuar e finalizar essa etapa. Agradeço também a Bonine John que foi uma anja desde o início do mestrado até a conclusão, e a Meriane minha dupla durante essa loucura que é o mestrado, também agradeço minha comadre e amiga Esther por tanta troca de aprendizagem desde o nosso primeiro encontro que foi na segunda etapa para conseguirmos a vaga para o PPGSCA. Agradeço a minha família, principalmente a minha mãe que não mediu esforços para eu conseguir finalizar essa escrita, que chorou comigo e limpou minhas lágrimas diversas vezes e sempre com uma voz serena dizia que acreditava

em mim e estava ao meu lado independente da minha escolha, mas que a melhor seria eu finalizar.

A Clarinha mesmo sendo um neném ainda assim me deu tanta força nos dias mais difíceis com seus sorrisos, cheiros e abraços. A Aquarela, sim minha gatinha pois ela deu forças nos dias que só quero ficar quieta e sozinha. Agradeço também aos meus anjos Tia Helena e Moisés que acreditavam em mim incansavelmente e falavam para os quatro ventos o quanto tinham orgulho de mim, eu consegui e sinto muito em não poder compartilhar com vocês mais essa conquista.

Agradeço também a profa. Lionela Corrêa, responsável por eu ter feito a seleção para o mestrado e por ter me ajudado nessa jornada mesmo estando em São Paulo na correria para defender sua tese de doutorado, e claro, agradecer ao Evandro Cabo Verde que me incentivou todos os dias que pude para eu continuar firme e forte.

E por fim não menos importante agradeço a minha orientadora Artemis Soares por entender todos os desafios que enfrentamos desde o início do mestrado devido o Covid-19, adaptação da dissertação seguindo as normas da Organização Mundial de Saúde e orientações de forma remota, que infelizmente foi um dos principais motivos para total desconcentração durante a escrita dessa dissertação, além dos problemas de saúde física e psicológica, o meu eterno muito obrigada por ser humana todo esse tempo e nos orientar da melhor forma possível para tornar essas dificuldades menos exaustivas. Sem a senhora com certeza eu não teria conseguido chegar até aqui, tenho muito respeito e carinho por tudo que a senhora fez e faz por mim.

Apesar da pandemia, perdas de entes queridos, bloqueios mentais por medicações que foram necessárias eu tomar para conseguir me manter de pé, várias tentativas de desistir de tudo inclusive do mestrado, que eu aprendi gostar tanto devido meu tema e depois fiquei sem ânimo para continuar, é com lágrimas nos olhos que escrevo dizendo que consegui, que hoje todo o peso sentido um dia por não ter conseguido ser uma ótima pesquisadora, que eu sei que sou, finalizei esse estudo.

## **RESUMO**

Neste trabalho, analisamos o processo histórico do circo no mundo, dentre as modalidades abordadas no decorrer dessa dissertação demos ênfase no Tecido Acrobático, uma prática aérea realizada por meio do tecido liganet. Buscamos ver como essa prática aumentou em Manaus a ponto de se fazer presente em um dos festivais amazônicos mais conhecidos mundialmente, o Festival folclórico de Parintins. Para isto, objetivamos de forma geral e específica nosso estudo, dividindo-o em três capítulos que respondem nossa pergunta norteadora desde o início de sua aprovação. Nossa metodologia se deu pela abordagem fenomenológica, usando para coleta de dados entrevistas semiestruturadas por meio do grupo focal e para maior confiabilidade as conversas com os participantes foram analisadas por meio da triangulação dos dados. De acordo com as propostas iniciais tivemos como resultado o aumento da procura dessa prática a princípio por ser uma atividade física que desafia o seu praticante em movimentar-se no ar usando muitas vezes somente os membros superiores para realizar as figuras e quedas, mas seus praticantes continuam pela qualidade de vida que essa prática proporciona, levando o bem estar físico e mental, sua beleza e eficácia em atrair novos olhares fez com que essa prática brilhasse ainda mais o festival de Parintins com sua riqueza de movimentos durante a dança aérea no tecido e a fixação dos olhares quase que hipnotizante durante sua evolução.

Palavras-chaves: Tecido acrobático; Circo; Fenomenologia; Atividade Física.

## **RESUMEN**

En este trabajo analizamos el proceso histórico del circo en el mundo, entre las modalidades abordadas en el transcurso de esta disertación, destacamos el Tejido Acrobático, práctica aérea realizada a través del tejido liganet. Buscamos cómo esta práctica se ha incrementado en Manaus hasta el punto de estar presente en uno de los festivales amazónicos más famosos a nivel mundial, el Festival Folclórico de Parintins. Para ello, orientamos de manera general y específica nuestro estudio, dividiéndolo en tres capítulos que responden a nuestra pregunta orientadora desde el inicio de su aprobación. Nuestra metodología se basó en el enfoque fenomenológico, para la recolección de datos se utilizaron entrevistas semiestruturadas a través del grupo focal, para mayor confiabilidad se analizaron las conversaciones con los participantes a través de la triangulación de datos. De acuerdo con las propuestas iniciales, tuvimos como resultado un aumento en la demanda de esta práctica, en un principio porque es una actividad física que desafía a su practicante a moverse en el aire, muchas veces utilizando solo las extremidades superiores para realizar figuras y caídas, pero sus practicantes continúan por la calidad de vida que brinda esta práctica, aportando bienestar físico y mental, su belleza y eficacia en la captación de nuevas miradas hizo que esta práctica alegrara aún más la fiesta de Parintins con su riqueza de movimientos durante la danza aérea sobre la tela y la fijación de miradas casi hipnotizantes durante su evolución.

Palabras clave: Tejido acrobático; Circo; Fenomenología; Actividad física.

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 Família Wassilnovich no Brasil

Figura 2 Ensaio Técnico

Figura 3 Performance aérea no Festival Folclórico de Parintins

Figura 4 Artista na Corda Lisa

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS**

<b>ABNT</b>	Associação Brasileira de Normas Técnicas
<b>OMS</b>	Organização mundial da saúde
<b>PPGSCA</b>	Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia
<b>PRODAGIN</b>	Programa de Dança Atividades Circenses e Ginástica
<b>SISCULTURA</b>	Seminário Internacional Sociedade e Cultura na Pan-Amazônica
<b>UEA</b>	Universidade do Estado do Amazonas
<b>UFAM</b>	Universidade Federal do Amazonas
<b>ENC</b>	Escola Nacional de Circo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>CAPÍTULO 01 –Circo: uma análise histórico-cultural</b> .....	17
1.1 Breve História do Circo no mundo.....	17
1.2 Chegada do Circo ao Brasil .....	22
1.3 <i>Mens sana in corpore sano</i> : um paralelo entre corpo e mente .....	30
<b>CAPÍTULO 02 – Da arte circense às acrobacias aéreas</b> .....	36
2.1 A Arte circense no contexto Amazônico .....	36
2.2 A Arte Circense em Manaus.....	45
2.3 Processos criativos na dança aérea: tecido acrobático.....	52
<b>CAPÍTULO 03 – Artes, performance e aspectos socioculturais do tecido acrobático.</b>	<b>61</b>
3.1 Corda Lisa – Precursora do Tecido Acrobático.....	61
3.2 Tecido Acrobático: Arte, entretenimento e performance .....	65
3.3 Aspectos socioculturais da prática do tecido acrobático .....	72
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	77
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	80

## INTRODUÇÃO

O circo é uma arte milenar que encanta todas as idades com sua característica única, que são o brilho, as atrações extraordinárias bem como desafios corporais que por anos os artistas vêm explorando e melhorando por serem muito apreciados pelo público.

Não se sabe ao certo onde surgiu, sabemos que vêm ocorrendo várias mudanças dentro dos seus espetáculos desde quando se iniciou, como a proibição de animais nos espetáculos, exibição humana por meio de suas deficiências ou excesso de tatuagem transformando como humanos bizarros bem como a mulher barbada, o menino lobo, a mulher de quatro pernas, o homem cobra, entre outros.

O circo no Brasil desde sua origem sempre foi itinerante, mudavam sempre as apresentações de local, não tinham lonas e muito menos ficavam fixos em um único lugar. Na chegada das primeiras famílias circenses ao Brasil ainda não se conhecia a estrutura americana<sup>1</sup> que, além de mais prática, permitia uma montagem e desmontagem de forma rápida, fazendo com que os circos chegassem a dimensões gigantescas. Mas esta realidade esteve longe do Brasil por muitos anos (COSTA,1999).

No Brasil também houve uma relação muito íntima e indissociável entre o circo e o teatro. Os pequenos circos transformaram o cotidiano das pessoas pelas cidades onde passavam, tornando-o pleno de expectativa, excitações e de um brilho dificilmente experimentado por elas em outras ocasiões, marcando a vida de muita gente (COELHO e MINATEL,2011).

Em suas primeiras aparições os espetáculos circenses eram feitos por famílias tradicionais<sup>2</sup> de circos, com o passar do tempo curiosos foram se aproximando do universo circense e com o aumento dos seus interesses e a diminuição das famílias tradicionais deu-

---

<sup>1</sup> Lonas de circo e picadeiros.

<sup>2</sup> Famílias que herdavam os aprendizados das atividades circenses e continuavam participando dos espetáculos e passando seus aprendizados por várias gerações.

se início a era do circo moderno<sup>3</sup> e hoje temos o circo contemporâneo<sup>4</sup> junto com a abertura de escolas de circos no mundo.

Durante os treinos e desenvolvimento da coreografia para os espetáculos podemos dizer que a matriz do circo é o corpo, sendo ele o principal material para execução dos movimentos indo do delicado ao mais grotesco (como quedas e saltos com impactos), é um organismo vivo que desafia seus próprios limites.

O corpo sublime, no chão ou nas alturas, desafia em forma de espetáculo, as leis naturais. O circo trouxe assim às artes cênicas, no século XIX, a reposição do corpo humano como fator espetacular (BOLOGNESE,2002)

Entre as modalidades aéreas do circo, o Tecido Acrobático<sup>5</sup> é considerada a de mais fácil aprendizado por permitir que o corpo se entrelace e sinta-se mais seguro, diferente dos movimentos realizados na lira e trapézio.

Sua prática parece ter sido desenvolvida no ocidente por volta da década de 20, nos típicos cabarés alemãs, quando alguns artistas se penduravam nas cortinas e faziam suas manobras (SANTOS et al, 2012).

Não se sabe ao certo quem o inventou, mas acredita-se que seja a extensão da corda lisa, uma modalidade que antes era de sisal e atualmente é de algodão (CALÇA; BORTOLETO, 2008). Em 1980 o Tecido Acrobático teria sido aprimorado entre os artistas circenses na França, por meio das pesquisas em materiais adequados, chegando ao Brasil há aproximadamente 20 anos (SANTOS et al, 2012).

A modalidade Tecido Acrobático possui grande efeito visual e estético durante sua prática, podendo melhorar a expressão corporal do praticante por meio das técnicas, além de proporcionar vários benefícios motores, físicos e orgânicos (SANTOS et al, 2012). Pode ser

---

<sup>3</sup>Junção das Artes Equestres (acrobacias sobre cavalos) e Saltimbancos (grupo de acrobatas itinerantes).

<sup>4</sup> Durante os espetáculos são inserindo elementos teatrais e multimídia, onde buscam uma concepção contemporânea, a maioria de seus artistas não são de famílias tradicionais.

<sup>5</sup> O Tecido Acrobático (ou somente Tecido) é uma modalidade do Circo considerada relativamente nova quando comparada com outras, como o Trapézio Circense e os Malabares.

realizada para fins recreativos, educacionais ou profissionais, em diferentes lugares como academias, teatros, escolas, boates, clubes, praças, dentre outros.

Atualmente o Brasil vem se destacando internacionalmente nesta prática devido a qualidade de seus acrobatas aéreos, ou seja, praticantes de trapézio, tecido acrobático, corda, etc, ganhando uma visibilidade que pertenceu a países como México e Coréia em outros momentos (BORTOLETO E CALÇA, 2007).

Assim, as atividades circenses, e especificamente o tecido acrobático, por seu fácil grau de aprendizagem, passaram a ser uma alternativa de atividade física em diferentes espaços, e, portanto, um meio para atrair novos praticantes e diferentes públicos (SOARES; BORTOLETO, 2011).

Desta forma sua prática se inseriu no ambiente universitário e tem sido observada com frequência despertando interesse entre alunos relacionando sua prática e interesse para esse novo objeto de estudo.

Na Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, por exemplo, o tecido acrobático chegou em 2000 por meio de uma aluna do Instituto de Artes, Beatriz Evrard, a partir disso foram oferecidos vários projetos de extensão (CALÇA; BORTOLETO, 2008).

Na Universidade Federal do Amazonas a prática do tecido acrobático começou por iniciativa do Professor Carlos Masashi na Faculdade de Educação Física e Fisioterapia, que em 2008 participou de um curso de tecido oferecido pelo Sesc durante um evento de dança. Após esse curso o professor se interessou pela prática e participou de mais um curso com Escola Nacional de Circo – oferecido pela Secretaria de Cultura do Amazonas – SEC. Depois ofereceu o Tecido Acrobático (como aconteceu na Unicamp) como prática de extensão.

Sente-se a ausência de registros relacionados ao tema abordando a chegada do tecido acrobático em Manaus e como teria sido inserida nas práticas corporais em algumas comunidades. Durante algum período foi possível observar essa manifestação corporal ganhando força e atraindo um grande público, inclusive utilizada nas manifestações culturais do Amazonas como nas apresentações dos bois de Parintins (Caprichoso e Garantido) e Festival de Ciranda de Manacapuru, iremos dar ênfase no festival folclórico de Parintins, entrelaçando-se com a cultura local.

Durante as aulas de tecido acrobático no PRODAGIN, programa de extensão da Faculdade de Educação Física da UFAM, foi possível observar que os praticantes são pessoas de diferentes áreas, estudantes de graduação, mestrandos e doutorandos, médicos, advogados, professores, secretárias do lar, dentre várias outras profissões. No decorrer das aulas esses praticantes saem do seu corpo simbólico e tornam-se um corpo ontológico com diferentes representações e imaginários.

Para conduzir este trabalho nossa pergunta norteadora baseia-se no tipo de motivação que desperta nos praticantes, bem como no desafio que essa prática representa uma vez que o corpo estará sempre fora do solo e algumas vezes em posição inversa.

No primeiro capítulo teremos a análise histórica e cultural do circo embasando os principais estudos sobre a história do Circo no mundo, em seguida o surgimento do Tecido Acrobático, trazendo como principais autores Marco Antonio Coelho Bortoleto, Erminia Silva, Mario Fernando Bolognesi, entre outros para obter mais embasamento dessa arte demonstrando sua importância.

No segundo capítulo vamos abordar o significado de corpo durante a história até o contexto atual, dando ênfase como é visto o corpo artístico durante as apresentações e o que mudou nos dias atuais.

No terceiro capítulo será abordado com mais propriedade o Tecido Acrobático com o intuito de dar robustez ao conhecimento do leitor sobre essa área tão chamativa e surpreendente.

Para obtermos o levantamento de dados dessa dissertação caracterizamos metodologicamente como abordagem fenomenológica, por oferecer possibilidades para compreender a experiência vivida pelas pessoas de um modo que outras metodologias não oferecem. A estesia do corpo na fenomenologia de Merleau-Ponty compreende a sensibilidade da vida e do conhecimento que ultrapassa as dicotomias clássicas e o racionalismo. Essa perspectiva estética se amplia nas visões científicas sobre a percepção, proporcionando novos caminhos na fenomenologia de Merleau-Ponty (NÓBREGA,2008,p.142).

Utilizamos a entrevista do tipo semiestruturada, que segundo Quaresma (2005), combina perguntas abertas e fechadas, dando ao entrevistado a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto. As entrevistas foram realizadas por meio de plataforma digital conforme orientações da OMS no período pandêmico. Foram analisadas as narrativas gravadas durante as entrevistas pelos Grupos Focais, cujo as perguntas estarão presentes no decorrer dessa pesquisa nos capítulos 2 e 3. Tivemos como base a Análise de Conteúdo, técnica que pode ser utilizada tanto na pesquisa quantitativa como na investigação qualitativa, mas com aplicações diferentes (BARDIN, 2011). Entendemos que a análise de conteúdo poderá responder os nossos objetivos por meio das entrevistas de forma objetiva.

A Análise de discurso nos é apontada por Bardin (2011) como um conjunto de técnicas das comunicações, visando obter por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores que permitam a solução de conhecimentos relativos às condições de recepção/produção (variáveis inferidas) . Para maior confiabilidade dos dados utilizamos a triangulação dos dados. A triangulação possibilita verificar uma realidade sob diversos ângulos, permitindo comparar as informações minimizando os rumos de uma única perspectiva de análise (SANTOS et al,2020). Também permite explicar determinados fenômenos a partir de estratégias como a triangulação teórica, metodológica, de dados e de investigadores que comprovam uma análise e interpretação mais completa dos fenômenos estudados (GOMES e DIAS, 2020).

## **CAPÍTULO 01 –Circo: uma análise histórico-cultural**

### **1.1 Breve História do Circo no mundo.**

*Odeio Circo. Aliás, odeio tudo  
que me encanta e depois vai embora.*

*Caio Fernando Abreu*

Quando falamos de circo possivelmente nos lembramos de pipocas, palhaços, acrobacias, trapézio, mágicos, lonas de circo enormes, cores, brilhos, diversão e magia. Alguns devem lembrar dos animais sendo domados como leões, ursos, elefantes e o famoso show dos cachorros, também do exibicionismo das pessoas com algum grau de deficiência física que foram vistos por anos como excêntrico. Mas com o tempo foi se modificando e hoje o espetáculo é diferente do que era visto, antes de entrar a fundo nessas mudanças iremos primeiro focar na origem do circo até os tempos atuais.

O seu surgimento e desenvolvimento acompanham o processo histórico e filosófico das sociedades medievais, modernas e contemporâneas (PINES JUNIOR et al, 2013). Existem indícios que o circo tenha tido origem na China onde foram descobertas pinturas antigas com mais de cinco mil anos. Outra possível raiz circense nascida em solo chinês é a existência documentada de um folguedo popular, denominado de A Batalha contra Chi-Hu.

[...] havia da parte dos brincantes uma preocupação em estetizar a diversão, elaborando passos e movimentos coordenados, sugerindo a construção de uma partitura coreográfica. Conforme o jogo foi se fazendo cada vez mais presente nas festas populares, foram da mesma forma sendo acrescentados adereços, acompanhamento musical e outros elementos que aproximavam cada vez mais o folguedo original de um espetáculo. Diz-se igualmente que no século X a.C.,

visitantes vindos de terras distantes foram recepcionados pelo imperador com extravagantes festejos, que tinham seu ponto alto nas apresentações de números acrobáticos capazes de tirar o fôlego dos espectadores. Não havia quem deixasse de se admirar diante da sensação de perigo contida naqueles exercícios, nos quais, com as mãos, arremessava-se para o alto pesados objetos aparados com os pés e novamente lançados em direção ao companheiro de cena (ANDRADE,2006, p.22).

Há vestígios de que as raízes da arte circense estejam no Egito, onde foram encontradas nas paredes das pirâmides de Beni-Hassan desenhos malabaristas, acrobatas, contorcionistas e domadores, há mais de 3.500 anos a.c. (PINES JUNIOR et al, 2013).

Assim como recobriam paredes encontradas nas margens do Nilo, que se transformavam em verdadeiros painéis informativos do que eram as práticas mais habituais dessa civilização.

Arqueólogos e historiadores encontraram, em meio a esse labirinto de imagens, representações de alguns atletas praticando malabares e outros equilibrando-se sobre as mãos com as pernas voltadas para cima. Ao final de cada campanha bélica, retornando à terra natal, militares egípcios de altas patentes traziam, entre os tesouros pilhados, exemplares vivos da exótica faunas estrangeira, desconhecida da população local. Animais grandes e ferozes eram presenças habituais nesses desfiles. O que mais encantava o público que assistia ao cortejo triunfante era a habilidade com que essas feras eram controladas e domadas, atendendo docilmente às ordens de seus treinadores (ANDRADE,2006, p.23).

Outra hipótese é que sua origem seja proveniente dos espetáculos populares gregos e romanos e dos exercícios atléticos da Grécia (CASTRO, 2010). Na Grécia, muito antes do Século de Péricles<sup>6</sup> ou Século de Ouro, era possível observar

por intermédio dos relatos dos cronistas da época e imagens sobre peças utilitárias de cerâmica, a grande atração exercida sobre o público pelas demonstrações de habilidades físicas. De início apresentado em meio à praça, o gênero conquistou de tal forma o gosto popular que as Olimpíadas, de caráter notadamente esportivo, surgiram como uma estratégia para que se pudesse reunir em uma mesma ocasião todos os que, de alguma forma, fossem capazes de demonstrar suas potencialidades. Datam desse período as paradas de mão, o equilíbrio mão a mão,

---

<sup>6</sup> Foi uma época de alto nível de vida para os atenienses e de grande brilho para as artes e a literatura.

a formação de pirâmides humanas, números de força e contorcionismo (ANDRADE,2006, p.24).

Em Roma surgiu o Circo Máximo, o espaço de lazer dos romanos, onde eram apresentadas excentricidades como homens louros nórdicos, animais exóticos, engolidores de fogo e gladiadores, entre outros, tinha a capacidade para 270 mil pessoas (PINES JUNIOR et al, 2013). Na antiguidade romana, prevalecia uma noção “mítico-religiosa” que, entre outras implicações, ancorava as práticas “artísticas, esportivas e políticas” (BOLOGNESI, 2003).

Trazendo a famosa frase “Pão e Circo”, as atividades circenses eram usadas como entretenimento dos reis e assim iniciou em Roma o exibicionismo humano, o mais forte capaz de enfrentar animais em batalhas e enfrentar entre si e flexível era o mais visto.

O espetáculo circense que, até a época romana, estava diretamente relacionado a fatores políticos, religiosos e esportivos, passou a ter um fim comercial ligado à sustentação dos artistas e suas famílias, tornando-se este aspecto relevante com o surgimento do circo moderno no final do século XVII (DAL GALLO, 2010, p.1).

Segundo Castro (2010), nessa época as feiras se tornaram palco para todos. Artistas de variados talentos se apresentavam fazendo acrobacias, tocando músicas, dançando, domando animais, entre outros. Faziam suas apresentações em bancos das praças, parecido como os saltimbancos<sup>7</sup> faziam para chamar atenção do público, armavam palcos e ficavam em cima para serem vistos, faziam seus shows e arrecadavam dinheiro do público, o que hoje os artistas chamam de passar chapéu.

Após o circo romano entrar em extinção, devido suas apresentações com cenas bárbaras e os cristãos terem influenciado no seu desaparecimento, os artistas foram para as ruas fazer os seus números para ter um retorno financeiro, nessa época as artes começaram a ter fins lucrativos para os artistas. Deu-se início a era do circo moderno, a união de duas artes totalmente diferentes, a arte equestre inglesa, antes desenvolvida nos quartéis e as artes dos saltimbancos (BOLOGNESI, 2002).

---

<sup>7</sup> Saltimbancos são artistas ambulantes.

Em meados do século XVIII surgiu o circo com picadeiro e lona, após Phillip Astley<sup>8</sup>, Suboficial da cavalaria inglesa, realizar alguns estudos acrobáticos descobriu que é possível se manter em pé no dorso de um cavalo e fazer acrobacias, mesmo em uma arena com equivalente a 13 metros. Dessa forma o local onde se executavam tais feitos equinos, acrobatas que faziam seus números com cavalos foi denominado picadeiro, surgindo assim o termo (CUNHA,2010).

Os circos fixos eram lugares idênticos aos teatros de ópera, com plateia, frisa<sup>9</sup>, camarotes, etc. É diferente o espaço de cena: no circo prevalece a circularidade do picadeiro; para a ópera, a frontalidade da cena italiana [... ]

[...] além das semelhanças arquiteturais, o circo se assemelha à ópera na expressão das e moções. Ambos, com efeito, são espetáculos que se voltam às sensações. As inserções musicais são intensas e sugerem ambientes emocionais. O espetáculo circense obedece a uma seqüência de números de atrações que alternam sensações diversas: o medo, a admiração, a alegria, etc. No circo, a associação de um enredo aos exercícios e números não inviabiliza o reconhecimento da proeza corporal como sendo a base das artes do picadeiro. A transgressão do natural e a realização do impossível terminam sendo as características básicas do espetáculo circense. A eficácia cênica, neste caso, tem um meio específico de realização: o corpo humano. A proeza delimita o extraordinário (BOLOGNESI,2002, p.2).

Ao perceber a monotonia das apresentações exclusivamente equestres o espetáculo circense adotou a diversidade da arte dos saltimbancos, após as novas regras de comercialização da economia e da cultura provocarem o esvaziamento dos artistas das feiras e suas práticas culturais (BOLOGNESI,2002).

O objetivo da inclusão dos saltimbancos em seus entre-atos era para dar ritmo às apresentações e o entretenimento diferente ao público (SILVA,1996). A partir apresentações de animais, ginastas, acrobatas e cômicos, com plateia pagante, dispostas em cadeiras e arquibancadas em círculo. No início era composto de estrutura de madeira, conhecido como hipódromos ou pavilhões fixos, depois passou a ser móvel e coberto por tecidos (SILVA,2003).

---

<sup>8</sup> Considerado o pai do Circo Moderno por unir o circo e o teatro.

<sup>9</sup> Possui em teatros e nas salas de espetáculo, é camarote que se situa um pouco acima do nível da platéia.

Astley em 1779 começou a construir um local permanente, de madeira e coberto, O Real Anfiteatro Astley de Artes foi inaugurado em Paris em 1782. Na mesma época Charles Hughes (ex artista de Astley) montou outra companhia, instalada a pouca distância do anfiteatro de Astley. Pela primeira vez apareceu o nome de Circo no mundo moderno, o Royal Circus (SILVA,1996). Para Bolognesi (2002) o circo também pode ser visto como resultado da conjunção de duas artes até então não vistas: sendo de um lado, a arte equestre inglesa, realizadas nos quartéis; e a outra, as proezas dos saltimbancos.

A partir da segunda metade do século XIX, o cavalo perdeu o seu posto de “imperador do espetáculo”, sua atuação já não era tão atrativa como antes e o interesse do público em ir a um espetáculo foi sendo perdido. Neste momento houve o triunfo da acrobacia e, com isso, estava aberta a trilha que possibilitaria a busca do sentido do espetáculo circense na ação corporal, os números com cavalos continuaram, mas durante as apresentações outros movimentos usando o corpo humano surgiram (BOLOGNESE,2002).

O desenvolvimento do circo nos Estados Unidos da América, a partir da 3ª década do século XIX, introduziu uma inovação crucial – o chapiteau<sup>10</sup> e a conseqüente possibilidade de itinerância<sup>11</sup>. A itinerância do circo foi revolucionada a partir do trem a vapor, pois se tornou um elemento importante para a expansão do circo intinerante. Segundo Bortoleto e colaboradores (2016) após a construção de uma vasta malha ferroviária, no final do século XIX, facilitou a ida dos artistas para outras regiões levando assim a arte circense para diversos locais, principalmente na Europa Central.

Na chamada época de ouro do circo americano, a primeira metade do século XX, os circos percorriam todo o território, chegando a cada cidade com grande pompa, tornando este momento um acontecimento monumental (COSTA,1999). Bortoleto e colaboradores (2016) fala que os circos para se locomoverem por outras regiões alugavam vagões, locomotiva inteira, onde transportavam artistas, animais, equipamentos, etc.

A organização do circo, nos diferentes lugares para onde os saltimbancos e circenses migraram, foi marcada pelas relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e

---

<sup>10</sup> Tenda do Circo

<sup>11</sup> Locomoção, estar em movimento, no Circo estar sempre trocando de lugar.

sociais específicas de cada região ou país, sem quebrar esta forma de transmissão do saber: familiar, coletiva e oral (SILVA,1996).

Ainda no século XX, pós década de 1940, com o avanço das tecnologias surgiu a lonas sintéticas que ficarão no lugar das lonas de algodão. Muito se sabe do seu grau de periculosidade durante os atos com fogo e sua fragilidade durante tempestades.

Foi nessa mesma época que os circos começaram a migrar entre estados e países, inclusive chegando ao Brasil com suas diversidades de artistas e artes que impressionavam o público por onde passavam, sendo em praças, feiras, com lonas ou somente com apresentações a céu aberto.

A partir da década de 1950 a formação das famílias circenses ou como eram conhecidas como famílias tradicionais, teve uma mudança significativa em relação o “ser artista”. Os artistas passaram a ser contratados sozinhos, não mais com as famílias, para fazer um número e não mais tudo no circo, e assim deixaram de ser artistas independentes e se tornaram contratados, sempre com contratos verbais.

No decorrer dos anos as famílias tradicionais foram se desfazendo, e as gerações seguintes dos circenses foram deixando de ser artistas para se terem outras profissões. Segundo Silva (2016) na década de 1970 e 80 vários artistas, sendo circenses ou não, construíram um processo de artes circense fora das lonas em alguns países da Europa Ocidental, Austrália e Canadá. No próximo subcapítulo irei aprofundar um pouco mais sobre essas informações.

## **1.2 Chegada do Circo ao Brasil.**

Temos alguns relatos da chegada do circo no Brasil. Silva (2009) relata que a partir do início do século XIX, encontra-se a presença de várias famílias circenses europeias, se deslumbrando da “tradição” da transmissão oral dos seus saberes.

A organização do circo, nos diferentes lugares para os quais os artistas migraram, foi marcada pelas relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país, sem quebrar a forma de transmissão do saber: familiar, coletiva e oral. Esta forma perdura praticamente até os dias de hoje, particularmente nos grupos circenses itinerantes da lona (SIVA,2009, p.26).

Coelho e Minatel (2011), trazem consigo a informação dos registros da chegada dos artistas no século em meados no século XVII, com os saltimbancos (ginastas, acrobatas, etc.; que se exibiam nas feiras e festas).

Silva (2009) faz parte de uma família tradicional Circense, e relata a chegada de sua família no Brasil, entre outras que vieram da Europa, trazendo uma bagagem de conteúdos artísticos até então nunca visto e que impressionavam todos

A família Wassilnovich chegou ao Brasil na segunda metade do século XIX. Pedro Basílio desceu no porto de Salvador casado e com filhos. Quando foi registrar o nome em cartório, virou Silva. Chegaram como artistas, portadores de uma memória sobre processos de formação e capacitação, e com todo um saber arquitetônico existente na Europa. Como chegaram apenas com o corpo como instrumento de trabalho, para a memória familiar, eram saltimbancos, vindos do Leste Europeu. Além disso, trouxeram também um urso, para realizar o número que no linguajar circense chamavam de “dançar o urso”. Apesar de sua origem, a princípio, ser do Leste Europeu, relatam toda uma passagem e trabalho na Europa Central, em circos e teatros. Apresentavam-se nas ruas e, com algum tempo, organizaram o circo tapa-beco, pau a pique e pau-fincado. A esposa morre e Pedro Basílio se casou de novo com Maria. Dessa união nasceram seis filhas e um filho – o avô paterno da autora citada, Benevenuto Silva (SILVA,2009, p.6).

Figura 1: Família Wassilnovich, no Brasil conhecida como família Silva.



Fonte: Livro “Respeitável público... O circo em cena”, p.6.

Mas somente no final do século XVIII surge o circo propriamente dito, com companhias estrangeiras que auxiliavam estimular e fortalecer o circo brasileiro, formados por famílias grandes que davam continuidade nas gerações de artistas (COELHO e MINATEL, 2011).

Em 1963 surgiram as primeiras notícias a respeito de pinturas rupestres nos paredões rochosos da Serra da Capivara através de fotografias, porém somente em 1970 a área foi visitada e desde então as pesquisas arqueológicas foram centralizadas nas pinturas (SANTOS, 2007, p.22).

Apesar dos estudos terem uma base da chegada do circo no Brasil, não se sabe ao certo o ano da sua chegada, após a descoberta das pinturas rupestres da Serra da Capivara é possível notarmos que esse povoado mesmo sem saber o que era acrobacia de solo já praticavam a modalidade, ou seja sem saber o que era circo, já realizavam os movimentos.

Desde sua origem, o circo no Brasil sempre foi itinerante. Antes de sua chegada ainda não se conhecia a estrutura americana, sua praticidade facilitava as montagens e desmontagens, além de permitir que os circos chegassem a dimensões gigantescas. Mas esta realidade esteve longe do Brasil por muitos anos (COSTA,1999).

As atividades artísticas de circo tradicional no Brasil iniciaram principalmente no início do século XX, com a chegada dos imigrantes. Que eram caracterizados por sua importância nos espetáculos, além das participações dos animais, atualmente proibidos.

Na década de 1980 com o circo diante da não continuidade das famílias tradicionais, os jovens atores do teatro que não eram de famílias tradicionais de circo iniciaram um novo rumo a história. Onde ocorreu mais um movimento do teatro em direção ao circo que rendeu frutos- chamado de circo novo, Alice Viveiros de Castro chama de circo contemporâneo. Apenas no Brasil houve uma relação tão íntima e tão indissociável entre o circo e o teatro. Os pequenos circos transformaram o cotidiano das pessoas pelas cidades onde passavam, tornando-o pleno de expectativa, excitações e de um brilho dificilmente experimentado por elas em outras ocasiões, marcando a vida de muita gente (COELHO e MINATEL,2011).

O teatro no circo se deu a partir da entrada dos inúmeros artistas que não faziam parte de famílias tradicionais nos números circenses, eles levavam para os espetáculos suas

essências e aprendizados. Diferenciando dos espetáculos ditos como tradicionais, com números de força, acrobacias aéreas, acrobacias de solo e animais; e os de circo ditos como tradicionais (o que possuem vários artistas, inclusive os que não são de famílias tradicionais) eram e se encontra como parte dos espetáculos até hoje as acrobacias aéreas e solo, musicalidade, teatralidade (cenas cômicas, pantomimas, operetas) e outras, só que agora sem animais.

É impossível falar de circo teatro no Brasil e não abordar o primeiro palhaço negro que viveu essa forma de fazer circo durante sua passagem no circo já na sua fase adulta.

Em 1888 Benjamin fugiu com o circo que passava por sua cidade, Circo Sotero, aos 12 anos de idade, onde observava todos os artistas por trás dos bastidores e durante suas apresentações. De acordo com Silva (2007) em 1889 Benjamim iniciou como palhaço, instrumentista e cantor. Se tornando assim um dos responsáveis pela divulgação da produção musical e teatral no Brasil, nos espaços em que trabalha, o que abriu possibilidades para a teatralidade circense.

[...] na produção da memória do circo-teatro ainda se manteve, para a maior parte da bibliografia, o ano de 1910, reconhecido como o principal marco na constituição do circo-teatro no Brasil, devido à estréia da opereta *A viúva alegre*, de autoria de Franz Léhar, adaptada para o palco/picadeiro do Spinelli por Benjamim de Oliveira, apoiado na tradução de Henrique de Carvalho e na parceria com o maestro Paulino Sacramento. Esse acontecimento pode ser conhecido com maior detalhamento que outros do período, pois o grau de visibilidade do circo-teatro na capital federal, seu registro e inegável importância, haviam lhe dado significativa expressão. *A VIÚVA ALEGRE no Brasil: “sempre enches! Sempre enches!”* Uma breve história da opereta *A viúva alegre* e das suas várias montagens e produções, no Brasil, é importante para entender por que se construiu uma 252 22. Circo Spinelli, em São Cristóvão, 1910. Das memórias “oficiais” sobre a origem do circo-teatro a partir de sua adaptação, em 1910, por Benjamim de Oliveira no Circo Spinelli (SILVA, 2007,p. 257).

Outras maneiras de se entender o circo-teatro no decorrer dos anos para Erminia Silva relacionam-se ao

Caminhar para uma reflexão sobre as várias memórias que produzem hoje a noção do que foi o circo-teatro nos leva a pelo menos dois lugares, entre muitos. Um sobre a construção de uma memória que se produziu através da narrativa constituída no

campo dos estudos e pesquisas realizadas nos espaços acadêmicos, em particular. Outro, sobre a memória produzida pelo próprio artista circense do circo itinerante, os “tradicionalistas” do circo-família, que está hoje narrando a partir de sua existência o que foi e é esse teatro no circo e do qual ele foi protagonista, bem como seus pais e parentes (SILVA, 2009, p.3).

As artes cênicas continuaram investindo a combinação do circo e o teatro no Brasil nas últimas duas décadas. Alguns diretores teatrais e grupos passaram usar a linguagem circense como recurso cênico. De acordo com Bolognesi (2002) as artes circenses têm buscado no teatro e na dança formas de inovação, durante os espetáculos, talvez motivadas pelos avanços dados pelo Cirque du Soleil.

Há poucas décadas atrás o ensino circense só era possível serem feitos debaixo de uma lona circense, mas atualmente existem outras formas de se aprender sobre circo. Segundo Costa (2015) o modo de ensino das artes circenses no Brasil pode ser dividido em três formatos, sendo eles o aprendizado e ensino circense tradicional, o circo social e o aprendizado e ensino circense profissionalizante.

Vamos dialogar no decorrer desse subcapítulo sobre esses três modelos para enfatizar os novos ensinamentos sobre circo no Brasil, sendo assim irá facilitar o entendimento e sua inserção nas artes circenses fora de uma lona de circo.

O ensino circense tradicional era a forma que as famílias ensinavam as modalidades circenses para seus familiares, sendo assim continuaram com a tradição familiar circense. De acordo com Costa (2015) essa forma de ensino no Brasil foi ficando conhecida entre o final do século XIX e meio do século XX, por meio do ensinamento oral de geração para geração, característica passada pelos artistas ambulantes e saltimbancos.

Atualmente ainda é comum um circo parar na cidade e ensinar sobre sua arte como forma de workshop, mas agora passando seus aprendizados também para os curiosos. Inclusive na passagem do Circo Marcos Frota em Manaus no ano de 2021 e 2022 alguns artistas ministraram oficinas com parceria com o Núcleo Criativo Circenses Marcella Laurentine, um deles de manipulação.

No decorrer dos anos surgiu o circo social que de acordo com Dall Gallo (2010) utiliza ferramentas pedagógicas que auxiliam na formação e educação de sujeitos, tendo como

preferência alunos que se encontram em situação de risco social. No Brasil no início da década de 90, ao longo do tempo adquiriu, uma grande influência no âmbito do circo brasileiro e em nível internacional.

Atualmente os projetos que se inserem no circo social estão em grande parte nos locais onde existe transmissão de técnicas circenses

apesar de o circo social se constituir como um sujeito coletivo que compartilha pressupostos teóricos e metodológicos comuns, cada instituição tem uma particular aproximação com o trabalho desenvolvido, apresentando uma metodologia própria e programas que dialogam com o contexto no qual está inserida, com a natureza dos atendidos e com as problemáticas que se apresentam. É difícil estabelecer quantos projetos de circo social existem atualmente, pois é árduo identificar todas as realidades que os circundam e os interligam com o mundo do circo. Existem muitos projetos não oficialmente registrados e desenvolvidos por voluntários que realizam trabalhos importantes, mas que não dispõem de visibilidade. O único dado certo é que a maior expressão do circo social no Brasil é a rede de ONGs “Circo do Mundo Brasil”. Atualmente, no mundo inteiro, é a rede de circo social que envolve o maior número de atendidos, agentes e projetos (DALL GALLO, 2010, p. 26).

De acordo com Costa (2015) os órgãos governamentais e entidades do terceiro setor pensam nas de circo em projetos sociais como as atividades de jovens e crianças em regiões consideradas de vulnerabilidade social. Segundo Kronbauer e Nascimento (2013) oferecem atividades artística sendo teatro, técnicas circenses, dança, música, capoeira, atendimento básico de saúde, reforço escolar, etc.

Por fim chegamos no ensino circense profissionalizante, no Brasil a única escola de Circo que possui o curso técnico circense reconhecida pelo Mec<sup>12</sup> é a Escola Nacional de Circo- ENC, localizada no Rio de Janeiro, e mantida pela Funarte no RJ. Na Escola Nacional de Circo estuda-se aparelhos de manipulação, acrobacias de solo e aérea, dança, teatro, expressão corporal, conhecimentos sobre biomecânica, anatomia e fisiologia, história do circo e primeiros socorros.

---

<sup>12</sup> Ministério da Educação.

Entretanto antes do seu surgimento tiveram outras escolas que tinham o mesmo intuito de formar artistas

Em 1978 é criada a primeira escola de circo no Brasil, a Academia Piolin (fechou em 1983), em São Paulo. Nos anos seguintes surgiu a Escola Nacional do Circo, criada pelo Governo Federal (1982, Rio de Janeiro), o Circo Escola Picadeiro (São Paulo, 1984) e a Escola Picolino de Circo (Salvador, 1985). Uma vez que as companhias de Circo assumem as relações de produção capitalista surge a necessidade de transformações na organização da produção, na divisão do trabalho e nas relações de trabalho, bem como nas relações com os processos educativos do trabalhador circense e de forma direta com a formação da força de trabalho (KRONBAUER e NASCIMENTO, 2013, p. 3).

Essas escolas foram fundadas por artistas preocupados com a continuidade do saber circense, uma vez que o conhecimento, que antes ficava imerso nas famílias circenses sendo transmitidos oralmente, agora poderiam extrapolar os limites das lonas (RIBEIRO,2014).

Na década de 1980, surgiram iniciativas de rearticulação do circo, quando foi criada a Escola Nacional de Circo, instituição de ensino diretamente mantida pelo Ministério da Cultura. No ano de 2003, foi criada a Coordenação Nacional de Circo na Funarte e, no ano de 2005, foi instalada a Câmara Setorial do Circo, que reúne governo e sociedade civil para a discussão sistemática de políticas públicas para o setor. Nos últimos cinco anos, o circo foi o segmento artístico que mais cresceu no conjunto de investimentos do Ministério da Cultura (SILVA, 2009, p.15).

Em 2012 passei no edital da Funarte para cursar o curso básico de circo na ENC e tive a oportunidade de conviver com vários artistas vindo de locais diferentes, bem como de profissões e graduações diferentes, pois além de serem artistas possuem outras profissões.

O circo chega como conteúdo de pesquisas junto com o desligamento das famílias tradicionais. Em uma determina fase os pais decidiram afastar os filhos das lonas para seguirem outra história e terem profissões diferente dos seus antepassados, sendo assim comprometendo o seguimento da tradição circense da sua família. Porém como forma de dar continuidade na sua história, não mais debaixo das lonas, mas sim fora delas e conhecimento farto sobre tal assunto deu-se início as pesquisas sobre circo.

Apesar de ser de uma linhagem de família tradicional Silva e Abreu apontam que

Diferentemente de nossos antepassados, não pudemos dar continuidade à aprendizagem dentro do circo, pois somos uma geração que não mais recebeu os ensinamentos circenses. Não possuímos qualquer relação profissional como artistas. Por que não nos foi destinado um mestre que nos transmitisse este saber e garantisse a nossa permanência no circo? Meu pai, Barry Charles Silva, afirmou em entrevista que “... não queríamos que vocês aprendessem nada no circo porque depois nós não conseguiríamos mais tirá-los de lá”. Por que sentiram a necessidade de nos tirar do circo? Isto acontecia apenas na minha família ou as outras famílias circenses também sentiam esta necessidade? Em idade escolar, fomos mandados para a casa de parentes que possuíam residência fixa, para iniciarmos nossos estudos “formais” e construirmos um “futuro diferente” e “melhor” que a vida que haviam herdado, segundo eles mesmos. Sempre ouvimos as histórias de circo, víamos fotografias ou recortes de jornais, mas não havia um livro para ler, assim como não havia nada semelhante a essas histórias em nossos livros escolares. Tratava-se da história do “povo do circo” que ninguém mais conhecia (SILVA e ABREU, 2009, p.26)

Com o aumento de interessados no tema as pesquisas e programas na área foram criados nas Universidades. Os primeiros trabalhos acadêmicos datam a década de 1980 e a produção nacional dos livros, artigos, dissertações e teses (BORTOLETO et al, 2016).

De acordo com Bortoleto et al (2016) a partir de 1985 a Faculdade de Educação Física e Fisioterapia da Universidade Federal de Campinas (FEFF-UNICAMP) desenvolveu atividades de ginástica. Desde então surgiram várias pesquisas na área de ginástica e circo, através do Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses (Circus), vem construindo um espaço de discussão e fomento das artes, tanto no ponto de vista da extensão universitária como das atividades de ensino e pesquisa.

Em 2007 foi criado o Laboratório de Artes Circenses no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, tendo como objetivo integrar o curso de artes cênicas como pesquisa prática e teórica (BORTOLETO et al, 2016).

Em Manaus temos duas universidades públicas que adotaram o mesmo interesse de abordar a temática circo, mas especificaram as acrobacias aéreas e o clow, dois elementos fortes no Circo teatro. Sendo a Universidade Federal do Amazonas com a modalidade tecido circense atualmente sendo ministrada pelo projeto Prodagin- Programa de dança, atividades circenses e ginástica e na Universidade Estadual do Amazonas, antigamente com as aulas de

acrobacias aéreas pelo grupo Tangará, a alguns anos não funciona mais e a faculdade de Teatro onde forma-se vários atores e atrizes Clow.<sup>13</sup>

### **1.3 *Mens sana in corpore sano*: um paralelo entre corpo e mente**

O poeta Juvenal, criador da expressão *Mens sana in corpore sano* tendo sua tradução *Mente sã em Corpo são*, sendo o verso 356 a sátira<sup>14</sup> X de Juvenal, é sempre mencionado por diversos estudiosos que abordam sobre o corpo mundialmente, tendo sua citação sendo traduzida de diversas maneiras. E trazendo à tona o corpo e a mente, após corpo e alma serem abordados por tantos estudiosos e filósofos, ele veio desconstruir tudo o que estudavam sobre o corpo.

A máxima *Mens Sana in Corpore Sano* traz consigo a preocupação do poeta para uma educação que contribua com uma vida digna. Uma educação que problematize o adestramento e melhore as atividades criativas, podendo abrir espaço para o uso dos prazeres e para as atividades reflexivas, sem estabelecer hierarquias entre elas, colaborando com o enfrentamento dos desafios intelectuais, mas sempre atenta aos aspectos comunitários (EUFRÁSIO, 2014).

A sátira X aborda o condicionamento físico como fator responsável por levar para a mente os sentidos de expressão da condição humana em sua integralidade. Por meio da elucidação de conceitos como percepção, objeto, sujeito, significado e consciência, esses se direcionam a compreensão mais eficiente do corpo em si (LEITÃO et al, 2013).

Existem várias possibilidades de interpretar o que Juvenal pontua na Sátira X, mas será dialogado por meio de duas formas, após várias leituras referente ao tema.

A primeira forma é como ele aborda o desejo do homem em sempre querer o poder, pedindo sempre somente isso aos deuses esquecendo de outros pedidos que poderiam ser solicitados e assim realizados, como por exemplo pedindo sua própria saúde e fartura nos alimentos. Em geral, Juvenal aborda a questão do voto, no sentido de expectativa ou desejo íntimo.

---

<sup>13</sup> Palhaços

<sup>14</sup> É chamado de sátira a coleção de poemas satírico escrito pelo poeta Juvenal

O homem incomoda os deuses com seus votos desarrazoados, que, se escutados, podem reverter contra o próprio homem. Ele é cheio de desejos e, com isso, se prejudica, porque deseja a ele mesmo (SILVA, 2015).

E a segunda forma é a busca incessante pela beleza física, o tão sonhado corpo ideal. Seguindo as diferentes formas de corpo belo no decorrer da história foi modificado, ao longo dos anos, e o pedido para os deuses continuavam sendo voltados para beleza física. É possível verificar que nos dias atuais o corpo começou a ser visto e contemplado de diferentes formas com o mesmo zelo e apreço para seguir em busca do corpo belo, esquecendo do que vem além como tolos guerreiros que exibiam seus corpos como forma de mostrar suas forças nas arenas sem se importarem com a saúde.

O corpo passa por diversos processos de adaptações durante as fases da vida, do nascimento até a morte. Um dos primeiros movimentos mais complexos realizados na primeira infância é o rolar, depois o arrastar, seguindo para o engatinhar em seis apoios e por fim bípede. Durante toda nossa vida o corpo vai se modificando e vamos nos adaptando com as novas realidades.

De acordo com as modificações do conhecimento interno do corpo, permitido por meio da anatomia, foi possível termos outras formas de compreensão e uso do corpo na sociedade.

No século XIX a fisiologia passou a dividir com a anatomia as bases compreensivas do funcionamento do corpo, bem como iniciou-se o aprofundamento das pesquisas na Sociologia, Medicina, Fisiologia e Psicologia. De acordo com Nóbrega (2010) a estrutura do comportamento é a revisão dos conceitos fundamentais baseando-se no funcionamento do sistema nervoso e a relação corpo e consciência.

De acordo com a cultura Ocidental, o corpo passou a ser estudado, despertando interesses de cientistas para tentar entender como funciona cada parte do corpo humano e assim tentando entender outras formas que o corpo é inserido na sociedade, levando em consideração o corpo carne. O Corpo carne passou a ser estudado inicialmente no século XIX com a fisiologia e a anatomia. O fisiologista Claudie Bernad criou o termo ambiente interno *milieu interieur*. A partir daí surgiram duas perspectivas de como os estudos e a vida se guiavam, o vitalismo e o mecanicismo.

Para o vitalismo, havia uma força vital responsável pela manutenção da vida, independente da concepção religiosa. O mecanicismo buscava elucidações bioquímicas e fisiológicas, a partir de pesquisas em laboratório, para fornecer as explicações físico-químicas aos processos vitais (NÓBREGA, 2010, p.46).

Merleau-Ponty em sua perspectiva fenomenológica considera o corpo como parte distintas entre si, enxerga o corpo a partir da experiência vivida ou como se vive no mundo, não o olha mais como corpo e alma.

O argumento de Merleau-Ponty, segundo o qual toda a técnica de corpo amplia a metafísica da carne, é significativo para redimensionarmos nossa visão do corpo. [...] O corpo não é coisa, nem ideia, o corpo é movimento, gesto, linguagem, sensibilidade, desejo, historicidade e expressão criadora. Essa é, de um modo geral, a concepção de corpo (NÓBREGA, 2010, p47).

Todavia, antes de Merleau-Ponty e do século XIX, o corpo não era visto com o mesmo significado, já que era deixado de lado em detrimento da alma, muito por conta da cultura judaico-cristã da época (SOARES e TEIXEIRA, 2016). Entretanto, o cristianismo não negou o corpo de forma total, uma vez que os seus dogmas principais são baseados nele: a encarnação do filho de Deus, comunhão que representa o corpo de Cristo e ressurreição da carne.

Ao olharmos para o passado, onde o corpo era deixado de lado em detrimento da alma, e compararmos com o pensamento contemporâneo, vemos que o corpo passou a ser objeto de estudos de diversos estudiosos, como etnógrafos, filósofos, historiadores, sociólogos e afins.

A experiência do corpo ajuda-nos a compreender os sentidos construídos artificialmente pelos conceitos, pela linguagem, pelos afetos, pela cultura de um modo geral (NÓBREGA, 2010).

Nesse sentido o corpo, moldado pelo contexto social e cultural em que o indivíduo se insere, é vetor semântico onde a relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, expressão de sentimentos, cerimoniais dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, técnicas de corpo, exercícios físicos, entre outros. Para Le Breton (2010), antes de qualquer coisa a existência é corporal.

Enquanto amadurecemos e entendemos a relação com o nosso corpo estimulamos diversos movimentos durante a vida, como o ato de saltar, correr, girar, dançar, escalar e

manipular o corpo fugindo ou não dos movimentos que realizamos no cotidiano. Alguns destes movimentos irão constituir o nosso fazer artístico.

Para Carvalho (2020) o fazer artístico se dá a partir do corpo que observa, como percebe o mundo, como se insere nele e configura objetos, sendo ele próprio o alimento e o responsável pela retroalimentação dos fluxos de experiências desses compostos. Os artistas têm o contato com diversos movimentos inusitados quando saem da sua rotina e dão início aos seus treinos, inserindo os movimentos mais complexos do corpo.

Para Barbosa e Lima (2011) o corpo é o ponto de partida da nossa vida. Tudo que nos atinge no decorrer da vida só é possível por meio dele, quando se fala em elementos básicos do corpo, não podemos deixar de fora nenhum componente estrutural ou funcional, todos se conectam para formar o resultado final que é a vida, a tentativa contínua do equilíbrio dinâmico.

Enquanto movimentamos o corpo liberamos hormônios que deixa a mente mais calma, tornando o dia da pessoa mais produtivo, promovendo a melhora da saúde além de tonificar os músculos o que para alguns é quase uma necessidade geralmente um método encontrado pela sociedade atual de inflar o ego, se sentir encaixado no modelo padrão de corpo ideal, quando na realidade o ideal é aquele saudável.

O corpo na visão cartesiana, trata-se daquele que desenvolve o corpo e a mente em conjunto. Acredita-se que o corpo é pura extensão, enquanto o verdadeiro responsável pelas atividades cognitivas seria a mente. A concepção do sujeito racional, pensante e consciente, se associa ao sujeito cartesiano.

O corpo era uma forma imutável, que seguia suas rotinas sem chances de se modificarem, presos em sua identidade.

Dialogando sobre o corpo com Foucault por meio do pensamento de Courtine

“O corpo, de fato, é uma invenção teórica recente: antes da sua virada no século XX, ele não exercia senão um papel secundário na cena do teatro filosófico onde, desde Descartes, a alma parecia exercer o papel principal. Ainda que se deva desconfiar dessa ideia, largamente difundida ainda, de uma ausência ou de uma censura antiga ao corpo, cuja obra de Foucault toda inteira constitui precisamente o desmentido” (COURTINE, 2013, p.12).

Descartes foi o filósofo que traçou as primeiras linhas sobre o homem moderno, visão hoje já ultrapassada. O corpo ultrapassa os séculos pela reprodução humana e diferente dos animais, possui a capacidade de criar um mundo simbólico, que o alimenta e colabora para a relação recursiva entre corpo e cultura.

Para tanto, o filósofo descreve o corpo humano como uma mistura de duas substâncias: de um lado o corpo sendo um objeto da natureza, como outro qualquer e do outro lado a substância imaterial da mente pensante. Associou pela primeira vez o corpo como uma máquina, chamando-o de relógio mecânico. Mesmo fazendo essa comparação ele afirmava que somos seres pensantes, que dúvida, afirma, nega, conhece poucas coisas e ignora muitas, ama, odeia, imagina e sente.

Sendo assim pediu que a afirmação “eu penso, logo existo” fosse o primeiro princípio da sua filosofia, definindo assim a alma como aquilo que pensa e o corpo apenas extensão da matéria.

Já o corpo contemporâneo visa na cultura e o torna mutável de acordo com a cultura que esteja inserido, sendo ela sua identidade que é culturalmente transmitida de geração para geração. A relação do homem com a sociedade e a cultura contribui para novos conhecimentos, tendo o corpo tratado como um organismo não isolado e muito menos imune de influências e transformações que ocorrem no ambiente que se vive ou se (re) produz.

É aquele corpo que pode ser alterado, moldado, conforme certas exigências, cercado de possibilidades que lhe permitirão um viver mais autônomo. Entretanto, a depender da cultura em que esse corpo estiver inserido, estará sujeito a influências que poderão oprimi-los, corrigi-los e domesticá-los, mesmo que o controle corporal seja feito de forma individual, como ocorre atualmente (SOARES e TEIXEIRA, 2016). Podemos caracterizá-los através das relações complexas com os processos culturais e com os elementos simbólicos existentes: crenças, ideias, valores, tabus, etc. O mundo está repleto de símbolos e experiências, a partir deles nutrimos-nos constantemente desta experiência, a cultura emerge do conjunto das interações simbólicas como os corpos, que vão se adaptando a novos desafios.

Como corpo máquina ou corpo relógio trazemos a leitura de como tratamos nosso corpo na atualidade, aquele que trabalha constantemente e muitas vezes não tem um descanso necessário idealizando sempre cumprir metas, independentes da tarefa sugerida, o corpo

reproduz o mesmo movimento diariamente, geralmente não tem a vivência dos momentos de lazer e procrastinação.

Onde tudo é concebido de acordo com o modelo do mecanicismo as casualidades miraculosas cedem junto com as causalidades físicas no mundo (LE BRETON,2013).

Le Breton dialoga com o corpo máquina quando ele fala que o homem percebe que ele não é mais o eco do mundo e o mundo não é o eco do homem, ele vive além das tradições culturais e religiosa com o aumento do capitalismo.

Quando Descartes busca identificar a natureza das paixões, ele constata que elas não passam de um efeito da maquinaria do corpo: uma consequência do deslocamento dos espíritos animais (LE BRETON, 2013, p. 103).

Enquanto isso Merleau Ponty baseia-se no corpo e cultura a partir do que somos, sendo corpo, cultura e natureza

Assim como a natureza penetra até no centro de minha vida pessoal, entrelaçando-se a ela, os comportamentos também descem na natureza e depositam-se nela sob a forma de um mundo cultural (MERLEAU-PONTY, 2009, p.465).

Trazemos para os dias atuais essa ligação entre a cultura e conhecimentos corporais por meio da sociedade que cada indivíduo vive ele torna-se uma matéria prima a modelar segundo o ambiente do momento.

A versão moderna do dualismo difuso da vida quotidiana opõe o homem ao seu próprio corpo, e não, como antigamente, a alma ou o espírito ao corpo. O corpo já não é uma versão irreduzível de si mas uma construção pessoal, um objeto transitório e manipulável suscetível de variadas metamorfoses segundo os desejos do indivíduo (LE BRETON, 2004).

Para alguns a cultura da marca corporal funciona como uma distanciação do mundo que se vive como se fosse uma válvula de escape, enquanto para outros é uma tradição, como é o caso do rito de passagem que os envolvidos devem passar para serem inseridos na sua tribo.

## **CAPÍTULO 02 – Da arte circense às acrobacias aéreas**

### **2.1 A Arte circense no contexto Amazônico**

A cultura amazônica é mundialmente conhecida, sobretudo por uma das maiores manifestações folclóricas de que se tem notícia: o Boi-Bumbá de Parintins. Contudo, embora exista esse espetáculo, que atrai pessoas de todas as regiões do planeta, a arte circense é pouco difundida na região, especialmente em razão dos efeitos visuais em detrimento da performance artística do Festival Folclórico de Parintins.

Se tomarmos como base a figura do pajé, cujos traços das pinturas refletem a corporeidade do mito e a referência à natureza amazônica, com muitas penas e bicos de aves e instrumentos de ossos que lembram as ferramentas indígenas, é possível inferir que toda performance está intrinsecamente relacionada à corporeidade do palhaço, ao misticismo dos mágicos e a habilidade do contorcionista, afim de levar ao público o melhor da arte e obter dos avaliadores o seu melhor juízo.

A despeito do espetáculo de Parintins só lograr êxito em sua funcionalidade por meio do desempenho dos seus agentes artísticos, que reúnem a dança, a acrobacia, o malabarismo, a mágica e o equilíbrio numa atmosfera de teatro, esses elementos, aparentemente, ocupam posição secundária no cânone do Boi-Bumbá.

É imprescindível trazer à tona, portanto, a arte circense no contexto amazônico, uma categoria que se diferencia justamente pelo seu caráter múltiplo que só é possível encontrar na região norte do Brasil, imerso no mito e no imaginário, na mistura de povos e artes que se definem, mas também se mesclam em razão do sincretismo amazônico.

O circo habita a alma do artista. Sem uma análise profunda do ser circense, não é possível compreender de modo profundo, a representatividade da arte na vida dos artistas do picadeiro. Podemos dizer que é a inerência do artista, a fé no trabalho, é o amor acima de qualquer outro benefício. O ser circense é único.

Pimenta (2005, p. 5) explica que o artista do circo

É gente nômade e acostumada ao desconforto, que troca a mesmice cotidiana dos escritórios por brilho e aplausos. Gente do circo tem vida dura, treina, ensaia à exaustão, vende pipoca nos intervalos, conserta lona esburacada, ensina aos filhos

tradições, técnicas e lições de escola, tudo para agradar ao público na hora em que a bandinha tocar.

Além disso, tem toda a questão da segurança envolvida. Os riscos são enormes, especialmente para os acrobatas, trapezistas e motoqueiros no globo da morte. Mesmo um palhaço durante uma performance pode se machucar. O circo é uma constante relação de interdependência. A segurança e a arte dependem de todos.

A força e a tradição da arte impõem seus riscos, de modo que é necessário cuidado redobrado a fim de elaborar as estruturas que servirão para manter a integridade física do artista, sobretudo na apresentação do tecido acrobático, quando o/a artista necessita, por inúmeras vezes, utilizar apenas a força do corpo, sem apoio das mãos, para se manter na performance.

O artista de circo é um corpo manifesto, que carrega as tradições de suas vivências; no contexto amazônico, a mitologia, a etnia e até mesmo a religiosidade. Na Amazônia, mesmo quando não se demonstra na arte, está se falando dela. De acordo com Castro (2011, p. 155), “mesmo uma obra de arte que, no cenário da moderna tradição amazônica, não fale de uma moderna tradição amazônica, é possível falar em contextos de sentido”. A cultura sempre há de predominar. Não à toa os mitos e os ritos indígenas são constantemente enaltecidos durante as apresentações.

O sentido de voar, expresso na arte do trapezista, do artista do tecido e da corda lisa, no que tange à cultura amazônica, encontra eco no tradicionalismo local. As performances, às vezes com pinturas e corporeidade que refletem as aves da região, dão ao espetáculo um caráter único, que mescla o aspecto humano, a fauna e a flora amazônica, que muitas vezes utiliza como cenário até mesmo a natureza, a fim de incorporar a linguagem cênica da região, que se faz presente da cultura popular.

A performance do artista circense está, também, imersa na musicalidade. Quando se trata da música local, são pujantes os modos de vida amazônicos, as crenças e hábitos dos povos tradicionais indígenas e ribeirinhos, aduzindo ao que Aliverti (2003) denomina de “narrativa cabocla”. Essa composição artística, portanto, apresenta e delimita os contornos da arte na região norte no Brasil. Uma performance que não é estática, é itinerante, pois busca não apenas os meios de sua produção com vistas ao capital, mas impressiona, sobretudo, por

sua magnitude e obstinação em trazer à tona os principais aspectos da cultura na qual ela está inserida.

Em razão dessas questões, as performances de rua são muito comuns na região, quase sempre trazendo temáticas dos povos tradicionais. Uma expressão artística realizada no concreto, que para os desavisados pode parecer rústica, mas traz consigo a força da tradição, da mescla entre corpo e cenário, do caráter nômade apontado por Pimenta (2005).

As performances circenses de rua são muito comuns na região amazônica, especialmente sob os semáforos de trânsito. Uma arte que se constrói e reconstrói à medida em que o/a artista de traveste de palhaço, de indígena, ou de alguma figura do folclore nortista. Em alguns pontos, é possível notar famílias inteiras performando nas ruas, num processo que envolve ensino e aperfeiçoamento. “No circo de rua, ensinar e treinar fazem parte do mesmo processo: na medida em que passo um truque a alguém com meu próprio corpo, estou também me aperfeiçoando como malabarista. Treinar e ensinar são constantes nesse universo” (SILVA, 2018, p. 34). É um novo estilo de vida artístico.

A proposta do “viver de outra forma”, pregada por malabaristas, encontra seu alvo de críticas privilegiado nos espaços urbanos, pois, incorpora o cenário de pessoas indo e vindo diariamente da casa para o trabalho, dentro dos automóveis, cansadas e estressadas com suas rotinas. A ideia da cidade babilônica, fortemente aclamada por malabaristas, engloba o “caráter blasé” simmeliano, ou seja, as pessoas estão na correria, expostas a excessos de estímulos, e acabam desenvolvendo uma postura indiferente para conseguir seguir em frente. Em contrapartida, o lugar tranquilo, próximo à natureza, representa um escape a essa forma de vida babilônica. [...] Muitas/os malabaristas então parecem descrentes quanto às possibilidades do “viver bem” nas grandes cidades (SILVA, 2018, p. 9).

Esse hábito é passível de algumas interpretações, denotando tanto a dificuldade do viver de arte quanto a paixão do artista pela sua atividade. Mas não apenas isso, demonstra ainda o caráter camaleônico da arte amazônica, que se adapta a diferentes cenários e realidades, incorporando a floresta, o rural e o urbano, levando à plateia um espetáculo de exatidão, montado única e exclusivamente para a realidade do modo que ela se apresenta e se comporta.

O (a) artista amazônico/amazônica é resistência, se interpõe contra a dificuldade, sem jamais perder o comprometimento. Mesmo quando o cenário não se apresenta como propício a sua performance, encontra-se uma forma de fazer o espetáculo acontecer. É o que Silva (2017, p. 29) chama de “circo social”. Nessa proposta, o circo (a arte de rua) se apresenta como um lugar para aqueles que não tem espaço. O circo apresenta, portanto, uma função social, cujas intervenções são a razão de ser da corporeidade do artista. Dessa maneira, a arte circense ganha um caráter sociológico, passível de análises que ajudam a compreendê-lo não apenas como uma manifestação, mas como ferramenta social de caráter humanista. As relações fomentadas pela divisão da experiência circense, com ênfase no estilo de vida dos artistas, trazem o peso de uma análise antropológica. Esses aspectos são comumente encontrados na realidade amazônica.

O fazer do circo trata-se, segundo Merleau-Ponty (1999), de uma técnica que exige totalmente o envolvimento do corpo, em sua sensibilidade e expressão de criar. É necessária a transmissão de sensações, que se torna a proposta central da arte circense. Nesse sentido, é necessário produzir emoções no público, por meio de uma performance que envolve um caráter espiritual, mental e corpóreo. Não é simplesmente a arte de fazer, é imprescindível construir as etapas artísticas. Apenas a técnica não é o bastante, é necessário total envolvimento, despertar o melhor no contato com as pessoas na rua. Daí o valor artístico regional do circo, que engloba as vivências, os cenários e as tradições localistas, que, tal qual a apresentação do pajé no Boi-Bumbá de Parintins, envolvem os espectadores na noosfera amazônica, imersa no mito e no rito, que despertam não apenas o deleite visual do corpo, emocionam também o espírito.

Uma das performances que compõem a arte circense é a dança. Ao profissional que se propõe a ingressar no circo, necessita, além de estar com um bom condicionamento físico, ser um exímio dançarino, sobretudo no que se refere aos espetáculos que propõem apresentações de dança aérea, com ferramentas como tecido, a lira, corda, mastro chinês ou trapézio, apenas para citar alguns

A dança-aérea é um tipo de dança em que o dançarino fica suspenso com a utilização de aparatos como trapézios, elásticos, tecidos, cadeiras suspensas, dentre outros, e a investigação do movimento se dá a partir dessa situação do corpo suspenso, podendo eventualmente ocorrer o contato com o solo. Este tipo de dança

possui convergências com os números aéreos de circo, já que envolve aparelhos, técnicas e riscos característicos dos mesmos, e também das práticas de escalada, apesar de trazer abordagens investigativas mais relacionadas à área da dança. (PEIXOTO, 2010, p. 49).

A dança, portanto, se torna ainda mais onerosa, visto que a artista a realiza suspensa. É imprescindível que a artista seja muito habilidosa, a fim de que se mantenha segura durante a apresentação. Dessa maneira, o tecido se torna um ambiente democrático que possibilita diferentes manifestações artísticas. O tecido é o instrumento do artista com o mundo. Embora o circo apresente um caráter mercadológico, visto que o público adquire os ingressos para assistir ao espetáculo, ele carrega consigo uma importância social muito grande. Pelo seu aspecto itinerante, é uma importante ferramenta para apresentar a diferentes públicos uma nova cultura, em especial o amazônico.

A dança suspensa, nesse caso, se torna um espetáculo de empoderamento, sobretudo quando realizado pela mulher. Não só ajuda a difundir e perpetuar a arte, ela também disciplina e inspira os mais jovens. Coloca o corpo em evidência, as possibilidades do físico. Encanta pelo visual, mas se configura como importante instrumento de ação social, capaz de levar entretenimento e sentidos de vida àqueles que, talvez, jamais tenham tido contato com essa nova modalidade de refletir a existência.

No caso da região Amazônica, composta por uma variedade de povos, o circo se diferencia a depender do cenário. Quando inserido no meio rural, sob a perspectiva de Silva e Abreu (2009), ele ganha contornos de teatro. Esse circo-teatro, cujo ápice é o drama, apresenta ao público a realidade local. O circo incorpora aspectos das vivências, cultura, tradição, religião e sociabilidade do povo amazônico, visto que o rural e o urbano têm divisões nítidas, de modo que uma mesma manifestação artística não pode servir a dois públicos amazônicos distintos. “Seu ‘conteúdo ideológico’ se submeteria à manutenção do *status quo*, através de uma visão trágica do mundo rural-fatalista e saudosista” (SILVA; ABREU, 2009, p. 44).

Ora, a assertiva supracitada de Silva e Abreu (2009) denota a possibilidade de se realizar uma análise do circo amazônico em seus aspectos mais profundo. Uma leitura sociológica do circo interno, de como se configura e se reconfigura, de modo a produzir sentidos de vida àqueles que compartilham do decanto dessa arte. Se tomarmos como base o

cenário rural amazônico, que diverge bastante do conceito urbano, é importante trazer à tona as contribuições de Euclides da Cunha para esse cenário. “A impressão dominante que tive [...] é esta: o homem, ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido – quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão. E encontrou uma opulenta desordem” (CUNHA, 2011, p. 17).

Ao lançar mão da referência de Euclides da Cunha, busca-se acentuar a dificuldade proposta pelo próprio autor de revelar a identidade amazônica, visto que seus meandros são passíveis de inúmeras interpretações. Embora exista essa dificuldade, a arte circense ajuda a construir a identidade da região, seja pela ação dos palhaços, das apresentações de habilidade, pelo tom imersivo do espetáculo, pela aura teatral que constrói o elo entre os artistas e os espectadores, seja por meio da utilização de termos regionais, seja por performances que refletem o cotidiano do povo tradicional.

Nesses teatros rurais, especificamente, comumente é possível notar “[...] bonequeiros, dançarinos, cantores, músicos, artistas herdeiros da *commedia dell’arte*, acrobatas (solo e aéreo), cômicos em geral [...]” (SILVA; ABREU, 2009, p. 47). No meio rural, os músicos e os bonecos são o que mais se destacam. Pelo seu aspecto lúdico, que encanta de crianças a adultos, o subterfúgio de utilizar os bonequeiros para contar o cotidiano do povo tradicional é um excelente método de aproximação de culturas.

Todos esses perfis traçados até aqui servem para compreender de que forma o circo se configura no contexto amazônico, suas nuances e possibilidades, de modo que é possível encontrar todos esses aspectos no Festival Folclórico de Parintins, que mescla na cultura do Boi-Bumbá, a arte visual, a confecção e utilização de bonecos, o teatro, a dança, o folclore, os efeitos visuais, o encanto, o rito e a magia, num grande espetáculo circense cuja proposta é a rua, o palco montado e o espetáculo construído e desconstruído diante do público, por caminhos que transitam entre o real e o imaginário, o rural e o urbano.

Uma das performances mais ousadas durante as categorias que compõem a apresentação do Boi-Bumbá é a acrobacia no tecido, no ano de 2022 o Boi Caprichoso trouxe para abrilhantar sua segunda noite de apresentação no bumbodromo<sup>15</sup> a prática no Tecido

---

<sup>15</sup> Um tipo de estádio com o formato de uma cabeça de boi estilizada localizado em Parintins

Acrobático e corda Lisa, por meio dos artistas circenses e bailarinos aéreos do grupo de Manaus chamado Indios.com, nas figuras 1 e 2 será possível observar como foram os ensaios em Parintins e a apresentação. A beleza dessa arte é notável pela composição de forças que formam a expressividade da artista. É necessária uma pintura adequada, uma vestimenta adequada ao espetáculo (no caso da imagem abaixo, o espetáculo é intitulado Cabaré), além, primordialmente, da interpretação cênica, da força física, do perfeito equilíbrio e dança, fundamentais para que aqueles que estão assistindo tenham o completo entendimento de que a arte em si não é simples, são forças que se constroem por meio da corporeidade da artista. O corpo aqui é o próprio mundo, é o papel em branco onde a arte é criada e, literalmente, incorporada, enlaçado no tecido da matéria, sendo ambos uma coisa só, conforme pode ser observado na figura a seguir:

Figura 2 – Ensaio Técnico



Fonte: Arquivo pessoal registro do ensaio técnico no aparelho tecido acrobático do grupo Índios.com no Festival Folclórico de Parintins 2022 .

A artista, na imagem supracitada, apresenta toda a sua expressividade. Alguns movimentos dessa modalidade despertam na plateia os mais divergentes sentimentos: o medo e o riso, a depender do momento. A corporeidade diante dessa prática traz a leveza e a poética a cada enrolar e desenrolar em forma de dança nas alturas, enquanto ocorre estudos das possibilidades corporais que cada corpo pode se movimentar diante do espaço entre o corpo e o tecido naquele momento, bem como o brincar com o imaginário de quem produz cada performance. Para Calfa e Ribeiro (2020) a corporeidade ao tornar o corpo mais sensível ocasiona uma visão mais crítica da realidade.

O espetáculo promove uma experiência para o expectador nos instantes do suspense de uma respiração ou no embalo dos risos. Esta experiência ocorre no contato com as suas sensações desdobradas em amplo imaginário sobre as possibilidades de movimento sugeridas em seu próprio corpo (ÂNGELO, 2009, p. 6).

Além das práticas no Tecido Acrobático e Corda Lisa o Boi Bumbá Caprichoso convocou artistas circenses e bailarinos aéreos para a composição de um dos itens a ser julgado no Festival de Parintins. Os artistas ficaram suspensos cerca de vinte metros do solo, numa performance que arremedava a composição no primeiro dia com um grupo de vagalumes, e durante a terceira noite na composição da evolução da figura do Pajé.

Figura 3 – Performance aérea no Festival Folclórico de Parintins



Fonte: Arquivo pessoal. Evolução do Pajé com a participação do Grupo Índios.com apresentação no Festival Folclórico de Parintins 2022.

Tomando uma vez mais o pensamento de Angelo (2009. p.7), ele explica que “o corpo em construção no circo expõe diferentes estéticas da existência, ao se desnudar em seus movimentos”. Quer dizer, essa corporeidade, a exemplo das apresentações no Festival de Parintins, dá ao artista o poder de se expressar nos termos que melhor lhe convier, tornando-lhe senhor de si, imerso no mundo natural e no imaginário popular amazônico.

Sobre o corpo, quando se trata de arte e de expressão de si e dos outros, rompe os limites imaginativos que o cercam, trazendo à tona toda a sua espontaneidade e subjetividade, numa linguagem silenciosa, mas capaz de despertar no público toda a emoção pela arte. O artista circense se torna, portanto, um agente social, sendo o seu corpo a ferramenta pelo meio da qual ele consegue “tocar” os outros, despertando sentimentos pela ação de sua performance.

Nesse sentido, portanto, o circo se interpõe como uma das categorias fundamentais à cultura humana, não somente pela sua característica de entretenimento, mas também por sua potencialidade de transformar o público por meio do espetáculo, independentemente do local onde a lona foi erguida ou o espetáculo foi montado.

O circo, como toda forma de arte, não se caracteriza por sua territorialidade, ele necessita ser itinerante, pois sua expressão é transformada à medida em que ela é colocada à

apreciação de diferentes públicos. A arte, portanto, se adapta, sobretudo pelo território e pelas culturas plurais que compõem a sua geografia amazônica, num processo diacrônico entre a percepção e o envolvimento, capazes de contar a história do mundo no qual a plateia está inserida.

O circo amazônico, diferentemente da natureza puramente risível e trágica da performance circense, incorpora na arte todos os aspectos da sua existência: as lendas, os mitos, as entidades, o folclore e os povos tradicionais. Um circo que não se limita, ele se reinventa à medida em que a natureza e a cultura amazônica se estendem; além de qualquer análise sociológica estática, o contexto amazônico é múltiplo, tal qual a arte que o cerca.

## **2.2 A Arte Circense em Manaus**

Em Manaus não existe escola de circo para formar artistas na vertente da arte circense. Anos atrás existiu um projeto de circo social, chamado Circo Escola da Semed, aconteciam aulas de circo para comunidade com o intuito de aumentar a prática circense na região Norte, uma vez que no Sul e Sudeste encontramos com facilidade escolas e vários estúdios que ensinam as modalidades cênicas.

Nesse período vieram professores da Escola Nacional de Circo- ENC e artistas de Iona<sup>16</sup> ficaram em Manaus para compor o grupo de professores. A Iona<sup>17</sup> ficava localizada no espaço cedido pelo SESC- Campos Elísios, mas por falta de orçamento para manter a Iona teve que ser desativada, os artistas de Manaus ainda aguardam que tenham um novo espaço destinado a aprendizagem circense para comunidade mais carente, eu como artista circense digo com propriedade que seria a realização de um sonho em poder aproveitar e quem sabe ser professora de um circo social em Manaus.

Nos dias atuais a vivência da arte circense em Manaus se dá a partir de iniciativas das universidades públicas por meio de projetos de extensão, grupos artísticos interessados nesta linguagem com espaços amplos para o ensino, bem como galpões, academias, clubes e igrejas. Existem alguns editais como o da Fundação Nacional de Artes (Funarte)<sup>18</sup> que

---

<sup>16</sup> Artistas de circo

<sup>17</sup> É um tipo de material plástico que serve para proteger objetos que cobre a maioria dos circos.

<sup>18</sup> Fundação Nacional de Artes

possibilitam alguns artistas de Manaus ingressarem em processos de formação em alguma linguagem e modalidade circense na Escola Nacional de Circo (ENC), e a partir dela verticalizar os estudos das práticas circenses.

Destacamos dois grupos de extensão universitária que contribuíram significativamente neste processo formativo em técnicas circenses aéreas em Manaus: Grupo de Balé Aéreo Tangará – da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas (ESAT/UEA)

O Grupo de Balé Aéreo (GBA) da UEA Tangará é constituído por acadêmicos dos cursos de Dança e Teatro, bem como artistas oriundos da comunidade de modo geral. Dessa forma o projeto proporciona a interação dialógica entre a Universidade e a Comunidade, possibilitando a participação dos envolvidos em diversos eventos realizados para e pela Comunidade, apresentando produções em dança aérea inéditas, contribuindo neste diálogo por meio do fazer e da apreciação artística que o GBA vem desenvolvendo. Além disso, possibilita uma constante troca de informações, pois permite a interação entre iniciantes na prática da dança aérea com acrobatas experientes da Comunidade que possuem excelente técnica circense (GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS, 2016<sup>19</sup>).

E o Programa de Dança, Atividade Circense, e Ginástica - PRODAGIN – da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), cujas aulas se realizavam inicialmente através do GEDEF - Grupo Experimental de Dança da Faculdade de Educação Física. Desde 2016 abraçou o projeto do Tecido Acrobático onde as aulas estão acontecendo até os dias atuais, o programa tem os seguintes intuítos

O Programa de dança, atividades circenses e ginástica - PRODAGIN é um programa de extensão institucionalizado da Faculdade de Educação Física (2016) e Fisioterapia da Universidade Federal do Amazonas, coordenado pela profa. MSc. Lionela Corrêa, que atende diferentes turmas nas modalidades de dança, ginástica e atividades circenses de crianças, adolescentes, adultos e pessoas com deficiência (PRODAGIN,2018<sup>20</sup>).

Para os artistas que cursaram na Escola Nacional de Circo - ENC estes projetos, acima citados, constituíram a forma de dar continuidade nos estudos das atividades aéreas circenses

---

<sup>19</sup> Disponível em: <http://www.amazonas.am.gov.br/2016/08/projetos-da-uea-promovem-oficina-de-bale-aereo/>. Acesso em 10 de março de 2022.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.prodagin.ufam.edu.br/sobre.html>. Acesso em 10 de março de 2022

ao retornarem para Manaus. No meu caso, além de participar como aluna também tive a oportunidade de ministrar aula em um desses projetos.

Assim como as instituições de ensino, em Manaus também existem academias, dois espaços culturais de circo e estúdios que antes eram voltados apenas para uma modalidade como é o caso do Studio Amazonas Pole Dance<sup>21</sup> o primeiro studio de pole em Manaus inaugurado em 2013, inovou suas modalidades em 2020 acrescentando o tecido acrobático e lira acrobática.

Além do Studio citado também existe o Allegra Escola de Pole Dance<sup>22</sup>, Fixius Pole Studio Manaus<sup>23</sup>, entre outros.

Em 2015 foi inaugurado o Núcleo Criativo Circense Marcella Laurentine pela artista e professora Marcella Laurentine,

O Núcleo Criativo é uma espaço dedicado ao ensino, pesquisa e recreação, desenvolvimento psicomotor e pedagógico por meio da arte circense aliada com a atividade física, desafiando medos, limites e descobrindo novos talentos (PÁGINA ONLINE NÚCLEO CRIATIVO CIRCENSE<sup>24</sup>).

No ano de 2021 surgiu outro centro cultural com o intuito de desenvolver a arte circense e cênica em Manaus

O Centro Cultural Barravento surge como uma urgência de espaços pensados para atividades circenses em Manaus. Administrado pela Cacompanhia de Artes Cênicas e pela Obinrin de Artes, ambas com uma produção voltada ao circo-teatro com elementos afro-diáspóricos (PÁGINA OFICIAL CENTRO CULTURAL BARRA VENTO<sup>25</sup>).

---

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/amazonaspoleclub/>. Acesso em 10 de março de 2022.

<sup>22</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/allegramanaus/>. Acesso em 10 de março de 2022.

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/fixiuspolestudiomanaus/>. Acesso em 10 de março de 2022.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://linktr.ee/nucleocriativocircense>. Acesso em 10 de março de 2022.

<sup>25</sup> Disponível em: [https://www.facebook.com/ccbarravento/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/ccbarravento/about/?ref=page_internal). Acesso em 10 de março.

Com o surgimento de novos locais para o ensino das atividades circenses, também surgiram editais contemplando a expansão da modalidade, e que levou ainda mais essa arte milenar para cantos carentes de arte em Manaus e outros municípios.

Percebi com as experiências acumuladas, enquanto artista circense e na docência, que o corpo ganha significados diferentes para quem pratica, alguns demoram meses e outros anos para desenvolver suas habilidades e gostos, mas dentro desta complexidade cada corpo movimenta-se de forma particular.

Por meio de editais da cultura vários espetáculos são criados, aumentando mais ainda a visualização e a busca por essas atividades circenses em Manaus. Talvez esse seja um dos motivos para a busca dessas modalidades cênicas em estúdios onde só funcionavam pole dance ou academias.

Em 2021 a Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Amazonas (SEC-AM) promoveu o primeiro Festival de Circo no Amazonas contando com a presença de artistas locais e alguns estrangeiros que residem em Manaus

O Governo do Amazonas, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, realiza o primeiro Festival de Circo do Amazonas, com espetáculos e oficinas em Manaus. A programação inicia com uma palestra do ator e produtor cultural Marcos Frola. O secretário de Cultura e Economia Criativa, Marcos Apolo Muniz, afirma que o evento era uma demanda da classe e um compromisso da gestão do governador Wilson Lima (SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA, 2021<sup>26</sup>).

Eventos como esse enriquecem a cultura local e a classe dos artistas da região Norte, que por vezes são desvalorizados pelo seu próprio povo que dão mais atenção para os que vêm de fora.

No decorrer da escrita tive a oportunidade de ter acesso ao documentário “Circo com destino: Manaus” que ainda não foi disponibilizado, mas é rico em informações pertinentes sobre o contexto circense na nossa região, ele foi promovido pelo artista e professor de circo Leandro Xavier que mora em Manaus e também foi aluno da ENC. Para o documentário ocorreram entrevistas que foram filmadas e armazenadas com alguns artistas, professores da

---

<sup>26</sup> Disponível em: <https://cultura.am.gov.br/portal/governo-do-amazonas-realiza-primeiro-festival-de-circo-de-2-a-7-de-outubro/> . Acesso em 10 de março de 2022.

área circense em Manaus e outras figuras importantes para a história da chegada do circo na nossa região.

Para falar um pouco sobre os principais pontos do documentário, selecionei a entrevista de duas mulheres artistas e residentes de Manaus. Fiquei interessada e me chamou a atenção por serem duas amantes da arte circense que entraram nesse universo a partir de conceitos diferentes: irei dialogar um pouco sobre a professora e pesquisadora Yara Costa e a Marcella Laurentine que é arte educadora, elas são dois nomes presentes quando falamos de dança suspensa e tecido acrobático em Manaus.

Em seu depoimento a professora Yara Costa aborda que quando seu interesse pelo corpo suspenso iniciou, começando pelo interesse e depois a paixão pela escalada que anos depois uniu com o tecido após oficinas com uma artista local chamada Lis Nobre (iremos falar mais sobre sua importância para chegada do tecido acrobático em Manaus no decorrer desse capítulo), atualmente vive fora do Brasil e continua estudando sobre essa vertente.

Fiz curso de rapel básico e depois do avançado, cada vez mais apaixonada pelo aéreo, nos testes que faziam indo para as cachoeiras comecei a experimentar movimentos. Já era apaixonada pela possibilidade, queria dançar no ar e o rapel veio meu primeiro esporte. O rapel me deu a possibilidade de dançar nas cordas, em 2005 a Lis Nobre que é manauara e vivia viajando, fez uma formação toda fora com aéreos, chegou em Manaus e lá eu estava desenvolvendo um projeto de extensão que era o grupo de balé aéreo, então a convidei para ministrar uma oficina de tecido que era uma área que nós ainda não tínhamos experimentado, até então era somente com rapel, com escalada, mas a dança aérea voltada para o esporte que o circo também usa. Técnica circense aérea veio após a oficina de tecido ministrada pela Lis e depois disso sempre que os circos vinham para Manaus eu ia até eles para fazer oficinas e melhorar a técnica. Naquela época não tinha ninguém trabalhando, pelo menos que eu conhecesse[...] Falas retiradas do documentário “Circo com destino: Manaus” (ARQUIVO PESSOAL XAVIER LEANDRO, 2021).

A arte-educadora Marcella Laurentine vem da dança e se apaixonou pelo tecido acrobático devido a dificuldade encontrada durante as movimentações e esse amor pela arte circense foi tão grande que em 2015 abriu o primeiro núcleo de ensino de arte circense em Manaus, espaço amplo e preparado para receber vários alunos e estudar várias temáticas do circo. Durante sua entrevista para o documentário ela fala

Desde muito cedo viajei para fazer aulas de curso de verão, balé Russo, balé Cubano, enfim. Quando foi na fase da faculdade minha mãe falou para eu me virar e passar em uma faculdade pública, chegava de pagar estudo, uma vez que passei a vida toda estudando[...]. Passei na UEA para dança, licenciatura em dança, cai de paraquedas na faculdade por não saber o que queria, embora querer odontologia, mas não queria me especializar com a área do corpo. Foi quando conheci o projeto

da professora Yara Costa, o projeto que unia a faculdade e a companhia dela e no meu primeiro ano fiz teste para participar da companhia dela. Esse teste era para compor o projeto de um espetáculo que ela estava escrevendo e várias outras vivências que ela estava desenvolvendo com a dança vertical com a técnica de rapel, que era a dança aérea com a modalidade da dança contemporânea. E me escrevia nessa audição, mesmo com medo de altura me inscrevi e participei, passei junto com algumas amigas da minha turma, foi nesse momento que tive meu primeiro contato com a dança aérea, dança vertical, técnica do rapel, com a dança contemporânea nos paredões da uea. Não sei quanto tempo fiquei na companhia, mas já tinha muitos experimentos e muita interação artística, ali aprendi a ser artista. Em uma das temporadas lembro que uma amiga da professora trouxe o tecido vindo por meio de uma amiga que trouxe umas modalidades de circo, essa pessoa é um mix da arte e apresentou as acrobacias de circo para professora Yara e uma das temporadas ela pendurou o tecido e começamos a fazer experimentos, assistíamos vídeos e era tudo novo e surpreendente por ser extremamente desafiador para minha estrutura física por eu ser muito magra e flexível, sem tons superiores. As meninas da companhia conseguiam tudo de primeira e eu não conseguia, isso era cada vez mais desafiador e ali despertou uma vontade profissional porque mexeu com a minha vaidade, sempre que via alguém conseguindo e eu não, dava mais vontade para continuar e então ali senti que era algo pra mim e comecei a desenvolver minha metodologia de aula e foi ai que comecei a comprar vários tecidos coloridos e pendurava no parque, local que dei início as minhas aulas[...]. Falas retiradas do documentário “Circo com destino: Manaus” (ARQUIVO PESSOAL XAVIER LEANDRO, 2021).

E assim conseguimos entender como aumentou essa arte milenar em Manaus, que antes era difícil encontrar seu desenvolvimento e hoje se tornou mais comum, tendo procura por pessoas de várias classes sociais.

Meses após a qualificação dessa dissertação tive a oportunidade de dividir palco com a artista circense Lis Nobre, uma das responsáveis por estudar a linguagem circense aérea em Manaus por meio de estudos contemporâneos e inovadores. E assim tivemos acesso a informações inéditas sobre os primeiros passos do tecido acrobático em solo manauara, para isto foram realizadas três perguntas pertinentes por meio de plataformas digitais, respeitando assim os critérios da OMS, para pesquisas com seres humanos durante o período pandêmico.

1- Onde conheceu a prática do Tecido Acrobático?

- Conheci a pratica do tecido acrobático a partir de uma artista argentino, chamado Diego Damarra que em 1999 estava fazendo um tour pela américa do sul e passou por Manaus. Mas o conheci em Boa Vista quando eu estava apresentando um espetáculo de teatro junto com outros artistas e ele estava hospedado na mesma casa de um amigo, quando ele passou em Manaus eu o hospedei e foi a partir dele que conheci a técnica, porque ele instalou um tecido na minha casa. Foi ali que começamos a fazer várias performances e apresentações multidisciplinares, incluindo

o circo contemporâneo. Então em 1999, a partir do artista argentino que estava passando pelo Brasil, a partir daí comecei a trabalhar com ele desde 2000 até 2006 em uma companhia que criamos juntos chamada “El individuo”. A partir desse contato com o Diego que depois se tornou um sócio, companheiro de trabalho e vida, com ele criamos uma Cia de circo e teatro El individuo que a partir de algum tempo fazendo apresentações em Manaus parti em busca de formação em artes do circo contemporâneo e de uma maneira mais metódica. Depois de viajar alguns estados do Brasil fui com ele para Argentina, Buenos Aeres, onde comecei a estudar mais ainda a técnica dos aéreos e do tecido, também a palhaçaria.

2- O que lhe fez escolher o Tecido Acrobático como prática?

- Naquele momento foi um conjunto de fatores, que posso dividir em fatores relacionados a própria fisicalidade como os desafios em adquirir e dominar a técnica, os benefícios visíveis e intrínsecos de nos sentirmos forte o bastante para realizar uma sequência ou várias sequências de movimentos em um espaço fora do chão, livre até um certo ponto. Os fatores sensoriais com o objeto, que é a plasticidade do aparato do material, as relações de diálogo que você desenvolve com o aparato e o espaço aéreo e também as possibilidades de até mesmo mais filosóficos que tem a ver com o esse sonho de você voar sem asas, depois de um tempo já percebia outros aspectos da técnica e do domínio da técnica da liberdade que aquele condicionamento físico te oferecia e proporcionava no campo da expressividade, então esse também foi o segundo motivo. Talvez seja o motivo que permaneça até hoje, o motivo de criar outras relações a partir do diálogo com tecido acrobático.

3- O que lhe motivou a trazer a prática das artes circenses, dando ênfase ao Tecido Acrobático para Manaus?

- O que me motiva ainda e sempre me motivou, agora nem tanto mas na época quando comecei era a nossa precariedade em ter acesso a informação e a formação, então tudo que fosse muito contemporâneo e muito fora do clássico, ou do já conhecido tínhamos muita dificuldade ao acesso, então essa foi minha motivação de facilitar o acesso das novas gerações a essa arte, para que a partir do primeiro contato do momento do apaixonar-se e depois de passar o estágio do domínio da técnica que a

pessoa possa criar o seu próprio ponto de vista da sua relação com esse aparato. Mas primeiramente foi isso, suprir uma lacuna de informação em formação em Manaus, porque eu não tive essa possibilidade de aprender “ai”, tive que sair para poder voltar.

A partir dessas informações tão importantes para o enriquecimento da nossa cultura junto a arte milenar circense, que por si só promove vários sentimentos aos seus praticantes desde o controle corporal de poder de movimentar-se em todos os planos corporais, até mesmo o sentimento de liberdade que leva o artista ao êxtase. Com a vontade de aumentar seus repertórios artísticos podemos perceber que essa inquietude dos artistas manauaras de quererem trazer o novo, ampliar a arte onde tudo parece propício para seu desencadeamento, desde o calor, as paisagens, a receptividade, e claro a vontade de inovar saindo da mesmice e se desapegando da zona de conforto. E foi assim que artistas do Norte aprimoraram suas técnicas artísticas na ENC, o Jean Winder foi para Universidad Nacional de San Martín na Argentina, além de fazerem cursos para aprimorar seus repertórios.

Em 19 de setembro de 2022 o Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro<sup>27</sup>, aprovou e iniciou as aulas de artes circenses com o intuito de permitir que outros amantes da área tivessem a vivência durante três meses das seguintes modalidades: acrobacias de solo e parada de mãos; acrobacias aéreas e flexibilidade; Clow; Consciência corporal e manipulação, com o objetivo de dar oportunidade dessa vivência de forma mais rica e com uma grade de disciplinas parecidas como ocorre nas escolas de circo. Com a abertura dessa nova turma acreditamos que a visualização dessa arte e até mesmo seu ensinamento em locais não convencionais, como escolas em Manaus, aumente cada vez mais.

E o acesso a prática dessas atividades sejam de mais fácil acesso para todos, inclusive os mais carentes, por meio das aulas de circo social como ocorre em outros estados do Brasil.

### **2.3 Processos criativos na dança aérea: tecido acrobático**

Passamos por diversos processos de adaptações durante as diferentes fases da vida (como a primeira infância, adolescência, juventude) sendo um dos primeiros movimentos realizados pelo nosso corpo o rolar, em seguida o arrastar, seguindo para forma quadrúpede

---

<sup>27</sup> Disponível em: < <https://cultura.am.gov.br/liceu-de-artes-e-oficios-claudio-santoro/> > . Acesso em 20 de novembro de 2022.

e por fim bípede, durante toda nossa vida o corpo vai se modificando e vamos nos adaptando como novo.

Descobrimo as infinitas formas de movimentar o corpo a partir dos vários exercícios propostos na sociedade em que vivemos, podendo citar a dança, artes circenses, academia, etc.

Nas artes o corpo apresenta-se como uma questão constantemente revisada: o representado, o divino, o não-humano, o marginalizado e o irrepresentável são alguns de seus cognomes (FREITAS; LEITE, 2020).

O corpo passa por diversas modificações e dependendo do papel a ser interpretado o indivíduo muda a forma de se locomover, a feição, gestos entre outras mudanças de acordo com o personagem. É importante destacar que o corpo não é nunca um simples objeto técnico. “Os gestos que executa, até os mais elaborados tecnicamente, incluem significação e valor” (LE BRETON, 2010)

Segundo Schramm (2019) o fazer artístico do corpo-movimento vem da discussão filosófica sobre a percepção como agente relacional do campo da fenomenologia, explorando os aspectos do fazer performático.

A prática artística permite o aumento da confiança, da comunicação, da entrega, força, conexão nos seus praticantes. Entretanto, a acrobacia por meio do Tecido Acrobático é um caminho para o condicionamento físico, por ser uma atividade que engloba força, flexibilidade, resistência e fruição corporal entre os movimentos (SILVA et al, 2017).

Na concepção psicanalítica o corpo em sua processualidade, impele o sujeito para a busca de uma satisfação sempre parcial, que transcende a manutenção da vida e sua possível unidade é somente imaginária (FERREIRA, 2008).

Embora várias pessoas estejam se propondo a fazer o mesmo movimento durante uma apresentação em grupo, cada uma irá expressar (quando possível) sentimentos diferentes durante aquela ação, em uma performance de dança, teatro, circo, ou em qualquer área que seja necessário se expressar fisicamente. Nesse caso o corpo pode ser considerado o espelho dos seus sentimentos, devido a linguagem corporal ser tão vivida cotidianamente quanto a linguagem verbal.

O corpo é uma dimensão estruturante da produção de subjetividade, por implicar-se na performatividade dos papéis sociais e nas conversões de toda ordem (FREITAS; LEITE, 2020).

Se o corpo é o principal elo de ligação entre o sujeito e o mundo, também é ele que traduz a conversa “natureza e cultura”. Para Ferreira (2008) é materializada a relação sujeito e sociedade, refletindo o diálogo entre o biológico e o simbólico na construção da subjetividade.

González et al (2014) fala que as vivências diante de diferentes manifestações da cultura corporal são capazes de enriquecer e estimular momentos de discussões sobre a organização social, assim como normas e regras, o envolvimento com essas práticas e qualidade de vida, o estilo de vida, a cultura humana relacionada ao tempo livre, as formas que a humanidade pode se relacionar harmoniosamente com o meio ambiente natural e vários outros aspectos que podem ser induzidos por momentos reflexivos nas atividades desenvolvidas.

De acordo com Oliveira (2019) o corpo das culturas brasileiras tem um padrão de ética, de estética e um protótipo de democracia que atinge as diferenças pela imaginação de ascensão dos corpos perfeitos ou imperfeitos da exterioridade e para todos na atualidade. E essa noção de corpo perfeito nas diferentes instâncias está voltada para o cartesiano “penso, logo existo”.

O corpo deixa de ser um instrumento de produção e se torna mais voltado para o lado simbólico o qual está voltado para a estética, onde a matéria tem o seu ponto de chegada e o ponto de partida, podendo se diferenciar do corpo cotidiano realizando movimentos não convencionais que o ajude a ser inserido no meio artístico.

No meio artístico trata-se do corpo que se movimenta em diversas direções, saindo do comum e indo para além do imaginário, aquele que prende o telespectador através do deslocamento do artista em cena por sua forma de surpreender, sendo um dos grandes motivos que os levam a procurar modalidades circenses e vão a procura de aulas mais específicas por cada modalidade.

A arte é sempre uma expressão do corpo, desde a sua matéria, seu ponto de partida e seu ponto de chegada. Às vezes a matéria-corpo aparece de forma oculta, traduzida em tintas, palavras ou acordes musicais (SOARES; MADUREIRA, 2005).

A matriz do circo é o corpo, sendo ele sublime ou grotesco, não é tratado como uma coisa, mas um organismo vivo que desafia seus próprios limites. Segundo Bolognese (2002), o corpo sublime, no chão ou nas alturas, desafia, em forma de espetáculo, as leis naturais. O circo, assim, trouxe às artes cênicas, no século XIX, a reposição do corpo humano como fator espetacular (BOLOGNESE, 2001).

Durante os ensaios das coreografias, são realizados vários movimentos com o intuito de serem realizados sozinhos ou acompanhados, onde cada artista deverá reproduzir o movimento de acordo com sua leitura corporal e assim desenvolver técnicas referentes aos seus conhecimentos de anos de treinos e adaptações.

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados assim como potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa montagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. A conexão do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena (FABIÃO, 2010).

O trabalho da fluidez e suas relações entre os corpos é importante para o artista na realização do seu processo criativo, seja no circo ou na dança. Porém na dança trabalha-se as possíveis formas de criação, de construção, reconfiguração e de transformação dos cotidianos. No circo segue o mesmo pensamento enquanto a criação de um número circense, com a finalidade de ser maior os movimentos para serem visto, principalmente quando se trata de um número aéreo.

Na dança o corpo também pode ser associado a instrumento/robô, quando o dançarino é exposto a controlar seu corpo na forma mais tecnicista, dominado e controlado possível, os artistas devem apenas seguir o padrão da dança e não expressam suas próprias essências (embora cada indivíduo tenha sua maneira individual de se expressar no mundo).

Embora exista o corpo robô na dança, também existe outra forma de se envolver na dança, Mendonça (2012) fala que enquanto arte a dança tem a liberdade de trabalhar a

capacidade de criação, imaginação, sensação e percepção, incluindo o conhecimento corporal ao intelectual.

O corpo nos aparelhos circenses passa pela experiência de diversas formas de posições corporais em vários aspectos (direita, esquerda, cima e baixo), no ar os movimentos são sempre direcionados com o chão fazemos diversas contorções para realizamos os movimentos em perfeita simetria, diferentemente das posições que usamos ao longo do dia, pois durante os movimentos é necessário reconstruir uma noção de referência espacial.

Segundo Soares e Bortoleto (2011) no meio das artes do circo o Tecido Acrobático é considerado uma modalidade aérea onde a performance é executada a partir de um longo pano/tecido fixado, na maioria das vezes dividido no meio, entre quatro e dez metros de altura.

Santos et al (2012) falam que o Tecido Acrobático é uma modalidade circense de grande feito plástico, visual e estético, onde o praticante desenvolve sua expressão corporal por meio das técnicas chamadas chaves de sustentação, podem ter diversos objetivos, proporcionando atividades motoras.

Durante as apresentações e treinos, eventualmente o lado artístico é trabalhado juntamente com a técnica, sempre respeitando o tempo de cada aluno ou artista, a compreensão corporal é feita a partir da desenvoltura do indivíduo durante a execução de cada movimento e a expressão facial e corporal diante de cada personagem que será interpretado, isso acontece no teatro, dança, circo, no meio da arte que tem como proposta a vivência de personagens.

Dentre os aparelhos aéreos tradicionais, o tecido é um dos aparelhos de mais fácil aprendizagem, porque o material se molda ao corpo e se adapta de acordo com as características do praticante. Já os outros aparelhos, por exemplo o trapézio e a lira, exigem maior força e domínio corporal, também exigem que o corpo do praticante se molde ao aparelho, beneficiando, portanto, os que têm mais flexibilidade e força (BORTOLETO E CALÇA, 2007).

Amado (2017) aborda que nos aparelhos aéreos (em específico o Tecido Acrobático) é feito o trabalho de corpo-mente a cada movimento, por este motivo o corpo não é apenas o

que se refere à fisicalidade – pele, ossos, músculos –, mas também é o que se pensa, age, comunica, sente e é.

Para levantamento de dados foram realizadas três perguntas para alguns artistas aéreos que apresentaram a modalidade Tecido Acrobático em Manaus, nos últimos três anos. A entrevista ocorreu via plataforma digital, tivemos as seguintes respostas para primeira pergunta: Quando você como coreógrafo de dança passou a inserir a prática do Tecido Acrobático como novo elemento em cena na montagem artística coreográfica?

- No meu caso eu comecei a praticar tecido acrobático e junto fui aperfeiçoando minha performance de dança com o tecido há uns 5 anos (Yuri Conte).
- Comecei a usar a coreografia no tecido quando eu quis mesmo passar essa investigação corporal de uma corporeidade mais amazônica na acrobacia aérea, pois eu já via bons números de tecido e via muita investigação de dança, mas lembro que de acrobacia aérea até mesmo de técnica circense não tinha nada especificamente amazônico, a minha única referência era um espetáculo da prof<sup>a</sup>.Yara, mas ainda assim a temática dela não era a modalidade acrobática em si, era ao contrario ela incorporava o elemento da corda no espetáculo dela e não um elemento amazonense em uma técnica circense, então eu sentia esse desafio e foi assim que eu comecei a compor os números de tecido, depois ficou de lado e minha investigação mudou (Jean Winder).
- Acredito que foi no final de 2020 começo de 2021, durante pós pandemia surge a necessidade de criar uma performance, uma coreografia no tecido já também como consequência da experiência que a gente trazia de outras apresentações que a gente tinha participado, e também com o treino e a técnica foi um conjunto de uma coisa vai levando a outra, a gente vai desenvolvendo as coisas e depois a gente se sente pronto pra executar e depois participar, é que a gente se arrisca colocar isso a criar alguma coisa preparada (José Arenas).

O corpo em construção no circo expõe diferentes estéticas da existência ao se desnudar em seus movimentos, produzindo assim sinais indicadores dos limites e das possibilidades da experiência enquanto esforço de “escultura de si” (ANGELO, 2009).

Na dança, o corpo no espaço e a improvisação produzem o risco em suas composições coreográficas, sempre efêmeras, instantâneas e que produzem conexões vibrantes entre os bailarinos, o espaço, o público (LACINCE; NOBREGA, 2010)

Segundo Amado (2018), a partir da imbricação de duas linguagens artísticas, a dança e o tecido acrobático, próprio do universo circense, constrói-se um entendimento contemporâneo de corpo, revelando possibilidades sobre a experiência, visibilizando outros modos de olhar e fazer, sobretudo na prática pedagógica.

Quando, junto ao seu tecido, o corpo comunica toda essa surpresa, lá em cima, ele corrobora o entendimento de que é na ação que tudo acontece; o corpo compõe seu jeito de se movimentar e isso o faz ser singular. Segundo Amado (2018) não se pode ser igual ao outro. Não se é igual em nenhum momento diante dos movimentos, próprio dos cruzamentos que o corpo atravessa e pelos quais é atravessado, incorpora-se ao movimento: ser corpo é estar na experiência, promovendo e sendo seus próprios acordos e ajustes.

A eficácia dos trabalhos e das reflexões dos artistas diante da sua compreensão corporal, montagem cênica e aceitação do seu tempo de aprendizagem durante os ensaios, assim como o acompanhamento desde o início do processo quando ainda era um roteiro descrito pela diretora (eu) e os dois produtores, até o resultado final da obra, mostra a importância do acompanhamento e da ajuda de todos durante a construção coreográfica diante de cada arte já dominada e repassando ao outro através dos ensinamentos mais voltados para o lado pedagógico.

A outra pergunta para os artistas aéreos manauaras foi: Qual a diferença que você como coreógrafo aponta entre construir coreografia no solo e coreografia com elementos aéreos incluindo o Tecido Acrobático?

- A diferença entre compor uma coreografia no chão e uma coreografia no tecido eu acho que é primeira a base né a base do tipo de uma coreografia no chão é o próprio chão assim é dali que a gente sai e usei shows de direção os planos eles a forma de compor elenco que ela é constituída de outros elementos de outro de outra estrutura de possibilidade e no aéreo a gente tem um eixo determinado pelo tecido né e só que ao mesmo tempo ele é a nossa base então aquele ponto de apoio que permite que a gente tenha como referência né pra saída dos movimentos eu acho que esse é a grande

diferença também a diferença do risco né na altura a gente tem essa coisa de que a pessoa tenha sempre essa sensação de que vai cair e se surpreende apesar de que no chão pode até ter acrobacias de solo esse risco de não é tão constante como é na acrobacia aérea (Jean Winder).

- Acho que a principal diferença entre construir performances no solo e no tecido é a desconstrução e as mais infinitas combinações e possibilidades que a experiência do tecido acrobático traz (Yuri Conte).
- A diferença principal que eu colocaria seria o ponto de apoio, por que quando a gente fala em aéreo depende mais dos braços, dos membros superiores, agora no solo é o contrário depende mais dos inferiores, então digamos o sustento e a movimentação que vai ser executado mesmo que o corpo do bailarino, quando o bailarino vai pro aéreo a gente vê a diferença do corpo de quem dança, com detrimento de quem não dança, tipo da pra ver então a qualidade dos movimentos se mantém, porém sempre há meio que uma liberdade do movimento estar um pouco mais restringida por causa de que o bailarino que cria coreografias no solo se sustenta nas pernas, tem os braços livres não que as pernas não estejam bem, mas digamos que as pernas estão mais comprometidas em relação aos pontos de apoio propriamente dito, agora tu vai pro tecido ou algum aéreo tu utiliza mais os membros superiores e isso meio que tira um pouco o bailarino da sua zona de conforto e mais ainda se mesmo tendo essa experiência não está suficientemente treinado pra trabalhar nesse aparelho (José Arenas).

Para Schramm (2019) o corpo artístico deve considerar a experiência da vida, construir conhecimento e perceber como uma experiência artística, onde certamente é um ato de criação, podendo também ser um ato poético, quando faz surgir algo que não existia antes, uma condição idealizada para expressão do ser. Durante todo o processo criativo durante os ensaios e aprendizados pode ser observado as diferentes linguagens que diferentes pessoas conseguem realizar diante de um mesmo movimento proposto, cada um irá realizar através da sua releitura corporal, em seu tempo, diante da sua individualidade.

Quando nos propomos a conhecer outras atividades e o nosso corpo começa a receber estímulos diferentes nos levando a realizar movimentos que não são feitos durante a nossa

vida diária, estamos nos desafiando a conhecer todos os processos de modificações que o corpo pode passar e ainda assim estarmos bem consigo mesmo. Sendo assim começamos a nos diferenciar permitindo assim experimentar inúmeras formas diferentes que o corpo pode ser movimentado, através da melhora na consciência corporal, auto desafio pessoal, procura pelo novo e formas diferentes de equilibrar-se de maneira bípede, nem que seja através da parada de mãos.

Podemos dizer que estar vivo é viver em um grande fluxo de mudanças de movimentos. Durante a prática do Tecido Acrobático o corpo passa por inúmeras modificações sendo algumas delas a melhora da flexibilidade, conhecimento de si, equilíbrio, atenção, melhora nas capacidades motoras, entre outras.

O corpo passa por diversas transformações durante a vida, cabe a nós descobrirmos seus limites e assim nos autoconhecermos, permitindo-se aprender cada vez mais atividades que nos tirem da zona de conforto e nos leve a sair do convencional.

A terceira pergunta realizada para os artistas aéreos manauaras foi: Qual o princípio motivador para continuar incluindo a prática aérea durante suas montagens coreográficas para apresentações, além da dança no solo?

- Em termos fisiológicos o meu principal motivador é a liberação da endorfina da serotonina e da adrenalina (Yuri Conte).
- A motivação assim, o princípio para continuar criando com a técnica aérea, acho que é mais um questão de identidade mesmo, depois de um tempo a gente começa a sentir prazer e começa a se reconhecer como um acrobata aérea ou como um artista que utiliza a acrobacia aérea (José Arenas).
- Depende do ambiente porque mesmo que a dança esteja presente querendo ou não acaba sendo dança, é dança aérea, mas também depende por que num ambiente onde é mais comum na dança a presença de um elemento circense muda um pouco a perspectiva, talvez a noção do que vai acontecer, talvez no circo seja o contrário, no circo já se sabe que aparelho vai aparecer então talvez algum elemento de dança seja, não sei, se inesperado mas é mais comum ver os aparelhos no uso, mas de qualquer maneira tem uma presença, isso eu acho que em qualquer que seja apresentação na

performance ou coreografia, ou enfim, muito tem muita presença aquilo e acho que chama muito atenção (Jean Winder).

Muitos tentam encontrar através das atividades circenses meios de vivenciar práticas novas diferenciando as atividades vividas durante o dia a dia, como praticar musculação, natação, lutas, alguns buscam além, como aprender acrobacias de solo e acrobacias aéreas e ai se encaixa a procura pela pratica no Tecido Acrobático, uma das modalidades circenses que proporciona nos seus praticantes esse desafio de sair da zona de conforto, além de aprender movimentos novos melhoram seu conhecimento corporal. No próximo capítulo daremos continuidade nesse assunto.

### **CAPÍTULO 03 – Artes, performance e aspectos socioculturais do tecido acrobático**

#### **3.1 Corda Lisa – Precursora do Tecido Acrobático.**

A história dos acróbatas de circo se entrelaça com a história dos ginastas, visto a natureza de suas práticas, fazendo com que as duas evoluam concomitantemente, ora com semelhanças, ora com diferenças, uma vez que a ginástica inclui rotinas do balé de maneira mais incisiva, enquanto as acrobacias baseiam-se em danças e práticas de equilíbrio. Para Rosa Garcia (2020), a acrobacia dá seus primeiros passos na civilização minoica, em uma prática cultural da ilha de Creta chamada de salto do touro, que tem como um dos herdeiros o cavalo com alças, na ginástica. Corroborando o fato dessa prática ter tido seus primórdios em uma civilização grega, examinando a etimologia da palavra acrobacia, temos a junção de duas palavras, ἄκρος (ákros: altura) e βαίνειν (vaínein: andar), dando origem à palavra ακροβατης (akrovatis), que em tradução livre quer dizer acrobata, ou aquele que anda nas alturas. De acordo com Rosa Garcia (2020), os acrobatas continuaram evoluindo na Grécia e ao redor do mundo até a abolição dos Jogos Olímpicos por Teodósio I, o Grande, fazendo com que tanto a acrobacia quanto a ginástica tivessem uma pausa evolutiva, uma vez que não tinham um evento para competição e as práticas acrobáticas como espetáculo ainda não haviam surgido, levando aos poucos ao desaparecimento de adeptos e praticantes.

Durante a era Romana, alguns ginastas e acrobatas podiam ser vistos nos hipódromos, de certa maneira. A palavra circo deriva da preposição em latim *circun*, que quer dizer ao redor, fazendo referência a essas construções aonde aconteciam as corridas em círculos ao redor do meio central, que foram se transformando em massacres (ROSA GARCIA, 2020). Mesmo com a chegada do povo cigano a Europa, trazendo consigo as práticas de acrobacias, os primeiros animais de circo e malabaristas, essa cultura não se estabeleceu, uma vez que houve uma forte represália ao povo cigano e seus costumes.

Somente no séc. XVIII, já na Alemanha, as práticas acróbatas e ginastas voltam a ganhar força, com Johan Basedow (1723-1790) sendo o precursor, tendo vários autores após trazendo uma evolução dos aparelhos e implementos utilizados, como Guts Muth (1759-1839), que escreveu sobre traves de equilíbrio e escaladas em corda. De acordo com Rosa Garcia (2020), com Ludwig Jaw (1778-1852), o pai da ginástica, esse movimento ganha mais força ainda, uma vez que sua influência levou vários autores da ginástica a criar ou aperfeiçoar instrumentos de acrobacia, corroborando o fato da evolução da acrobacia se misturar, em dados momentos, a evolução da ginástica. De forma contemporânea, Philip Astley (1742-1814), inaugurou um anfiteatro e criou um espetáculo de saltos equestres e intitulou seu espetáculo de “Círculo”, que posteriormente fora de chamado de “Circo”, que com o sucesso, expandiu seu espaço para outros países, como a França. Com a expansão de espaços, Philip Astley resolveu agregar mais artistas ao seu espetáculo, trazendo acrobata, malabaristas e artistas de corda.

Por outro lado, Sugawara (2014), nos dá um ponto de vista um pouco diferente da introdução dos aparelhos e implementos de ginástica nos espetáculos circenses. Trazendo estudos de Francisco Amoros y Odeano, Sugawara (2014), mostra que as ideias de Amoros sobre usos e aperfeiçoamento do corpo humano causaram um impacto social grande em no início do séc. XIX, uma vez que a burguesia havia entendido seu discurso, aonde o corpo do homem deveria ser preparado para guerra e para o trabalho. Dentre uma de muitas sugestões de Amoros, uma delas mostra que uma das formas de preparar o corpo é através de movimento de subidas em muros, fazendo uso ou não de implemento, ao topo de um mastro e ao longo de cordas lisas ou com nós. De acordo com Sugarawa (2014), historiadores europeus informam que os aparelhos de ginastica foram introduzidos em espetáculos circenses somente por volta dos anos de 1850. Todavia, em um livro chamado *Imagens da*

*educação do corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*, de Carmem Lúcia Soares, a autora mostra e questiona que os aparelhos usados e difundidos por Amoros, já eram utilizados desde os primórdios da acrobacia durante toda a Idade Média. De acordo com Sugawara (2014), na Inglaterra, entre 1847 e 1848, o empresário Dejean alugou alguns espaços nos quais realizou reformas para abrigar animais e números acrobáticos, tendo em um desses espaços o artista Henri Maitrejean, especialista em Corda Lisa, que passou a ser recrutador devido seu conhecimento na área. Para Thétard (1947), um dos poucos aparelhos utilizados, era a corda volante, que já era utilizada pelos saltimbancos em apresentações a céu aberto.

De maneira tradicional, o espetáculo circense baseia-se na execução de movimentos performáticos e coreográficos por meio da acrobacia. De acordo com Rosa Garcia (2020), ao surgir o questionamento de como realizar movimentos que anatomicamente são inviáveis ou impossíveis, dada sua natureza, possa também ter surgido a criação dos aparelhos acrobáticos. Para Rosa Garcia (2020), “um aparelho acrobático é tudo aquilo que, por meio de seu manuseio, permite ao acrobata realizar movimentos que inicialmente não estavam ao seu alcance”, ou seja, é um implemento que o acrobata utiliza para aumentar o nível de dificuldade de seu espetáculo, conseqüentemente, o impacto causado no público durante sua performance. Há implemento de todos os tamanhos, formas e tipos, podendo ser objetos firmes, como a lira e o mastro chinês, bem como podem ser maleáveis como a corda e o tecido.

De acordo com Rosa Garcia (2020), um poema de meados do séc. XIV, da dinastia chinesa Qing, descreve as chamadas tiras aéreas, indicando que os primeiros implementos maleáveis possam ter surgido nessa época, na China. Todavia, essa prática chinesa pode ter sido herdada de outra civilização, já que uma modalidade muito praticada na Índia datada desde meados do séc. XII, já fazia uso de tiras e cordas durante sua prática: o *mallakhamb*. Essa prática, hoje considerada um esporte no seu país natal, desenvolveu-se no estado de Maharashtra, sendo originalmente praticada para desenvolver a força, agilidade e flexibilidade em lutadores (BURTT, 2010). De acordo com Burt (2010), “envolve uma mistura incomum de treinamento de força de luta livre e posturas de ioga praticadas em aparelhos, incluindo um poste de madeira e uma corda de algodão”. Então podemos concluir que o *mallakhamb* é o precursor da prática chinesa com as tiras e da chamada *corde lisse*,

também conhecida como Corda Lisa, passando por mais de 800 anos de evolução até chegar aos dias atuais.

A composição da corda lisa, originalmente era de sisal, de acordo com Sugawara (2014), todavia depois passou a ter uma cobertura de algodão para ter maior flexibilidade e menos atrito, evitando que machuque menos quando em contato com a pele. Bortoleto e Calça (2007), ainda nos mostram que há diferentes tipos de cordas na atualidade, tendo versões cobertas com uma capa costurada com tecidos tipo brim, para deixar mais lisa e confortável, tendo essa capa também a função de proteger a corda do suor, fazendo com a duração do material seja maior, e é suspensa por uma das pontas na qual o acrobata sobe, realizando figuras e truques semelhantes ao Tecido Acrobático.

As cordas lisas têm características de evolução por toda sua extensão, aonde o artista passeia através de pegadas e chaves executadas com pés, pernas e mãos, realizando subidas, figuras, quedas e descidas, tendo uma variação entre 6 a 10 metros de comprimento e 33 a 40 milímetros de espessura (SUGAWARA, 2014). Ainda de acordo com Sugawara (2014), alguns cuidados precisam ser tomados para a prática da modalidade, como a montagem de uma área de segurança para os praticantes, que geralmente é feita com colchões de espessuras consideráveis, variando de 30 a 50 cm de altura, medindo 2,00x2,00 metros, e devendo ser fixado em um local com segurança e resistência para aguentar o impacto e prevenir acidentes.

Figura 4: Artista na Corda Lisa



Fonte: arquivo pessoal do artista Jean Winder.

Um estudo recente feito por Hakim et. al. (2018), em Champanhe, na França, com 30 artistas circenses, divididos em dois grupos nomeados de *aerials* e *non-aerials*, ou aéreos e não aéreos, coletou informações biométricas de todos os segmentos corporais afim de encontrar diferenças entre os grupos e particularidades dentre os participantes das duas modalidades. O resultado mostrou que enquanto os artistas de solo, ou não aéreos, são mais altos, possuem uma maior envergadura, são ligeiramente mais largos e possuem uma diferença muscular quando comparado o bíceps direito e o esquerdo, os aéreos são menores, mais leves, mais estreitos e não apresentam desequilíbrio em quaisquer seguimentos, mostrando que o corpo dos artistas circenses possui uma adaptação morfológica de acordo com a modalidade que praticam, mostrando também que práticas aéreas ajudam no melhor desenvolvimento da lateralidade, uma vez que não executam movimentos majoritariamente com o lado dominante.

### **3.2 Tecido Acrobático: Arte, entretenimento e performance**

O tecido acrobático como vimos nos capítulos anteriores, é um dos aparelhos circenses de maior pratica nos ambientes dentro e fora do circo por ser de fácil aprendizagem devido o mesmo se enrolar no corpo com mais facilidade e ser exigido menos força desde seu primeiro contato, diferente da lira e trapézio que exigem mais força, diferente do tecido o corpo tem que se adaptar ao aparelho que é feito de aço cirúrgico ou ferro, logo não é maleável para o corpo, aumentando assim a força na realização de cada figura<sup>28</sup>.

Normalmente os aparelhos que sustentam os artistas são dinâmicos (móveis), permitindo o balanço, pouco estáveis se comparados às estruturas fixas e rígidas, em muitos casos flexíveis (como a corda ou o tecido), e que permitem giros, balanços, suspensões, apoios, saltos (largadas e retomadas), saídas, assim como o suporte (portagem) de um ou mais artistas (BORTOLETO e CALÇA, 2007, p. 348).

Como arte o tecido acrobático cresceu desde seu surgimento, pois se tornou modalidade fora das lonas, saindo do convencional como os números de tecido nas apresentações durante os shows circenses, podendo ser encontrado em outros locais. De acordo com Sugawara (2014) essa pratica circense pode ser incorporada em diversos espaços

---

<sup>28</sup> Movimentos usados nas acrobacias circenses

da cidade, bem como nas academias, escolas, teatros, universidades, boates, festas diversas com diferentes objetivos, sendo profissionais, educacionais ou recreativos.

De acordo com o aumento da procura pela área para tornar nossa dissertação mais fidedigna entrevistamos um grupo de alunos praticante de tecido acrobático do Prodagin, e foram realizadas algumas perguntas que será discorrido no decorrer dessa escrita. As entrevistas ocorreram via plataforma digital.

A primeira pergunta foi: Entre várias atividades físicas o que lhe fez escolher o tecido acrobático?

- Eu escolhi porque é uma atividade física dinâmica, que trabalha várias habilidades ao mesmo tempo. Além de ser artística (Carol).
- A oportunidade de fazer exercícios dinâmicos e variados, além de me proporcionar bem-estar e consciência corporal (Luisa).
- Eu gosto de experimentar coisas novas, já havia feito pole dance e pensei que o tecido exigiria algo parecido. Gosto de atividades físicas que tenham desafios a mais curto prazo, toda aula você tem uma meta. E enquanto pratica a atividade você (Yas).
- Escolhi o tecido principalmente por querer melhoras a minha mobilidade/flexibilidade e também por achar uma atividade muito bonita de realizar trabalha força e condicionamento físico. Além de ser uma ótima atividade em grupo onde todos se apoiam (Ali).
- Gosto de atividades que envolvam flexibilidade e arte (Franci).
- A liberdade de conhecer uma nova, bela e desafiadora forma de movimentar meu corpo e trabalhar as questões como medo e autoconfiança (Jhani).
- Passei algum tempo tentando fazer academia, mas nunca consegui me acostumar ao ambiente. Quando vi conhecidas fazendo tecido, fiquei interessada na atividade talvez pelo teor artístico dela e me inscrevi assim que tive oportunidade (Ingrid).
- Sempre achei lindo de assistir e eu sempre gostei de me desafiar, o tecido reúne as duas coisas a beleza e o desafio de conseguir superar os limites físico e o medo (Barbara).
- Eu precisava de uma atividade que ajudasse a distrair minha mente dos problemas e que trabalhasse o corpo de uma forma diferente do que eu estava acostumada. Quando

escolhi o tecido pensei nessa possibilidade porque preciso estar com minha mente concentrada nos movimentos e trabalha o corpo (Malu).

- Foi na igreja, eu era bem sedentário já fui da dança, mas não me identifiquei, eu era todo largado e não fazia exercícios físico e nem nada, quando entrei para o ministério de artes circenses de lá fui jogado para o tecido acrobático e foi la que eu descobri essa modalidade. Passei de 2 a 3 anos lá, o que desde o início fez eu gostar do tecido, é fez eu amar o tecido de verdade. Foi conhecer ali e ir me desenvolvendo aos poucos (Fabricio).
- Gosto da sensação de liberdade e plenitude que os aparelhos aéreos proporcionam. Gosto de como a prática com o tecido me possibilita trabalhar todo o corpo e ainda acalmar a mente simultaneamente (Nykolly).
- Eu gosto de experimentar coisas novas, já havia feito pole dance e pensei que o tecido exigiria algo parecido. Gosto de atividades físicas que tenham desafios a mais curto prazo, toda aula você tem uma meta. E enquanto pratica a atividade você trabalha força e condicionamento físico. Além de ser uma ótima atividade em grupo onde todos se apoiam (Zil).

A partir dessas respostas podemos enfatizar que embora existam diversas formas de praticar atividade física é a partir das técnicas circenses que o público em geral busca uma forma diferenciada de cuidar da mente e do corpo, devido seu grau de atenção a cada mudança de movimento e o aumento da consciência corporal, a cada figura<sup>29</sup> feita o aluno usa apenas seu corpo e o tecido para cada criação de sequência<sup>30</sup>. Os alunos de tecido acrobático entrevistados deram ênfase na sua escolha devido as conquistas que essa modalidade pode oferece-los, tais como aumento da flexibilidade, melhora na consciência corporal, ganho de força, atenção e melhora na socialização, afinal encontramos nessa atividade pessoas de diversas áreas, idades, gêneros, classes sociais, etc, todos em busca dos mesmos objetivos sendo eles cuidar do corpo e mente através de uma pratica não convencional, além de auxiliar na saúde em geral dos seus praticantes é possível afirmar que conseguem pelo menos naquele momento da aula suas preocupações diárias diminuem, pois

---

<sup>29</sup> Movimentos realizados nos aparelhos aéreos

<sup>30</sup> Junção de mais de uma figura realizada

seu foco está voltado apenas no movimentar o corpo enquanto experimentam sensações novas.

Em Manaus, é possível encontrar essa prática até mesmo nos sinais como forma de expressão artística e em práticas de atividades físicas de grupos amantes das artes, sendo ela circense ou não, que gostam de movimentar o corpo através de exercícios que desafiem o corpo.

O tecido é um aparelho de fácil fixação, podendo ser realizada em locais com altura ou não, tendo assim sua prática adaptada.

De acordo com Nunes e Bortoleto (2021) as práticas aéreas necessitam que os equipamentos muitas vezes estejam suspensos, ou seja ancorados em diferentes estruturas, com o uso auxiliar de outros dispositivos. Para suspender os aparelhos são usados geralmente corda de sisal, fita, freio 8, polia, roldana, mosquetão, fita anel entre outros.

O tecido pode ser fixado de várias maneiras: pode ser feita diretamente em uma viga, guincho ou utilizando-se de fitas de rapel, faixas, triangulo de ferro, mosquetões ou anilhas metálica. Independente do recurso empregado, o importante é que ele ofereça ao usuário total segurança. A amarração mais utilizada é o “nó de porco” também conhecido como “volta fiel” (BORTOLETO, 2018, p.140).

Também pode ser fixado diretamente no local onde será realizado a prática, mas para isso deve ser colocado uma lona ou outro objeto que encape o local antes do tecido entrar em contato, assim evitando que o tecido rasgue durante sua utilização.

Assim como os outros aparelhos circenses o tecido também possui outras modalidades usando o de formas diferentes, isso ocorre devido a arte necessitar de mudanças e estudos nas suas atividades. Como o Tecido Liso sendo sua prática a mais conhecida, deve ser fixado separado a realização das chaves e figuras vai depender da altura da sua fixação; Tecido Marinho diferente do outro deve ser amarrado as duas pontas separadas, fica parecido com uma rede atada, para realização dos movimentos é usado a parte central do tecido; Tecido ao vôo sua armação é feita igual ao do tecido liso, essa prática é mais comum no circo com o famoso número do “Homem pássaro”<sup>31</sup>, suas travas são feitas sempre com o tecido

---

<sup>31</sup> Artista que faz o número de tecido acrobático usando movimentos, para isto usam apenas travas nas mãos, cotovelos e nos pés. Diferentemente do tecido estático não faz as figuras parado e sim armações que lembrem um voo.

em movimento por meio de travas muitas vezes sendo elas nas mãos e punhos ;Tecido doble sua armação também é feita como do tecido liso, mas sua pratica é realizada com duas pessoas ao mesmo tempo durante a performance.

O tecido pede que o corpo esteja em relação com ele durante a ação, requerendo uma atenção contínua, um estado de alerta constante, pois, sendo um aparelho aéreo, traz um risco inerente à sua prática. Por isso, a fim de evitar acidentes, como cair ou se machucar, acordos são elaborados pelo corpo, que permanece em um estado de iminência constante, o que difere de estar no chão; as competências cognitivas modelam e processam os arranjos do corpo para serem funcionais (AMADO, 2017, p.17).

Conhecendo um pouco mais dessa prática que vem sendo observada por muitos vamos abordar um pouco dessa arte no circo e fora dele, bem como nas universidades e nos festivais, daremos ênfase em Parintins.

No circo o tecido se destaca pelas acrobacias realizadas, através da realização dos movimentos e o enroscar do tecido no corpo para montagem e desmontagem das figuras encanta o público com a dança dos artistas no ar. Ao chegar o momento das quedas no aparelho os espectadores ficam aflitos ao mesmo tempo que parecem encantados com aqueles movimentos que muitas vezes parecem ser impossíveis de serem realizados, que só na fantasia e filmes seriam possíveis por meio dos efeitos especiais.

Nas mais diversas expressões encontradas no circo, seus artistas trazem à tona formas variadas de como usar o corpo, num deslocamento que domina os desafios do mundo provisoriamente, utilizando-se de formas de uso inconvenional (ou extraordinário) do movimento humano. Há uma tentativa de se jogar aleatoriamente ao ar e lançar uma quantidade e/ou qualidade inimagináveis de objetos por meio do malabarismo, que serão, depois de seu breve controle, devolvidos novamente ao ar (LELES e CAMARGO, 2022, p.2).

Para todo esse efeito de encantamento, quase um efeito de cinema que os artistas praticamente voam em seus aparelhos sem nenhuma “magia”, é necessário bastante treino até chegar o ápice da perfeição e trazer a leveza em cada movimento, para isto os praticantes dessa arte passam diversas provações incluindo “acostumar” com as dores, os calos, algumas queimaduras por meio da fricção da pele com o tecido e alguns hematomas. Mas o querer melhorar seu número, sua performance, é muito maior que qualquer dor ou trauma no corpo.

Corroborando minha fala trago um trecho do artigo recente de Lele e Camargo

A dor está presente no processo de ensino-aprendizagem das técnicas circenses aéreas, porém, faz parte da estética destas o encobrimento desse elemento, uma vez que a origem dessas performances se baseia na apresentação de um ser humano com características heroicas, com movimentos que reforçam a força e/ou leveza. A

possibilidade de alcance do sonho humano de voo parece não poder ser subjugada à dor, fraqueza ou ao sofrimento, devendo ser apreciada com plenitude. Pode-se supor, talvez, que também a dor seja dissimulada pelo fato de simplesmente se tornar um elemento corriqueiro e normal dos treinos. E, mesmo que a proposta de um número procure quebrar tal estereótipo do trapezista como um super-homem, como muitos artistas e pesquisadores já procuram fazer, quantos calos foram abertos no decorrer da construção de tal proposta? Quantas partes do corpo foram queimadas pela fricção no tecido/corda ou quantos hematomas terão aparecido pelo contato da pele com a barra? Ao contrário do risco, talvez o espectador nunca possa saber quantas foram as marcas, os queimados, os calos, enfim, as dores que permearam o processo para a construção de um número aéreo (LELE e CAMARGO, 2022, p. 21).

Além da beleza da arte circense também possuem outros fatores que atraem novos praticantes para aérea, independente se tiveram contato com essa arte antes ou não. Durante as entrevistas com os alunos da modalidade Tecido Acrobático tivemos respostas parecidas referente ao tema.

A segunda pergunta foi: Qual o impacto da pratica do tecido acrobático em sua vida cotidiana?

- Ajudou na minha flexibilidade e resistência (Adri).
- Sinto-me mais disposta a a exercer outras atividades do dia a dia, consigo ter mais consciência sobre minha postura além de ter adquirido mais resistência e força (Yasmin).
- Melhora minha saúde física, mental e trouxe novas amizades (Luisa).
- O ótimo ensino e ver que estou evoluindo, criei mais resistência física, tem me ajudado a sair da depressão, além das coisas que já citei antes (Carol).
- Imenso, é algo relaxante e terapêutico pra mim, faz toda a diferença na minha vida, além de ser minha atividade física (Ali).
- As aulas de tecido acrobático têm sido de certa forma "terapêuticas". E contribuíram bastante para o meu rendimento (Paty).
- Mudou muito a minha resistência, agora consigo fazer muito mais coisas sem cansar tão rápido, tenho mais disposição e cada aula é um desafio (Franci).
- Me ajuda a ter liberdade para viver o aqui e agora, pois ao subir no tecidos e decidir fazer uma figura toda atenção e respiração devem estar ali naquele momento, isso me faz prestar atenção plena em mim pois existe desconforto, medo tanto de errar como

de machucar, e a busca pela perfeição de se sentir capaz realizando o feito artístico de manifestar algo novo com o corpo em movimento (Jhani).

- Além do benefício físico, o tecido também ajudou de forma terapêutica quando me mostrou o que meu corpo é capaz de fazer e me ensinou que não devo me comparar com os outros e que tenho meu próprio trajeto a ser traçado (Ingrid).
- Eu chamo de minha terapia, as aulas me ajudam muito, tenho síndrome do pânico, que é um tipo de transtorno causado pela ansiedade, então fazer essa atividade alivia muito os sintomas da ansiedade além de desafiar meus sentidos (Barbara).
- Acho que me sinto um pouco mais segura. A atividade me surpreendeu com relação ao que o meu corpo consegue fazer (Malu).
- Mudou basicamente tudo na minha vida, tanto do que eu ia fazer da minha vida que eu não sabia. Foi através do tecido acrobático que eu decidi fazer Educação Física, por causa do tecido acrobático que estou trabalhando onde estou trabalhando agora que é o Prodagin, projeto de extensão da Ufam, ministro aula de tecido também como auxiliar e basicamente desde 2020 vem sendo uma coisa muito importante na minha vida e tem sido trabalhado semanalmente desde 2020 até agora (Fabricio).
- Além de melhorar a flexibilidade e mobilidade, algo que não exercitamos normalmente. Me sinto mais disposta depois que comecei a praticar. Eu continuei porque gosto dos desafios diários na aula, da motivação entre os alunos e da melhoria no corpo e na mente (Zil).
- Ajuda a melhorar flexibilidade e me ensina lições morais sobre a vida, como a importância de não desistir e/ou de superar medos e bloqueios (Nykolly).

A prática de atividade física cotidianamente vem sendo um dos remédios para sociedade por seus benefícios para o corpo e mente. Segundo Minguelli et al (2013) a diminuição dos sintomas depressivos no decorrer da sua prática pode ser explicada de modo biológico pela liberação de hormônios como a endorfina, dopamina, serotonina, catelocolaminas.

A prática circense bem como todas as demais de exercício vem crescendo devido as pessoas terem aumentado a busca das atividades físicas como meio de sair da rotina e cuidar

da mente, cuidar do corpo de forma saudável, a estética estará presente, mas não é o principal motivo.

A necessidade de sair da rotina diária do trabalho, faculdade, escola e muitas vezes de casa leva os alunos a irem para as aulas, como refúgio e como dito por muitos a nova terapia. Sendo ali o local onde a mente relaxa e o corpo cansa, ainda assim o local mais atrativo em meio a tantos locais e poderiam frequentar, pois nas aulas o corpo ganha robustez e a mente relaxamento. Após cada aula a vontade de voltar e para próxima é maior, sendo assim é ali que uma nova tribo nasce e um refúgio que pode chamar de casa com interação social entre tantos começa.

### **3.3 Aspectos socioculturais da prática do tecido acrobático**

Os seres humanos são produtos da cultura e sociedade onde se encontram inseridos e por isso são influenciados pelo ambiente sociocultural a agir de determinada forma. A sociedade e a cultura de cada indivíduo afetam de forma relevante a forma como estes vivem e, conseqüentemente, consomem.

No Brasil, abraçamos diferentes práticas culturais de diferentes culturas ao longo do tempo. Essas práticas culturais estão entranhadas em vários âmbitos de nossa sociedade, uma vez que compõem diversos espetáculos artísticos. Algumas dessas práticas corporais são as práticas circenses, como já dito aqui, o trapézio, a lira, a corda lisa e nosso objeto de estudo, o tecido acrobático. Com o passar dos anos, essas práticas foram ficando cada vez mais comuns e democratizadas, fazendo com que cada vez mais pessoas virassem adeptas das práticas circenses, dando mais visibilidade a essa forma de expressão corpórea, surgindo assim uma demanda de uma estruturação de um processo de ensino-aprendizagem, visto que há poucas décadas, as únicas formas de se aprender as práticas circenses eram “nascer no circo” ou “fugir com o circo”, de qualquer forma, somente no circo essas práticas eram ensinadas de forma sistemática (COSTA, 2015).

Com essa demanda surgindo, também surge uma forma não tradicional de passar o conhecimento circense, o chamado Circo Social, um espaço aonde o processo de ensino-aprendizagem é democratizado, fazendo com que as pessoas de todas as classes sejam atingidas e impactadas, não tendo como objetivo formar um artista circense, mas através da

ludicidade e subjetividade, propiciar que os educandos reflitam sobre de que modo se aproximam ou se afastam aspectos da arte e da vida (COSTA, 2015). De acordo Dal Gallo (colocar ao ano):

O circo social faz um uso político do fazer artístico, visa uma transformação social e produz um tipo de arte popular no sentido de se direcionar preferencialmente “aos bairros”, seja em relação aos sujeitos atendidos, ou no momento de estes se apresentarem ao público.

Tendo sua prática democratizada nos últimos tempos junto a outras atividades circenses aéreas, como trapézio, lira e corda lisa, o tecido acrobático age como um escape a práticas convencionais e uma alternativa de uma atividade física. Seus participantes têm contato com uma modalidade que, apesar de uma crescente democratização, ainda não tem uma notoriedade em relação a outras, o que torna uma prática de descobertas. E de acordo com Bonfim (2017) a aprendizagem da acrobacia aérea também é um meio de viver a integralidade do corpo, já que sua prática possibilita o desenvolvimento de habilidades biopsicossociais, possibilita o desenvolvimento da criação e da expressão corporal, além de abrir portas para a superação de problemas pessoais, como a autoestima, ansiedade e depressão.

Nesta pesquisa realizamos uma entrevista com os praticantes de tecido acrobático, onde fizemos três perguntas e essa foi a última: O que lhe fez continuar com a prática?

- A busca por uma vida mais saudável fisicamente e mentalmente. O tecido me proporciona sensação de bem estar (Adri).
- Os professores e toda a equipe que atende as aulas, resultados positivos do dia a dia, física e psicologicamente (Yasmin).
- O ótimo ensino e ver que estou evoluindo, criei mais resistência física, tem me ajudado a sair da depressão, além das coisas que já citei (Luísa).
- Porque são aulas dinâmicas e que sempre me ajuda a me superar (Carol).
- Os meus professores e conseguir enxergar que eu estava progredindo, mesmo que lentamente. Além de evoluir, vejo diferença no meu corpo e minha disposição pra viver o dia a dia (Ali).
- Além de me fazer bem psicologicamente e fisicamente, também tem o lado social (Paty).

- O tecido exige muita persistência, mas eu me sinto muito bem nas aulas e faz toda a diferença no meu dia a dia (Franci).
- O tédio, pois diferente de musculação que é peso e repetição, o tecido traz sempre um novo desafio artístico que me faz sentir empoderada e capaz. Portanto a prática para mim funciona de modo psicoterapêutico (Jhani).
- Eu me sentir bem comigo mesma é um dos principais motivos para continuar a atividade. Mas também o ambiente da aula é um ambiente acolhedor onde todos procuram se ajudar (Ingrid).
- Eu amo fazer tecido acrobático, e é difícil encontrar essa modalidade por aí, além disso, normalmente são valores exorbitantes (Barbara).
- Então, além de me ajudar com meus transtornos, me faz relaxar e como toda atividade física ver os resultados no corpo também, e tudo isso por um preço acessível e com uma turma maravilhosa e uma profe incrível (Marcia).
- Eu acho a atividade muito linda, e gosto muito da prática, é como uma terapia pra mim (Malu).
- O gosto e o amor que eu aprendi a ter pelo tecido acrobático, passei ama-lo e o que estou me tornando hoje é por causa do tecido e eu pretendo continuar. Comecei a cuidar mais do meu corpo, me importar mais com a minha saúde, me tornei muito mais saudável. É algo que amo e pretendo continuar por muito tempo, nem que seja por hobby (Fabricio).
- Dentre as modalidades circenses que pratico, o tecido é meu lugar favorito pra desbravar meu potencial e me estimula a criar (Nycolly).
- Continuei porque gosto dos desafios diários na aula, da motivação entre os alunos e da melhoria no corpo e na mente (Zil).

Por meio dessa prática conseguimos observar a evolução dos alunos e facilidade de se aceitarem como são, bem como aumentar a possibilidade de ampliarem seus ciclos amigáveis, tornando-os mais comunicativos durante as aulas além das figuras e quedas o cuidado com seu corpo e o corpo do outro. Assim surgem os “alunos estagiários” nas aulas, aqueles que auxiliam a professora ou professor da turma com os demais colegas, muitas vezes sem o dissenso da aula solicitar, mas fazem isso ainda sim como forma de proteger o outro durante suas evoluções no tecido.

Outro ponto, mas não menos importante, apontado por Zaim-de-melo et. al. (2020), está nas relações interpessoais criadas pelos praticantes de atividades circenses, uma vez que, dada a natureza de sua prática, alguns movimentos tem um risco e um grau de dificuldade, levando seus praticantes a ficarem preocupados uns com os outros durante a execução, gerando um sentimento de reciprocidade no bem-estar e segurança dos companheiros, criando um laço afetivo entre eles. Isto posto, nos mostra que as práticas circenses, por consequência, o tecido acrobático, podem ser uma ferramenta importantíssima como alternativa pedagógica as práticas convencionais, uma vez que podem ser utilizadas em quaisquer contextos, principalmente, nos aliados a Educação Física escolar (BORTOLETO; MACHADO, 2003)

Por outro lado, as práticas não aparecem somente no contexto pedagógico escolar, podemos encontrar também no âmbito profissional como é o caso dos treinos, estudos e apresentações dos artistas e acrobatas aéreos. Que vão além dos ganhos com os sentimentos de reciprocidade, amizades, melhoras físicas e psicológicas, seus objetivos são melhorar cada vez mais seus movimentos no ar tornando-os cadê vez mais leves, de forma que o público tenha a sensação que flutuam, não fazem força e muito menos sintam qualquer desconforto durante suas performances. Assim como os artistas do Cirque du Soleil, onde os corpos em cena conseguem encantar com seus movimentos tão perfeitos quanto as cores e iluminação do picadeiro quando os artistas estão em cena.

Na busca pelo controle desses riscos, existe um intenso processo de repetição para a apropriação de técnicas e ações específicas para a execução da performance. No processo de treino e repetição de técnicas para apropriação e domínio do risco no espaço aéreo, os artistas passam por situações nas quais a dor se faz presente, seja por lesões (grandes ou pequenas) ou pela fadiga muscular pelo excesso de exercícios ( LELES e CAMARGO, 2022, p.22).

Desta forma que os artistas se preparam para os shows, pensando em levar sua melhor apresentação sempre, sem erros e ou quedas graves na execução de cada movimento.

E foi pensando nesse efeito estético que causa o famoso “frio na barriga” e curiosidade em seu público essa pratica foi levada para Parintins. Juntamente com o grupo Indios.com no ano de 2022 participei como artista aérea, além de apresentar nas duas noites que ocorrem o festival suspensa pelos cabos de aço por meio da dança aérea no rapel, também

apresentei no tecido acrobático na segunda noite do Festival Folclórico de Parintins pelo Boi Caprichoso, apesar de eu nunca ter ido para o festival sempre fui ligada a ele e me denominava torcedora do do boi Garantido, chegando lá tive a certeza que sou sim garantido mas o boi Caprichoso também me conquistou com todo seu enredo que retrata a nossa cultura nortista e sua beleza em cada detalhe. Apesar de praticar tecido desde 2010, poucas foram as vezes que viajei por meio dessa pratica, mas os locais mais improváveis que eu iria foi por meio do meu trabalho como artista, o que quero dizer é que apesar de eu não ser de uma família tradicional dei início a pratica na Universidade Federal do Amazonas a partir de um projeto universitário, desde o início na área viajei para o Rio de Janeiro e me formei no Curso Básico de Circo pela Escola Nacional de Circo, trabalhei em três circos ainda quando residia no RJ, participei vários grupos de circo ou como chamamos Trupes e em Manaus dei continuidade a minha vida circense, mesmo sendo pesquisadora e professora da arte circense.

Assim como eu vários artistas manauaras amantes dessa arte levam os treinos a sério, além da qualidade de vida que proporcionam, mas também pensando no lado tecnicista, pensando sempre em fazer ponta de pé, se envolver no tecido como se estivesse participando de dança levando em consideração ao tempo musical de cada música proposta para a apresentação em questão.

É por meio do corpo que o ser humano transforma a natureza para produzir sua existência e, ao mesmo tempo, nesse processo o corpo em si é transformado. Se, no princípio, o corpo se constituiu como dimensão unicamente biológica, o aspecto natural do homem, compreendemos que a partir do trabalho esse corpo se reelabora socialmente, como meio (instrumento) de transformação da natureza e, ao mesmo tempo, como resultado do trabalho, em sua própria transformação (TREVIZAN, 2017, p. 3).

Com o aumento do capitalismo também atingiu as práticas circenses, inclusive dentro dos espetáculos. Se antes os artistas procuravam melhorar a rodo tempo seu repertorio durante suas apresentações atualmente precisam estar ligados com o que é novo e atrai seu público.

Dito isto é possível perceber que o sistema capitalista trouxe mudanças até mesmo nas manifestações culturais, onde antes eram apresentações um pouco mais simples e ainda assim atrativa, hoje é necessário que haja mais investimento, como mais iluminação, mais

brilhos nas roupas, mais números que prendam seus espectadores, mais implementos debaixo das lonas que tragam conforto para o público presente, não somente cadeiras como antes.

Saindo debaixo desse capitalismo todo, voltamos a dialogar sobre a arte circense e suas diversas áreas que podemos encontrar sua pratica, inclusive o tecido acrobático.

Na arte circense existem possibilidades diversas, que vão desde aspectos relacionados a saúde e o bem-estar, o lazer, a economia, o entretenimento, e por fim, o que nos importa nesse trabalho: seu uso pedagógico e educativo. Por se tratar de uma atividade democrática em suas diversas manifestações, a arte do circo pode estar presente em diversos espaço de atuação. Além de também, poder ser praticado por indivíduos diversos, sejam esses, crianças, adultos ou idosos, diante tanto de suas capacidades como limitações. É justamente esse espaço de aprendizado democrático o que nos leva a pensar o circo e seu potencial para a educação física escolar, assim também a viabilidade de sua implementação nas devidas aulas (ZAIM-DE-MELO et al, 2022,p.65).

Finalizando nosso pensamento sociocultural por meio da prática do tecido acrobático como dito anteriormente, sua pratica além de auxiliar a melhorar a saúde física e mental também é capaz de melhorar cada vez mais a socialização e aproximação de várias tribos diferentes por meio de um único interesse “Aprendizagem e melhora corporal” através de uma pratica que desafia o corpo desde sua subida, montagem de uma simples figura a realização de uma queda de nível avançado. A aproximação dos praticantes chega a ser surreal, pois ambos se acolhem independente de gostos musicais, vestimentas, culturas, costumes, crenças e essa é beleza e a leveza de quem pratica essa arte, pois não sofrem julgamentos por estarem um nível abaixo ou acima dos demais e sim ganham elogios e força por meio de palavras de incentivo para darem continuidade naquilo que está tendo dificuldade de realizar. Como professora e aluna posso afirmar que é exatamente assim todas as aulas que participei de tecido acrobática.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao decorrer de nossa pesquisa, pudemos observar e compreender como algumas práticas realizadas por diferentes culturas influenciaram diretamente as práticas circenses, ao passo que foram se apropriando e se moldando aos interesses de quem as praticava.

Percebemos que a história da origem do Circo é um tanto quanto complexa de ser contada, uma vez que temos acesso a vários estudos e relatos que nos dão informações diferentes, nos levando ter certa dificuldade para saber de fato onde o Circo teve sua aurora.

Apesar de alguns grupos já tendo uma cultura circense entranhada em si, como os saltimbancos e os ciganos, e mesmo havendo apresentações de malabaristas e equilibristas, alguns estudos nos mostraram que o desenvolvimento do circo e suas práticas, remetem ao séc. XVIII, quando sua história se entrelaça a da Ginástica, marcando ali o começo do uso de implementos tanto na ginástica quanto no circo, fazendo com que as duas práticas evoluíssem juntas, mantendo-se sempre interligadas através dos aparelhos, mesmo cada prática tendo sua particularidade e individualidade.

Com sua evolução e o agregamento de implementos, bem como do ingresso de animais, assim como de outros artistas, o circo foi ganhando espaço na cultura mundial, mesmo quando, por um período, passou a utilizar o chamado *Freak Show*, ou o Show de Horrores, um espetáculo que reunia pessoas com diferentes condições físicas e eram chamados de aberrações. Ao passar do tempo, as práticas circenses foram evoluindo junto a ética e moral da sociedade, fazendo com que esse tipo de show caísse no desgosto popular.

A chegada de práticas circenses no Brasil se dá em meados do séc. XVII, quando artistas como os saltimbancos e acrobatas desembarcam por aqui. Mas a chegada do circo propriamente dito, se dá em meados do séc. XIX, com a chegada de famílias circenses vindas da Europa e se estabelecendo em solo brasileiro, trazendo consigo o circo itinerante, que posteriormente se transformariam em circo fixo. A partir da década de 80, na UNICAMP, foram desenvolvidas atividade de ginástica, fazendo com que os adeptos das práticas circenses também crescessem.

Em Manaus, os circos que vinham passar temporada ficaram famosos nos anos 90. Hoje em dia tem-se na UFAM um local que oferece projetos de extensão com algumas dessas práticas circenses, especificamente o Tecido acrobático, que ganha espaço entre as práticas corporais, ocupando diversos locais como o místico Festival Folclórico de Parintins.

Quando falamos de circo, não estamos a falar somente de um local coberto por lona, aonde os artistas executam números encantadores, enquanto o público come pipoca e aplaude. Estamos nos referindo a um estilo de vida de práticas que buscam sempre alcançar a perfeição em sua execução, estamos falando de uma cultura cheia de significados, passada cuidadosamente de geração para geração, desde seus primórdios. O circo carrega consigo

todo o simbolismo de uma tribo cigana, a magia dos seus truques, os encantos de seus artistas e o sorriso de seu palhaço.

Com o passar dos tempos e a disseminação das práticas corpóreas circenses, o interesse da sociedade em compreender esse meio foi aflorando, fazendo com que algumas práticas se tornassem bem comuns, como a prática de malabares. Concomitantemente, outras práticas também foram caindo no gosto popular, como a corda lisa, e o nosso objeto de estudo, o tecido acrobático.

Junto a esse interesse popular e o engajamento de novos adeptos, surge a demanda de suprir o desejo de pessoas que tinham a vontade de aprender para executar e aprender para ensinar essas técnicas circenses. Surge assim o conceito do circo social, democratizando a prática de atividades que até então eram somente passadas nos circos, fazendo com todos pudessem ter contato com atividades circenses.

Uma delas, o tecido acrobático, vem ganhando muitos adeptos nos últimos tempos. O tecido acrobático, que deriva de outro implemento chamado corda lisa, emerge para sociedade como uma atividade física alternativa as práticas comuns, desempenhando não somente um papel de atividade física por si só, mas também ajudando seus praticantes a evoluírem e melhorarem em outros aspectos, como as relações interpessoais, uma vez que, dada a característica da prática e suas particularidades, os praticantes sempre estão atentos uns com outros caso haja necessidade de ajuda, fortalecendo um laço afetivo entre eles. Assim como também ajuda no combate à depressão e outras doenças psicológicas, como a ansiedade, uma vez que a atividade física faz com que o cérebro atue de maneira mais eficaz e a altura elevada do tecido acrobático faz com que o corpo tenha uma descarga de endorfina e adrenalina, dando a sensação de estar vivo, de bem estar em quem o pratica. Bem como auxilia na recuperação e manutenção da autoestima, uma vez que dada sua característica de performance, faz com que os praticantes executem os movimentos de forma plástica.

O tecido acrobático bem como outras práticas circenses, emerge na sociedade como uma alternativa a práticas tradicionais, podendo tanto ser utilizado como ferramenta no processo pedagógico no ensino escolar, como também ser utilizado como atividade física de manutenção e como atividade profissional, uma vez que temos artistas circenses acrobatas aéreos que são especialistas nessas práticas.

Esse aparelho circense quando utilizado em números, shows e espetáculo, mesmo fora do ambiente de circo, sempre leva a impressão de um número sofisticado e elegante, que mistura movimentos leves enquanto estão quase a flutuar, com subidas, descidas, chaves e quedas que impressionam o público em geral, fazendo com que o tecido fuja um pouco de suas raízes dos circos, passeando em shows musicais, peças teatrais e festivais internacionais, como o Festival Folclórico de Parintins.

Todavia, a grande maioria dos artistas circenses é autodidata, tendo pouca ou quase nenhuma conexão com a academia, o que dificulta o registro em trabalhos e pesquisas sobre as diversas práticas circenses. Quando tratamos individualmente de tecido acrobático, temos certa dificuldade em encontrar documentos, livros e trabalhos que contem a história, evolução e desenvolvimento da modalidade, visto que a maioria dos artistas tem apenas portfólios pessoais, mas não tem estudos publicados para servir como base para pesquisas.

Este trabalho pode suprir uma pequena parte de uma enorme demanda, podendo servir como base para novos trabalhos que virão, uma vez que, como dito, várias informações acerca do circo são discrepantes e as informações acerca do tecido acrobático na região norte e sua história, são escassas. Fica a reflexão para que os artistas circenses possam de certa forma ajudar a suprir essa necessidade de uma base de dados, bem como auxiliar para que mais trabalhos na área sejam realizados.

## REFERÊNCIAS

-ALIVERTI, Márcia Jorge. **Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2003

-AMADO, Aline Teixeira. **A dança e o Tecido Acrobático: possibilidades de existências e novas visibilidades**. O Mosaico R. Pesq. Artes, n. 16, p. 1-240, 2018.

- AMADO, Aline Teixeira. **A dança na relação corpo e tecido acrobático: REORGANIZAÇÕES DE UM CORPO AÉREO**. Dissertação (Dança) Programa de Pós Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

- ANDRADE, José Carlos dos Santos. **O espaço cênico circense**. 2006. 206 f.

Dissertação (Mestrado em Artes)- Departamento de Artes Cênicas- Universidade de São Paulo, São Paulo.

- ANGELO, Fábio Henrique Bartolomeu. **Corpo e Subjetividade**: Um estudo sobre o processo de criação na Escola Nacional de Circo/FUNARTE. 2009. 119 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Instituto de Biociências-, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro- São Paulo.

-BARBOSA, Rita Maria dos Santos Puga; LIMA, Lúcia Maria Brasil de. **Eu corpo**. São Paulo: Phortw, 2011. 226p.:il.

- BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

- BASTOS, Liliana Cabral; BIAR, Liana de Andrade. **Análise de narrativa e práticas de entendimento da vida social**. *DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, v. 31, n. especial, p. 97-126, 2015.

-BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; BARRAGÁN, Teresa Ontañón; SILVA, Erminia. **Circo**: horizontes educativos. Campinas-SP: Autores associados, 2016. (Coleção Educação Física e esporte).

-BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.  
BRASIL, Luciana Leão. Michel Pêcheux e a teoria da Análise de Discurso: desdobramentos importantes para a compreensão de uma Tipologia Discursiva. *Linguagem- Estudos e Pesquisas*, Catalão-GO, vol. 15, n. 1, p. 171-182, jan./jun. 2011

- BOLOGNESI, Mário Fernando. **O Circo “Civilizado”**. In: 5th International Congress of The Brazilianstudies Association (BRASA), 6; 2002, Atlanta – Georgia. Anais. Eletrônico... Nashville: Vanderbilt University, 2002. Disponível em: <http://www.circonavegador.com.br/upload/updownload/308cc6f800bd27db2b2e7bcb537c260b5b58c3e10c77a.pdf>. Acesso em: 25 de agosto de 2019.

- BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

- BOLOGNESI, Mario Fernando. O corpo como princípio. **Trans/Form/Ação**. v. 24, n 1, 2001.

-BONFIM, Juliana. **Corpo Ativo**: vivencias de corporeidade circense/Juliana

Bonfim; orientador Patricia Pederiva. - Brasília, 2017; Monografia (Pedagogia), Universidade de Brasília, 2017.

- BORTOLETO, Marco Antonio; CALÇA, Daniela Helena . **O Tecido Acrobático** : Fundamentos Para Uma Pedagogia das Atividades Circenses Aéreas. Revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP, Campinas, v. 5, n. 2, p. 72-88, jul/dez. 2007.

-BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; CALÇA, Daniela Helena. **Circo e Educação Física**: Compendium das Modalidades Aérea. Movimento & Percepção, Espírito Santo do Pinhal, SP, v. 8, n. 11, jul/dez 2007.

-BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. **Introdução à pedagogia da atividades circenses**. Jundiaí, SP. Fontoura, 2008.

-BURTT, J. (2010). **Mallakhamb**: an investigation into the Indian physical practice of rope and pole Mallakhamb. *International journal of the arts in society*, 5(3), 29-38.

-CALÇA, Daniela Helena; BORTOLETO, Marco Antônio. Tecido. In: BORTOLETO, Marco Antônio Coelho. **Introdução à pedagogia das atividades circenses**. Jundiaí – SP: Fontoura, 2008.

- CALFA, Maria Ignez de Souza; RIBEIRO, Ruth Silva Torralba. **Pensamento e movimento no estudo da corporeidade**. Revista Interinstitucional Artes de Educar. Rio de Janeiro, V. 6, N.1- pág. 37-52 janeiro-abril de 2020: “Educação: Corpo em movimento II.

- CALFA, Maria Ignez de Souza; RIBEIRO, Ruth Silva Torralba. **Pensamento e movimento no estudo da corporeidade**. Revista Interinstitucional Artes de Educar. Rio de Janeiro, V. 6, N.1- pág. 37-52 janeiro-abril de 2020: “Educação: Corpo em movimento II.

-CARVALHO, Nicole Blach Duarte de. **“Experiência dança”**: uma prática artístico-pedagógica. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021

-CASTRO, Alice Viveiro. A arte do insólito, 2010. Disponível em < <https://www.circonteudo.com/colunista/a-arte-do-insolito-2/> > Acesso em: 15 jul. 2021. CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o mito e a fronteira**. Belém: Labor Editorial, 2011.

-COELHO, Marília; MINATEL, Roseane. **Circo: A arte do riso e prática da**

*reconstrução social*. Revista Topos, V. 5, n.1, p. 203 - 230, 2011

-COSTA, Hélio Gonçalves. **O circo social**: se não é formação de artista, é formação do que?. Orientador: Silas Nogueira. 2015.21 f. TCC (Especialização) – Curso de Gestão de Processos Gerenciais., Centro de estudos Latinos Americanos sobre cultura e comunicação, Universidade de São Paulo Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2015. Disponível em: [http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/tcc\\_versaofinal.pdf](http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/tcc_versaofinal.pdf). Acesso em: 03 de julho de 2022.

-COSTA, Yara dos Santos. **Educadores do Brasil**. Ponta Grossa, Paraná. Disponível em: <http://docplayer.com.br/70319956-Group-of-ballet-of-air-uea-interdisciplinarity-in-the-air.html> Acesso em: 28 de ago de 2019.

-COURTINE, Jean-Jaques. **Decifrar o corpo**: Pensar com Foucault. Editora Vorazes LTDA. 1.ed., 2013

- CUNHA, Lúcio Érico Soares. **O Show Não Pode Parar Um Retrato Sobre a Arte Circense**. 2010. 51 f. Memorial (Jornalismo) - Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG, 2010. CUNHA, Euclides. **Amazônia**: um paraíso perdido. Manaus: Editora Valer, 2011.

- DAL GALLO, Fábio. **A renovação do circo e o circo social**. Repositório Institucional da UFBA. Bahia, 2010. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/2033>>. Acesso em: 20 de jul de 2021.

- EUFRÁSIO, José Jefferson Gome.; DOMINGUES JUNIOR, Moacir Freire.; SILVA, Luiz Arthur. Nunes da. MENDES, Maria Isabel Brandão de Souza. **Mens Sana in Corpore Sano: saberes e práticas educativas sobre corpo e saúde**. Pensar a Prática, Goiânia, p. 911 - 914, 01 jul. 2014.

- FERREIRA, Francico Romão. A produção de sentidos sobre a imagem do corpo. **Dossiê. Interface (Botucatu) 12 (26). Set 2008.**

- FREITAS, Eduardo Bruno Fernandes; LEITE, Marcelo Dêny de Toledo. **Provocações possíveis para perguntas infundáveis: corpo, aerte e pandemia**. Rebento, n. já/ju 2020, p. 269-279, 2020.

- GOMES, Rosângela da Silva. *A festa do boi-bumbá no Amazonas*: Instrumento

pedagógico na composição e manutenção da identidade cultural do jovem amazônico. 122 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Programa de pós-graduação stricto sensu em ciências da religião, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2010.

GONZÁLEZ, Fernando Jaime; DARIDO, Suraya Cristina na; OLIVEIRA, Amauri Aparecido Bássoli de. **Lutas, capoeira e práticas corporais de aventura**. Prefácio de Ricardo Garcia Cappelli. – Maringá : Eduem, 2014. v. 4 (p. 138).

- HAKIM, Hassen; PUEL, Frédéric; FORESTIER, Nicolas; BERTUCCI, William. **Circus Student-Artists Anthropometric characterization; Preliminary study**. Journal of Physical Health and Sports Medicine Année : 2018.

- KRONBAUER, Gláucia Andreza; NASCIMENTO, Maria Isabel Moura. **O circo e suas miragens: a escola nacional do circo e a história dos espetáculos na produção acadêmica brasileira**. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, nº 52, p. 238-249, set 2013

- LEITÃO, Breno Silva de Sá; FURTUNATO, Caio de Mendonça; RAMOS, Sérgio Ricardo Vieira; **“Mens sana in corpore sano”**: Uma abordagem fenomenológica do corpo. Colégio de Aplicação do Centro de Educação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, Pernambuco, 2013.

- LE BRETON, David. Sinais de Identidade: **Tatuagens, piercings e outras marcas corporais**. 1.ed.- 2004.

- LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. Fuhrmann. 4. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2010.

LELES, Marília Teodoro; CAMARGO, Robson Corrêa de. **O Circo e as Performances Aéreas: a simulação do risco e a dissimulação da dor**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 12, n. 3, 2022.

- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 7ªed. São Paulo: Atlas, 2010.

- MEARLEAU-PONTY, Maurice. **A fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. MINGHELLI, B et al. Comparação dos níveis de ansiedade e depressão entre idosos ativos e sedentários. Rev. Psiq. Clínica, 40(2), 71–6, 2013.

-NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Uma fenomenologia do Corpo**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010

- NÓBREGA, Terezinha Petrucia. **Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty**. Estudos de Psicologia, v.13, n.2, p.141-148, 2008.

-NUNES, João Gabriel Baptistotti; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. **Montando e desmontando**: Quem são e como atuam os riggers circenses?. Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul, 2021.

- PEIXOTO, Bianca Simões. **O diálogo dança/circo na cena contemporânea brasileira**. Programa de pós-graduação em dança. Escola de Dança. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

-PIMENTA, Daniela. **Antenor pimenta**: circo & poesia. São Paulo: Imprensa oficial, 2005.

-PINES JUNIOR, Alipio Rodrigues; SILVA, Tiago Aquino da Costa; LAZIER, Tatyane Roiek; GONÇALVES, Kaoê Giro Ferraz; LEÃO JUNIOR, Cleber Mena. **O Circo Moderno, história, inovação e transição social**. The FIEP Bulletin, v. 83, p. 556-559, 2013.

-ROSA, Daniel Aparecido. **A concepção de corpo em René Descartes**. Emporium o blog da Faculdade Dom Luciano, 2017. Disponível em: <http://famariana.edu.br/blog/2017/10/03/a-concepcao-de-corpo-em-rene-descartes/#:~:text=De%20acordo%20com%20o%20que,constitui%20como%20uma%20coisa%20extensa>. Acesso dia 30 de março de 2021.

- SANTOS, Cristine Cassoni; et al. **A linguagem corporal circense**: interfaces com a educação física e atividade física. São Paulo: Phorte, 2012.

- SANTOS, Karine da Silva; RIBEIRO, Mara Cristina; QUEIROGA, Danlyne Eduarda Ulisses de; SILVA, Ivisson Alexandre Pereira da; FERREIRA, Sonia Maria Soares. **O uso de triangulação múltipla como estratégia de validação em um estudo qualitativo**. Ciência & Saúde Coletiva, 25 (2) 03 Fev 2020.

- SCHRAMM, Rosa Dias. Um convite à sinestesia: considerações de um corpo em performance. Dissertação de mestrado em Artes Visuais, Universidade de Brasília, 2019.

- SILVA, Adan Renê Pereira da; CASTRO, Ewerton Helder Bentes de. **A construção identitária dos cirandeiros do festival de ciranda de Manacapuru**. São Paulo: Dialogar,

2018. Graduação em Artes Cênicas. v.10, n.1, 2009

-SILVA, Erminia; ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável público... o circo em cena.** Funarte: Rio de Janeiro, 2009.

-SILVA, Juliana Oliveira. **Circo de rua na Amazônia:** entre corpos, casas e estradas. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018.

\_\_\_\_\_. Ser, estar e fazer: notas sobre o circo de rua na Amazônia. **Revista de antropologia e arte.** Campinas, n. 7, v. 2, p. 25-46, jul.-dez., 2017.

- SILVA, Amós Coêlho da. **Seria a Sátira Poesia?**. Revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras - LECO - INSTITUTO DE LETRAS - CEH - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Ano 18, Nº. 30, 2015.

- SILVA, Erminia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense:** Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. 2003. 386 f. Tese (Doutorado em História)-Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

- SILVA, Erminia. **O circo:** sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX. 1996. 184 f. Dissertação (História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo.

- SILVA, Leonardo Henrique Scantbelruy Leite da. **Diálogos em resistência: O Tecido Acrobático e o Quilombo Urbano Barranco de São Benedito.** 2017.61f. Trabalho de Conclusão de Curso II- Universidade Estadual do Amazonas, Manaus, Amazonas.

- SOARES, C. L.; MADUREIRA, J. R. **Educação física, linguagem e arte: possibilidades de um diálogo poético do corpo.** Movimento, v. 11, n. 2, p. 75-88, 2005.

-SOARES, C. L. **Imagens da educação do corpo:** estudo a partir da ginástica francesa no século XIX, 2º ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2002.

- SOARES, Daniela Bento; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho Bortoleto. **A prática do Tecido Acrobático nas academias de ginástica da cidade de Campinas-SP: o aluno, o professor e o proprietário.** Revista Corpoconsciência, v. 15, n. 2, p. 07-23, 2011

-SUGAWARA, C. **Técnicas circense aéreas: corda lisa e tecidos.** 1º ed, São Paulo;

Phorte, 2014.

-TREVIZAN, Mayara; CHAGAS, Paula Izabella; KRONBAUER, Gláucia Andreza. **Circo em contextos** – diálogos entre a cultura e a extensão universitária. Rv. Conexão. V.14, n.1. p.10. 2017.

- ZAIM- DE- MELO, Rogério; RIZZO, Deyvid Tenner de Souza; GODOY, Luis Bruno de; AMARAL, Laurianne Sorrilha do. **A utilização do tecido acrobático como conteúdo na educação física escolar: um estudo com uma nona série do ensino fundamental.** Repertório, Salvador, ano 23, n.35, p. 63-86, 2020.2.