

TREINAMENTO ACROBÁTICO CIRCENSE: O RISCO E A QUEDA IMAGINÁRIA NO EMPODERAMENTO DE ARTISTAS DA CENA

Daniela Gatti (Artes Corporais/UNICAMP); Gabriel Coelho Mendonça (Artes Cênicas/UNICAMP)

Resumo:

Virtuose acrobática e risco são dois eixos poéticos que sustentam a linguagem artística circense. Artistas da cena buscam o treinamento acrobático circense visando um corpo virtuoso. No entanto, o risco, presente no cotidiano do treinamento acrobático, parece oferecer ganhos qualitativos para o trabalho do artista da cena. No presente artigo, a partir de relatos dos alunos do curso de Bacharelado em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNICAMP, em diálogo com o filósofo Gaston Bachelard, pretende-se evidenciar como a exposição ao risco acrobático, inerente ao treinamento circense, pode se mostrar enriquecedor para a formação do artista da cena.

Palavras-chave: *Treinamento Físico; Formação de Atores; Subjetividade; Risco;*

Abstract:

Acrobatic virtuous and risk are two poetic axes which support circus artistic language. Scene's artists search for acrobatic training looking for a virtuous body. Although, the risk, present in the daily acrobatic training, seems to offer qualitative gains to the scene artist's work. In this article, starting from reports of scenic arts students from UNICAMP's Arts Institute, enrolled in the Circus Technique II course, in 2015, in dialogue with the philosopher Gaston Bachelard, is intended to evidence how exposure to acrobatic risk may be enriching to scene's artists.

Keywords: *Physical Training; Actors Preparation; Subjectivity; Risk;*

Na página 25 do livro “O circo no Brasil”, Antônio Torres afirma que, “além da destreza dos braços e mãos da trapezista, o perigo encanta a plateia” (TORRES, 1998, p. 25). Em outras palavras, a linguagem acrobática circense se estrutura, principalmente, sobre dois eixos, a virtuosidade física e o risco. Virtuosidade e risco são como dois mastros que sustentam a lona poética que envolve qualquer exibição acrobática no picadeiro. Esses eixos poéticos estão presentes não apenas na cena circense, mas também em seu treinamento.

O treinamento circense visa por construir um corpo acrobático dotado de habilidades físicas refinadas (Bortoleto, 2008)⁷. Assim, o treinamento circense busca por virtuosidade física, virtuosidade acrobática. Atores e atrizes, assim como outros artistas da cena, tem buscado o treinamento acrobático circense com foco nas habilidades físicas que a prática acrobática pode trazer. Força, flexibilidade, alongamento, equilíbrio, destreza, velocidade são os termos que mencionam ao relatar suas intenções com o treinamento acrobático circense.

No meio artístico, é preciso que o artista consiga, em cena, mover-se facilmente, aumentando, assim, a impressão criada. Para isso ocorrer, ele necessita de um corpo em bom funcionamento, dotado de características as quais dão o suporte de um maior controle sobre seu próprio aparelho corporal. Exercícios físicos contribuem nesse aspecto, eles proporcionam uma maior flexibilidade do corpo, um aspecto mais móvel, mais vivo e expressivo. As técnicas circenses, de um modo geral, são exercícios excelentes para essa contribuição. [...] (AMANDA MARTINS DE QUEIROZ)

[...] As acrobacias circenses também adicionam ao artista um agir num ritmo e tempo muito mais rápidos dos quais ele está acostumado. O artista passa a dominar mais o seu corpo, justamente porque este encontra-se mais flexível, mais liberto. (AMANDA MARTINS DE QUEIROZ)

Konstantín Stanislavski, em seu livro “A construção do personagem”, mais especificamente no capítulo “Tornar expressivo o corpo” (Stanislavski, 2000, p. 53-65), destaca as contribuições motoras e físicas que o treinamento circense pode oferecer ao ator.

Interessado nestas contribuições, o curso de Bacharelado em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNICAMP, oferece em seu quadro de disciplinas de técnicas corporais, duas disciplinas de Técnicas Circenses, AC 112 – Técnicas Circenses I e AC 212 – Técnicas Circenses II. Disciplinas que visam, objetivamente, a instrumentalização corporal do artista da cena⁸.

No trabalho com as técnicas acrobáticas circenses o risco se faz presente a todo momento, tal qual em cena. Pois a acrobacia implica, necessariamente em risco (Ferreira, Bortoleto e Silva, 2015; Bortoleto, 2010; Duprat e Gallardo, 2010; Fouchet, 2006). Nesse

7 Pg. 24 “a progressão de dificuldades das acrobacias é de grande importância [...] Deste modo, buscamos constantemente ser minuciosos com as técnicas de execução, o que nos garante maior segurança tanto da integridade física, quanto com respeito à garantia de realizar as acrobacias com a plasticidade e precisão desejada.”

8 Ementas disponíveis em: www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos2015/coordenadorias/0018/0018.html#AC112 www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos2015/coordenadorias/0018/0018.html#AC212

caso, o risco físico, que em sua extremidade implica em risco de morte. Interessante é notar que o convívio com a iminência de uma fatalidade parece ser mais potente para o treinamento do ator, do artista da cena, que os ganhos físicos propriamente ditos; uma contribuição colateral ao treino físico, que supera em qualidade o objetivo primeiro do treinamento circense.

Neste sentido, e em consonância com Grotowski (2010), aponto que as técnicas circenses podem oferecer, para o ator, uma postura não hesitativa em cena. Tal qual escancara o ator José Rubens Chasseraux em depoimento a Berenice Raulino sobre a experiência de participar junto com acróbatas circenses de Ubu, *Folias Physicas Pataphysicas e Musicaes*. Montagem do texto *Ubu Rei* de Alfred Jarry, sob a direção de Cacá Rosset:

É uma ligação muito forte que os artistas de circo trazem para cena, uma herança que eles trazem do circo. Não é esquecer uma fala: é cair do trapézio, ser engolido pelo leão, se queimar no fogo, é enterrar a faca no *partner*. Eles nunca ficam com o olhar perdido em cena. Não esquecem nada. Então, cinquenta por cento do elenco ser circense já garante uma eficiência muito grande. (CHASSERAUX *apud* RAULINO 2006, p. 38).

Tendo em vista a importância do risco físico na linguagem circense, e acreditando na potência da experiência do risco para a formação do artista da cena, como ferramenta de avaliação dos alunos matriculados na disciplina AC-212 Técnicas Circenses II, durante o segundo semestre de 2015, pedi que, entre outras tarefas, os alunos produzissem um texto ensaístico sobre o tema: “O corpo do ator em situações de risco”. Para além de oferecer meios de avaliar os alunos, a produção deste texto tinha a intenção de tornar consciente, por parte do aluno sua atitude frente ao risco. Possibilitando um maior crescimento do aluno em situações de exposição e de risco, tanto em sala de aula, quanto em cena ou mesmo na vida. Pois, como já expuseram os próprios alunos, o risco é uma característica inerente ao homem, uma condição humana e, também, uma condição do artista em cena. Vejamos:

Na perna de pau estamos sempre em desequilíbrio, não é possível ficar parado sem a ajuda de um terceiro apoio. A sensação de desequilíbrio é, para mim, uma sensação de risco constante. Tal desequilíbrio também gera aquele estado de urgência, é preciso estar sempre atento para não cair. Essa experiência é muito análoga com a experiência de estar em cena. É quase uma metáfora do jogo teatral. [...] Eu diria até que essa situação da perna de pau pode ser uma analogia da própria vida. (ISABELLA MARINO SILVA).

No presente artigo será promovido um debate entre o discurso dos alunos da disciplina mencionada com as ideias de Gaston Bachelard, principalmente no tocante ao risco e ao medo da queda. Evidenciarei trechos dos textos produzidos pelos alunos, confrontando-os com trechos do capítulo intitulado “A queda imaginária”, do livro “O ar e os sonhos – ensaio sobre a imaginação do movimento”, de Gaston Bachelard (2001), afim de evidenciar como

o treinamento acrobático circense atua na psique do praticante e de que maneira esse treinamento pode se mostrar empoderador⁹ para o artista da cena.

O medo da queda, componente do psiquismo humano, bem abordado por Bachelard, é trazido aqui como foco do debate por ter tomado grande proporção nos relatos dos alunos. Como fica claro no início do seguinte relato:

Uma reflexão presente para mim durante esse ano foi sobre o medo – investiguei o que me dava medo e pensei sobre isso. Eu descobri que as coisas que eu mais temia não eram coisas tão físicas e palpáveis, mas sim, coisas de cunho emocional. A aula de circo sempre me veio à mente nessas ocasiões, pois é uma aula onde [sic] vi muitas pessoas sentirem medo, por estarem em situação de risco. Tendo esta reflexão sobre o medo presente algumas vezes durante o semestre, talvez até mesmo pela proposta do exercício de escrever sobre o corpo em risco, foi interessante estar atento para notar algumas situações que realmente me davam medo. (YURI PERON FAULA DE OLIVEIRA).

Claro que assim, à primeira vista, seria óbvio esperar que o medo sobressaísse em um relato sobre situações de risco. Parece natural a associação entre risco e medo, quase como se fossem a mesma coisa. Mas não é assim necessariamente:

O medo é diferente do risco, porém eles existem em relação. Risco, por definição, é uma ameaça ou perigo de determinada ocorrência. Correr o risco é estar sujeito a passar por um episódio arriscado, ou seja, um episódio temerário que pode acarretar alguma consequência. Já o medo está ligado a um estado afetivo pela consciência do perigo, podendo ser fundamentado ou mesmo, irracional. (ISABELLA MARINO SILVA).¹⁰

Para além disso, como aponta a mesma aluna, o risco é também sedutor, e provoca desejos:

Há um exemplo que eu gostaria de citar. Neste semestre treinamos perna de pau. A primeira vez que vesti as penas de pau e fiquei de pé naquela nova altura, tão distante do chão, despertou em mim uma vontade enorme de querer estar lá e, ao mesmo tempo, medo de me manter lá. Fui para a barra tentar andar. Soltar a barra parecia uma ação muito remota. O professor não estava nos acompanhando diretamente. Naquele dia eu não entendia como ele podia não estar nos acompanhando de perto nessa situação de extremo risco. Era muito difícil eu sentir sozinha no meu corpo se havia encontrado um equilíbrio ou

9 O termo **empoderamento**, originariamente das ciências sociais, define um processo de dar às pessoas o poder, a liberdade e a informação necessária que lhes permitem tomar decisões (CHIAVENATO, 2008). “o processo de empoderamento é apresentado a partir de dimensões da vida social em três níveis: psicológica ou individual; grupal ou organizacional; e estrutural ou política. O empoderamento pessoal possibilita a emancipação dos indivíduos, com aumento da autonomia e da liberdade. O nível grupal desencadeia respeito recíproco e apoio mútuo entre os membros do grupo, promovendo o sentimento de pertencimento, práticas solidárias e de reciprocidade. O empoderamento estrutural favorece e viabiliza o engajamento, a corresponsabilização e a participação social”. (KLEBA E WENDAUSEN, 2009 p. 733). Seria neste sentido que ele é tomado aqui, pois o treinamento circense permite ao artista tomar decisões e se responsabilizar, individual ou coletivamente, frente às situações de risco.

10 Grifos da aluna.

não. Mesmo porque eu não largava o terceiro apoio, a barra. Então eu pensei: o professor não está preocupado, como diz aquela expressão – **do chão eu não passo**. Só vou saber se eu soltar essa barra e seja o que for! Eu diria até que essa situação da perna de pau pode ser uma analogia da própria vida, como aquilo que interpreto de Clarice Lispector - muitas vezes construímos tripés para nos sentirmos seguros, mas na verdade estamos estagnados, viver é andar em duas pernas, buscando sempre um equilíbrio em meio a todo aquele desequilíbrio. Duas pernas de pau é um grande desequilíbrio, porém, quanto mais altas elas forem, menor é a distância entre céu e chão, mais próximos das nuvens chegamos sem nem tirar os pés do chão. (ISABELLA MARINO SILVA).¹¹

A tônica dos textos dos alunos poderia, assim, não ser outra que não o medo, mas, por algum motivo, a emoção temerosa foi mais marcante nesta experiência ambígua e conflituosa de expor-se ao risco acrobático. Para pensar sobre o imperativo do medo no conflito desejo *versus* medo, derivativo do conflito vida *versus* morte, o primeiro parágrafo do capítulo intitulado “A Queda Imaginária”, do livro “O ar e os sonhos – ensaio sobre a imaginação do movimento”, de Gaston Bachelard já nos oferece algum suporte. Assim:

Se fizéssemos o duplo balanço das metáforas da queda e das metáforas da ascensão, não deixaria de surpreender-nos o número muito maior das primeiras. Antes mesmo de qualquer referência à vida moral, as metáforas da queda são asseguradas, ao que parece, por um realismo psicológico inegável. Todas elas desenvolvem uma impressão psíquica que, em nosso inconsciente, deixa traços indelévelis: o medo de cair é um **medo primitivo**. (BACHELARD, 2001, p. 91).

Muitos leitores poderiam, ainda, achar ousada a proposta de um diálogo sobre o trabalho com o risco real e o medo imaginário, discutido por Bachelard no livro e capítulo citado acima, mas, para solucionar esta questão, emprestarei as palavras da aluna Dandara, que mostra que o medo “real” está alicerçado justamente na esfera do imaginário:

É necessário dizer que apesar de nas primeiras aulas já ter vencido o medo em muitos aspectos, durante todo o semestre essa sensação esteve comigo. Todas as aulas eram batalhas constantes entre Dandara e o medo, ou melhor, entre Dandara e o medo do medo. A aula de Perna de Pau deixou isso evidente. Antes de colocar as pernas já estava morrendo de medo de ter medo. Claro que quando eu as coloquei o medo veio de verdade, mas foi interessante observar o quanto eu sou capaz de desenvolver minhas próprias sensações. Se tivesse tentado ficar calma, talvez tivesse sido mais fácil. (DANDARA LEQUI MARTINS).

No trecho acima, para além de demonstrar a coerência na escolha entre o teórico Gaston Bachelard e sua obra sobre a imaginação e suas implicações na psique humana como parte no debate deste artigo, as palavras de Dandara expõem a importância de ressaltar a esfera do imaginário no trabalho com o risco. Em primeiro lugar pode ser libertador, pois, como a aluna percebe, ela gera o temor nela mesma, o que a torna capaz de atuar sobre seu emocional. Como escancara: “se tivesse tentado ficar mais calma, talvez tivesse sido mais fácil” (DANDARA LEQUI MARTINS).

11 Grifos da aluna.

Ao meu ver, principalmente por se tratar de um trabalho voltado para a instrumentalização do artista da cena, perceber “o quanto sou capaz de desenvolver minhas próprias sensações” (DANDARA LEQUI MARTINS) é tão importante quanto perceber que é possível controlar o próprio medo:

Em suma, a imaginação é, no sujeito, suficientemente viva para impor suas visões, seus pavores, sua desgraça. Se o sonho é uma reminiscência, é uma reminiscência de um estado anterior à vida, o estado de vida **morta**, uma espécie de luto antes da felicidade. Podemos dar mais um passo e colocar a imagem não apenas antes do pensamento, antes da narrativa, mas antes de qualquer **emoção**. (BACHELARD, 2001, p. 102).¹²

O artista da cena trabalha justamente com a produção e a comunicação de emoções. Perceber a capacidade de desenvolver em si mesmo sensações e emoções é, então, muito empoderador para um aluno do bacharelado em artes cênicas. Espero que Dandara tenha atentado para este *insight* e possa, à partir de então, desenvolver sensações e emoções em si mesma a fim de compor suas personagens e ter atuações cênicas (para além de verossímeis) sinceras, honestas, verdadeiras.

Voltemos, então, à questão do medo, do imaginário, do real e do treinamento em técnicas circenses. No contato com o risco acrobático, os jovens atores se expõem a experiências semelhantes ao da “Queda imaginária” (Bachelard, 2001), que tem tanta força no psiquismo de qualquer sujeito. Vejamos um trecho de autoria de Thomas Quincey, utilizado por Bachelard para ilustrar uma **queda onírica**:

‘Parecia-me, cada noite – não metaforicamente, mas ao pé da letra -, descer vórtices e abismos sem luz para além de qualquer profundidade conhecida’ (QUINCEY *apud* BACHELARD, 2001, p. 95).

Confrontando a descrição dos sonhos de queda de Thomas Quincey e a sensação de um aluno durante um salto mortal: “quando eu dou um mortal, não sei se vou parar em pé ou se vou parar com a cara no chão” (ALLAN LUCAS LACERDA KAWABATA), o que ele experimenta é a sensação de um salto para o escuro, principalmente nas primeiras tentativas, nas quais a execução dessa acrobacia é exatamente um salto para o desconhecido; muito próximo do sonho de queda de Quincey, mas na esfera do real. Bachelard aponta que a **queda imaginária** é componente dos mais variados medos. E que “à menor regressão, trememos com esse medo infantil” (BACHELARD, 2001, p. 91). Quais as vantagens, então, de expor os alunos a uma experiência que potencialmente desdobrar-se-á em drama e traumas. Em outras palavras:

Em uma das aulas de corda bamba, duas alunas presentes que já haviam feito ginástica olímpica fizeram parada de mão na parede e eu expressei meu desejo de conseguir isso um dia. Ouvindo isso o professor tentou me ajudar de todas as formas possíveis para que eu conseguisse me arriscar a fazer a parada com ele segurando minhas pernas no ar, mas eu não consegui. Tudo o que fiz foi desandar a chorar. (DANIELLA DE DIVITIIS SÓRIA).

12 Grifos do autor.

Ainda mais quando Bachelard (2001, p. 92) nos adverte que a experiência realmente positiva da verticalidade é a “verticalidade dinamizada em altura”, exatamente o oposto da “queda imaginária”. A grande questão aqui está no fato de que o medo, que pode ser despertado à partir da situação de risco, nunca existe como fato. Quando há uma falha acrobática, não há mais risco, nem medo. Há apenas um fato, a queda do trapézio, ou da perna-de-pau, por exemplo. Assim:

O exercício com a perna de pau é um bom exemplo. O equipamento deixava meus pés a aproximadamente um metro do chão e, como ele estava preso em mim, não permitia que eu pulasse no caso de queda para me proteger. Neste caso, então, tentar andar sem me segurar em algum lugar, era correr o risco iminente de queda, com possibilidade grande para o acontecimento, sabendo que não poderia cair com os pés. A parte mais interessante de todas foi justamente o momento em que caí. Foi muito legal a sensação e principalmente ver que eu não me machucava, que o tempo até o chão me permitia pensar em como chegar. Era só colocar a mão e amortecer a queda. Depois da primeira vez que caí, o medo, que não era tão grande, diminuiu ainda mais, quase se anulou. (YURI PERON FAULA DE OLIVEIRA).

O medo emanado em sala de aula, no treinamento acrobático, não foi criado/gerado ali. Ele já está inscrito na psique dos alunos e apenas emana-se no aqui-agora através de diferentes situações acrobáticas. Desta forma, o trabalho com as técnicas acrobáticas circenses coloca o artista em contato com sua própria psique. Com um medo primitivo, com suas próprias imagens abismais e obscuras:

Pensar o risco é pensar tantas coisas! É pensar, primeiramente, no significado dessa palavra, que já traz em si o sentido de perigo. E o perigo, que sempre prenuncia algum mal, está eternamente imbricado na luta pela vida, na busca de prazeres, no tempo, no pensar, nas relações, nos sentimentos. Existe, portanto um risco que é o do corpo em movimento, em manobras, em velocidade, em desequilíbrio. Este tipo de risco que torna-se arte exibindo o limite humano. Deparando-me com ele nas aulas de técnicas de circo, passo a senti-lo na carne, e isso é subjetivo, não é mais o pensar de quem observa a virtuosidade de um corpo em situação de perigo, a questão agora é sobre o que eu sinto estando nesse lugar. Raiva, medo, ansiedade, preocupação... são emoções como estas, que distorcem a realidade e por vezes interferem na execução do movimento. É um giro, é uma queda, é uma vertigem que me atravessa e que libera coisas da alma, que eu não quero sentir. (ALÉXIA LORRANA).

Para além disso, também coloca o próprio sujeito no foco da ação:

Me vi em situações que, apesar de sempre ter sido amparado pelas orientações do docente, o auxílio dele não bastava para cumprir a execução dos movimentos, uma vez que precisavam ser desencadeados pelo meu próprio corpo. Isso fazia com que, além das esperadas limitações físicas, muitas vezes se sobrepusesse o impedimento psicológico, surgindo insegurança em movimentos nos quais eu conseguiria executar com tranquilidade não fosse o medo. (ALLAN LUCAS)

LACERDA KAWABATA).

Dessa forma, é nesse lugar de protagonista que reside a maior potência e o maior perigo do trabalho com foco no risco:

Essa queda **viva** é aquela de que trazemos em nós mesmos a causa, a responsabilidade, numa psicologia complexa do ser decaído. Aumentaremos sua tonalidade unindo causa e responsabilidade. Assim tonalizada moralmente, a queda já não pertence à ordem do acidente mas à ordem da substância. Toda imagem deve enriquecer-se de metáforas para dar vida à imaginação. A imaginação, princípio primeiro de uma filosofia idealista, implica que se introduza o sujeito, em cada uma de suas imagens. Imaginar um mundo é tornar-se responsável, moralmente responsável, por esse mundo. (BACHELARD, 2001 pg. 93)

Enquanto protagonistas de seu próprio destino, em uma tarefa acrobática, os alunos se veem responsáveis por ter sucesso ou falhar, que pode significar sobreviver ou morrer. Isso pode ser perigoso, pois pode escancarar ao praticante sua imobilidade frente a um medo imaginário, sua falta de controle sobre sua própria psique, sua falta de controle sobre si mesmo, acentuando a sensação de fracasso pessoal. “Nessas aulas em que sentia muito medo também me sentia bem fracassada e arrependida de não ter me controlado mais” (DANDARA LEQUI MARTINS).

No entanto, como protagonista, o aluno pode se tornar o próprio herói dessa batalha, como mostra Vítor Souza em sua trajetória no treinamento de saltos mortais: foram em situações nas quais ele era mais requisitado, ou naquelas em que contava com menos auxílio do professor ou dos colegas, ou naquelas em que tinha maior responsabilidade sobre seu próprio sucesso ou fracasso na execução da acrobacia, que ele obteve maior sucesso.

Quando passávamos para os mortais, eu sempre ficava bastante assustado. Não tanto com a lonja¹³, com a qual eu me sentia mais seguro, mas com os colegas segurando a cinta, e ainda mais nos pseudo-mortais na cama elástica. O curioso é que eu só consegui lapidar o movimento sob menor segurança – enquanto a lonja me segurava, a evolução era mínima, mas no terceiro ou quarto salto com menos equipamento, a precisão já aumentava consideravelmente. (VÍCTOR HUGO CAMARGO DE SOUSA).

Neste sentido, pela urgência de superar a tarefa arriscada, o praticante das técnicas circenses é levado a assumir uma postura específica, como descrita por Vitor Antonino:

Em suma: tenho a noção de risco aqui como a de uma percepção de um limite estabelecido por si, de uma certa ‘zona de conforto’ que é desafiada constantemente. A reflexão que se tem por ora é: de agir com prontidão para expandir esses ‘limites’. (VICTOR LUCAS ANTONINO VAZ).

Bachelard argumenta que a “imagem é deduzida do movimento”, sendo esse exatamente o movimento desses alunos ao longo do trabalho de enfrentamento do risco que permite a ressignificação de sua própria imagem. De onde tende a emergir a imagem de alguém mais empoderado de si-mesmo:

Já na primeira aula ganhei de presente um torcicolo por fazer uma cambalhota para trás de forma errada, o que me deixou receosa em relação ao semestre, pois mesmo com dores éramos orientados a executar as acrobacias. Subia no tecido mas não gostava do meu desempenho. Não sabia fazer nada direito! Era péssima, a pior aluna da turma, e isso me frustrava. Não possuía força o suficiente para, por exemplo, virar de cabeça para baixo no tecido com suporte de apenas duas mãos: tudo doía! Pude me observar tentando não fazer os exercícios para evitar a dor. E eu sonhava magicamente com o dia em que tudo isso mudaria. Até que eu cansei. Um belo dia, após um ‘insight’ gerado por uma fala do professor, cansei de apanhar de mim mesma e resolvi me esforçar para tomar o controle da situação. Parei e pensei mais racionalmente em cada proposta, me atentando em como cada coisa deveria se desenrolar. Aceitei que as leis da física ditam as regras e não há nada que se possa fazer a respeito além de jogar com elas. E é isso que se faz no circo. Se manipula as leis da física brincando com as variantes de peso, altura, força, velocidade, aceleração, e etc. E eu notei, aos poucos, o sumiço da dor pós-aula, a melhora em muitas acrobacias: entendi! Finalmente, depois de um semestre de aula, percebi que se não fizermos **exatamente** o que nos mandarem fazer, não atingiremos a perfeição da arte que treinamos, demoraremos mais tempo para evoluir. A diferença entre um corpo não preparado e o corpo do circense é que o segundo corpo se dispõe a fazer o que o primeiro ainda não faz. Além das dificuldades físicas, há uma certa conduta que deve ser tomada pelo indivíduo de corpo despreparado para que um dia chegue ao lugar do circense. Se posicionar **PASSIVAMENTE** na aula, tanto de circo, quanto de qualquer outra arte, é esperar que o destino nos entregue o resultado final do trabalho sem haver trabalho. Devido às percepções tidas nessa aula pude aplicar estes conhecimentos nas aulas de balé, no canto, e melhorar meu desempenho físico em todas as atividades que pratico, inclusive nas corridas: distingi o que se tem dificuldades de execução do que o que não se tenta direito por ser de alto grau de dificuldade. É preciso ter foco e se posicionar como aprendiz, pois se não há entrega total do aluno, se corre o risco de nada acontecer. Este semestre consegui me arriscar mais, desapegar de certos medos. O ‘correr riscos’ também é capaz de ter uma grande influência psicológica tanto na autoestima, quanto no desempenho do ator em seus ensaios, trabalhos. Vencer seus medos é uma grande conquista! Eu jamais me imaginava fazendo coisas de cabeça para baixo, ou me pendurando em um ‘pedaço de pano’ a metros do chão... O docente soube lidar com essas questões de forma muito sábia: no ‘se joga!’ E realmente essa é a melhor maneira de se aprender. É necessário lançar-se totalmente no processo. (DANIELLA DE DIVITIIS SÓRIA).¹⁴

Ali o meu corpo esteve numa situação de risco, de limite. Senti que havia atingido um limite que, até então, eu conhecia como sendo o meu, e me assustei quando tal medida foi ultrapassada. Com o passar das aulas, vendo cada um dos meus colegas e eu mesmo superando dificuldades pessoais (como medo, falta de técnica, de habilidade etc.), percebi que uma boa parte da mágica do circo reside justamente neste ponto: superar os limites, tendo como instrumento nosso próprio corpo, colocando-o em situação de risco. (BRUNO HENRIQUE RODRIGUES DA SILVA).

Hoje tenho a consciência de que o ator tem que ter sempre presente a ideia do risco. Estranhar o próprio corpo faz com que geremos outra percepção, muda nosso estado corporal e desconstrói a nossa autoimagem. (DANDARA LEQUI MARTINS).

O conflito, então seria “tornar-se leve ou continuar pesado: neste dilema algumas imaginações podem resumir todos os dramas do destino humano. (BACHELARD, 2001, p. 106). Dessa forma, é no movimento de fracassar e de superar o fracasso frente ao perigo e à emoção temerosa, que do risco emerge, que podemos desconstruir uma imagem trazida pelos praticantes, abrindo o espaço para a construção de outra imagem de si, na qual o sujeito pode se enxergar mais corajoso, mais confiante, mais assertivo. Uma imagem de superação, uma imagem ascensional, da verticalidade dinamizada em altura:

Falar da autoconfiança também se encaixa nesse texto em virtude da sensação que é estar num aparelho como o tecido, o monociclo, a perna de pau. Sempre senti – e de fato é isso mesmo – que eu cair ou não, me machucar ou não, dependia exclusivamente de mim. E de fato dependia. Dependia da minha força, da minha concentração, da minha leveza. Treinar circo é um exercício constante de confiança em si mesmo. Era a hora de começar a acreditar em mim! (DANDARA LEQUI MARTINS).

Para Allan e Isabella, essa nova imagem de si sobre o risco geram reflexões acerca do trabalho do ator.

O risco pode provocar um **medo** e/ou pode provocar uma **urgência**. O medo, às vezes se revela como obstáculo no desenvolvimento do ator. Já a urgência, pelo contrário, pode surtir efeitos positivos em seu trabalho. (ISABELLA MARINO SILVA, grifos da aluna).¹⁵

Neste sentido, a arte do ator também pode se potencializar na perspectiva do risco. A cena, por si só, é um cenário propício ao risco, no qual tudo pode acontecer. Como ator, posso escolher me deparar com um cenário hostil ou simplesmente aberto ao desconhecido. Se persisto nessa repulsão inicial advinda de uma reação de defesa quase instintiva ao desconhecido, não consigo me manter em cena. Ao mesmo tempo, estar em cena não implica em deter total controle da situação. Não. Isso está além do ator, do diretor, ou de qualquer pessoa envolvida no processo. A cena é uma instância viva. Ela vive por si só, tem suas regras e não pode ser

15 Grifos da aluna.

controlada. Acredito que a melhor postura do ator frente a esse fenômeno é se abrir. Ser generoso com o que está surgindo, tornar-se o combustível para que a cena continue a viver em sua máxima potência. É confiar ainda que se esteja em queda. Quando eu dou um mortal, não sei se vou parar em pé ou se vou parar com a cara no chão, mas isso não pode inibir o salto. Se eu recuo, eu não salto. Se eu hesito, eu me esborracho. Se eu simplesmente vou, cumpro o movimento. (ALLAN KAWABATA).

É importante ressaltar que, tal qual seu antagonista, o medo e a coragem não existem mais após a batalha vencida. Superar o medo não é algo que se dá por completo em algum momento. Ou seja, o medo nunca é vencido, estamos sempre enfrentando-o. Talvez seja esse o ponto mais empoderador do trabalho acrobático no tocante ao risco, uma vez que o praticante se vê como corajoso e se permite enfrentar o risco, o enfrentamento torna-se uma disposição, um prazer.

Tenho percebido que tenho entrado em cena mais facilmente depois das aulas de circo. Com tanto perigo, entrar em cena se tornou menos perigoso, improvisar se tornou menos perigoso. Agora é muito mais fácil se jogar e se arriscar. Meu corpo carrega a memória de muitas experiências. O zelo comigo mesma já não é tão grande. (DANDARA LEQUI MARTINS).

Nas práticas das aulas de Circo estamos sempre passando por essas situações de risco, na qual temos que vencer nosso medo e atingir um estado de muita presença e concentração no **aqui e agora**. A oportunidade de vivenciar esse tipo de experiência no circo reverberou diretamente em outras disciplinas e no meu comportamento geral. O risco do circo é diferente do risco que passamos, por exemplo, nas aulas de Canto Para o Ator. Cantar, para mim, é expor inevitavelmente o mais íntimo de minha alma. Eu amo cantar e eu sei cantar, tenho facilidade. Já quando entrei na Universidade o professor de canto me disse que tinha o aparelho vocal muito bem preparado e talvez o ouvido absoluto. Mesmo tendo ciência dessas qualidades, ou até por causa dessa ciência, sempre que era precisava cantar na frente da turma existia um certo bloqueio em mim. Era difícil estar inteiramente presente ali naquele momento. No circo, onde eu não tenho alongamento nem força, não tenho um corpo bem adequado ou preparado para fazer as atividades eu aprendi a ir me permitindo agir e entrar em risco; no canto, onde eu tinha habilidade eu me bloqueava. Se expor é, de certa forma, se colocar em risco. Permitir-se no circo fez com que eu me permitisse também no canto. Além disso, que eu me permitisse nas cenas, nas práticas teatrais e em tudo. Estou aprendendo a desfrutar do risco – colher seus frutos. É um prazer imenso. (ISABELLA MARINO SILVA, grifos da aluna)

Então, empoderados de si-mesmos, os jovens atores, iniciantes no treinamento circense, podem a partir do contato e enfrentamento do medo da **queda imaginária**, traçar um caminho ascensional, esgarçando, continuamente, seus limites e possibilidades se lançando a voos cada vez mais altos e arriscados.

Aquele que nunca desmaiou não é o que descobre estranhos palácios e rostos bizarramente familiares nas brasas ardentes; não é ele que contempla, flutuantes no meio do ar, as melancólicas visões que o vulgo não pode perceber; não é ele que medita sobre o perfume de alguma flor desconhecida, não é dele o cérebro que se perde no mistério de alguma melodia que até então nunca lhe chamara a atenção. (POE *apud* BACHELARD, 2001, p. 98).

Referências

BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 275 p.

BORTOLETO, M. A. C. (Org.) **Introdução à pedagogia das atividades circenses**. Jundiaí: Fontoura, 2008. 172 p.

_____. (Org.) **Introdução à pedagogia das atividades circenses – Vol 2**. Várzea Paulista: Fontoura, 2010. 172p.

CHIAVENATO, I. **Cartas a um jovem administrador**: o futuro está na administração. São Paulo: Campus – Elsevier, 2008. 137p.

DUPRAT, R. M. GALLARDO, J. S. P. **Artes circenses no âmbito escolar**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2010. 184p.

FERREIRA, D. L. BORTOLETO, M. A. C. SILVA, E. **Segurança no circo**: questão de prioridade. Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2015. 240p.

FOUCHET, A. **Las artes del circo**: una aventura pedagógica. Buenos Aires: Stidium, 2006. 192p.

GROTOWISKI, J. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Editora Perspectiva/SESC, 2010. 340 p.

KLEBA, M. E.; WENDAUSEN, A. Empoderamento: processo de fortalecimento dos sujeitos nos espaços de participação social e democratização política. **Saúde Sociedade**, SP, v. 18, n. 4, p. 733-743, 2009.

STANISLAVSKI, C.; **A construção da personagem**. 10ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 320 p.

RAULINO, B. O circo em Ubu, Foliae Physicas, Pataphysucas e Musicaes, espetáculo do Teatro Ornitorrinco. **Sala Preta**, Brasil, v. 6, p. 87-93, nov. 2006.

TORRES, A. **O circo no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE/São Paulo: Atração, 1998. 336p.

Curriculum resumido dos autores

Daniela Gatti

Artista da cena, pesquisadora e professora, Doutora em Artes pela UNICAMP, Docente do Curso de Graduação em Dança do Departamento de Artes Corporais e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP, onde atualmente exerce os cargos de Coordenadora do Ensino de Graduação em Dança e Coordenadora Geral dos Cursos de Graduação do Instituto de Artes. Orienta e dirige trabalhos artísticos para grupos de dança e teatro. Atualmente é diretora artística do grupo SEIS=+1 de Dança na cidade de Campinas – SP.

Gabriel Coelho Mendonça

Acróbata circense com Curso pela Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro (FUNARTE), pela Cia do Circo Campinas e Mestrando em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), é professor das disciplinas Técnicas Circenses I e II do curso de Bacharelado em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNICAMP.