

O Circo e as Performances Aéreas: a simulação do risco e a dissimulação da dor

Marília Teodoro de Leles¹

Robson Corrêa de Camargo¹

¹Universidade Federal de Goiás – UFG, Goiânia/GO, Brasil

RESUMO – O Circo e as Performances Aéreas: a simulação do risco e a dissimulação da dor –

O artigo examina a relação do risco e da dor como elementos presentes na construção, exibição e recepção de espetáculos circenses aéreos. Para tanto, realiza uma revisão bibliográfica sobre o tema *dor e risco*, analisando-os como processos perceptivos que englobam questões biológicas, afetivas e culturais. Por fim, caracteriza a performance circense aérea, identificando que a relação entre tais fenômenos se apresenta como paradoxo imbricado em sua apresentação.

Palavras-chave: **Circo. Performances Aéreas. Risco. Dor. Arte Circense.**

ABSTRACT – The Circus and Aerial Performances: simulation of risk and concealment of pain –

The article examines the relationship between risk and pain as elements present in the construction, exhibition and reception of aerial circus shows. There is a bibliographic review on the theme of *pain* and *risk*, analyzing them as perceptive processes that encompass biological, affective and cultural issues. Finally, it describes the aerial circus performance, identifying that the relationship between these phenomena appears as an imbricated paradox in its presentation.

Keywords: **Circus. Aerial Performances. Risk. Pain. Circus Art.**

RÉSUMÉ – Cirque et des Spectacles Aériens: la simulation du risque et la dissimulation de la douleur –

L'article examine la relation entre le risque et la douleur comme éléments présents dans la construction, l'exposition et la réception des spectacles de cirque aérien. Pour ce faire, il effectue une revue bibliographique sur le thème de la *douleur* et du *risque*, en les analysant comme des processus perceptifs qui englobent des questions biologiques, affectives et culturelles. Enfin, il caractérise la performance de cirque aérien en identifiant que la relation entre ces phénomènes se présente comme un paradoxe imbriqué dans sa présentation.

Mots-clés: **Cirque. Performances Aériennes. Risque. Douleur. Art Du Cirque.**

Introdução

Este artigo é um desenvolvimento da pesquisa de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da área interdisciplinar da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)¹, *A Dor e o Risco no Circo*, iniciada em 2020. O recorte aqui apresentado examina a relação simbiótica que se estabelece entre a dor e o risco na construção das performances circenses aéreas. Essa relação acontece por meio do paradoxo da simulação do risco e da dissimulação da dor em suas apresentações. O entendimento do fenômeno da *dor* ocorre a partir de uma revisão de estudos recentes que a consideram mais que uma sensação física e mental. A percepção da dor se desenvolve também segundo aspectos culturais e emocionais. Ao lado desse fenômeno perceptivo, realiza-se uma revisão de literatura a respeito do *risco*, identificado como um elemento inerente à vida humana, sendo sua percepção e vivência também influenciadas por aspectos sociais e culturais.

Nas apresentações circenses, os corpos parecem querer realizar o impossível e romper limites, buscando equilíbrio em instantes de instabilidade extrema. Esses corpos aparentam voar e/ou flutuar em um trapézio, na corda ou por meio de saltos acrobáticos no solo, procurando, ignorando ou, ainda, superando a força da gravidade, arriscando a vida, como se a natureza pudesse finalmente estar sob controle, num átimo de tempo. 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 inconventional (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.

Tais características fazem parte desse espetáculo desde tempos longínquos, como se pode constatar na literatura que realiza análises históricas dessas atividades. Mario Fernando Bolognesi, doutor em Artes e com estudos voltados ao circo, à palhaçaria e comicidade, ao refletir sobre o processo de transição das apresentações artísticas, realizadas em feiras parisienses e em recintos fechados no século XVIII, e inaugurar o que alguns autores deno-

minam de circo moderno, afirma que, em tais apresentações, as cenas cômicas eram intercaladas com as cenas que apresentavam a virtuose, o “inusitado e o risco” (Bolognesi, 2020, p. 12).

O enfrentamento do risco é elemento que apresenta importante presença nessas performances. Os intensos treinamentos procuram buscar controle aparente desses riscos (o desequilíbrio, a queda do artista, a queda das bolinhas etc.) e a construção de sua pretensa apresentação como outra forma natural de ser, como ato extracotidiano (Barba; Savarese, 1990). Este controla o risco e também a dor, como os da pequena bailarina que flutua em suas frágeis pontas dos pés.

Os seres humanos possuem uma condição natural de vulnerabilidade que os faz estar em contato com situações de risco cotidianamente. Por isso, o risco tem sido o objeto de estudo de áreas diversas, como aponta o antropólogo e sociólogo francês David Le Breton (1995), da *Université de Strasbourg*, em seu livro *La sociologie du risque*, o qual também ressalta a grande quantidade de significações do risco.

Algumas outras pesquisas auxiliam a compreender a complexidade de análise de tal fenômeno e a entender como o próprio conceito de risco foi mudando histórica e socialmente. Renato Rocha Lieber e Nicolina Silvana Romano Lieber (2002), doutores em Saúde Pública, em trabalho intitulado *O Conceito de Risco: Janus reinventado*, ressaltam o caráter dúbio e interpretativo de tal conceito, afirmando que, embora seja aparentemente compreendido por todos, “esta compreensão não é tão clara quanto possa parecer” (Lieber; Lieber, 2002, p. 2), podendo haver o risco de se ter conotações diversas no decorrer da história da humanidade. O sociólogo Ulrich Beck (2010), em seu livro *Sociedade do Risco: rumo a uma outra modernidade* (1986), reflete sobre as ameaças produzidas pelas sociedades industriais e como os riscos advindos das transformações recentes ocorridas desde a metade do século XX (com a forma de desenvolvimento das forças produtivas, o aumento dos meios de comunicação em massa, a produção de lixos tóxicos, os desejos desenfreados de autorrealização que direcionam a um processo individualizatório etc.) influenciam a forma de conceber e controlar os riscos inerentes a tais transformações na contemporaneidade.

Outras obras que se tornam fundamentais para desenvolver as análises aqui construídas são os livros *Ritual, Risco e Arte Circense: o homem em situa-*

ções-limites, do filósofo e doutor em sociologia Luiz Guilherme Veiga de Almeida (2008), e *Condutas de Risco: dos jogos de morte aos jogos de viver*, de David Le Breton (2009). Ambos apresentam um panorama de compreensão do fenômeno do risco que difere das tentativas de análise sobre as formas como as sociedades procuram sanar e/ou amenizar o risco. Nessas obras, os autores se propõem a analisar, também, a busca, consciente ou não, que as pessoas realizam desse elemento. Os seres humanos, seres complexos que se constituem social e culturalmente, muitas vezes veem o risco não apenas como um perigo que deve ser neutralizado e/ou evitado, mas sim como uma forma de, ao enfrentá-lo, viver a vida com uma plenitude diferente.

Para Le Breton (2009), pessoas que se dispõem a praticar atividades de risco (esportes de aventura como escaladas e paraquedismo, como exemplos) enfrentam o risco de forma deliberada, em condições mais ou menos controladas, e, desse modo, jogam um jogo simbólico com a morte, sentindo-se mais plenas ao saírem ilesas. Complementando tal ideia, ressalta-se, assim como Almeida (2008), que o risco é capaz de proporcionar um *deslocamento sensorial*, ou seja, leva o indivíduo a extrapolar seus sentidos cotidianos.

Desse modo, na busca por tais situações de risco, procura-se também por certo controle deste, para que haja êxito ao final da ação (seja nos esportes de aventura, seja em uma apresentação circense aérea). Treino e repetições de técnicas constituem esse processo e, assim, muito provavelmente o encontro necessário e esperado com a dor.

Frutos do treinamento, os artistas vão adquirindo, com o passar do tempo, marcas e (re)significações do corpo e das ações realizadas. Passam a possuir um corpo com cicatrizes e marcas (dos calos e de queimaduras que ocorrem durante a aquisição de movimentações, por exemplo) feitas por meio de aparelhos, como: a lira, aro de metal suspenso no qual o/a artista executa acrobacias; o trapézio, aparelho semelhante ao balanço, constituindo-se de uma barra de madeira ou metal, apoiada nas extremidades por duas cordas, ou o tecido acrobático, um tecido longo que possui um ponto de apoio em uma estrutura suspensa e que, apesar de se moldar ao corpo do artista durante a execução de acrobacias, pode causar queimaduras pela sua fricção com a pele.

Além das marcas, advindas dos hematomas e das pequenas lesões, o corpo dos(as) artistas apresenta, muitas vezes, algum grupo muscular mais

desenvolvido que outro, devido ao seu recrutamento excessivo em uma determinada modalidade. Os aerialistas, por exemplo – artistas circenses que se apresentam no espaço aéreo, foco deste artigo –, normalmente apresentam os grupos musculares dos membros superiores mais desenvolvidos que os grupos musculares dos membros inferiores.

Há sobre a dor pesquisas recentes, como *Conceptualizing suffering and pain*, produzida por Noelia Bueno-Gómez (2017), professora de Filosofia da Universidade de Oviedo, Espanha, ou ainda estudos realizados nas linhas de bioética e filosofia do sofrimento humano, como a obra *A ciência da dor: sobre fibromialgia e outras síndromes dolorosas*, de Pedro Ming Azevedo (2018), médico especialista em genética de doenças autoimunes, que reconhece que esse fenômeno sensorial se vincula fortemente a emoções diversas e que depende do momento e do contexto em que a dor é sentida. Nessa direção, também caminham os escritos de Le Breton (2010; 2013), que estudou a dor e suas fortes relações com questões afetivas e culturais. Seus escritos, como *Antropologia da dor* (2013) e *Expériences de la douleur: entre destruction et renaissance* (2010), desenvolvem o aspecto da dor não apenas como uma sensação puramente biológica, como apontavam os estudos baseados na Medicina clássica. Assim, a dor, quando integrada em ações carregadas de afetividade, pode adquirir conotações diversas, para além de um sofrimento do qual é necessário se afastar.

O risco e a dor são identificados, então, como fenômenos altamente complexos, e suas análises dependem diretamente do contexto envolvido. Sob esse viés, examinam-se as performances circenses aéreas, que, de forma geral, são entendidas como aquelas em que o performer executa ações em aparelhos que estão suspensos, sem contato direto com o chão, muitas vezes a uma grande altura. São inúmeros os aparelhos utilizados em tais performances, sendo alguns mais convencionais, como o trapézio, a lira, o tecido acrobático, ou aparelhos criados especificadamente por um(a) artista para determinada performance, possuindo como critério *estar suspenso*.

Apesar de lidarem com ações/movimentações fora de padrões estabelecidos pelo contexto social cotidiano (como sustentar o corpo pelos membros superiores – ombros, braços e mãos –, ao invés de usar os membros inferiores – quadril, pernas, pés) e das dificuldades e limitações que possam aparecer durante o início do treino, os artistas constroem uma familiaridade

com tais movimentações, realizando-as de forma a aparentar naturalidade e controle durante suas apresentações. A busca pelo domínio de determinada técnica para a execução de um determinado movimento exige muito domínio corporal e força, muitas vezes acompanhados de um processo doloroso e arriscado, elementos-chave desse tipo de trabalho.

A dor e o risco

De forma simples se pode entender o risco como probabilidade, e isso já basta para mostrar a ambivalência do termo. Lieber e Lieber (2002), ao procurarem expor a antilogia, ou seja, as contradições envolvendo os discursos do risco, embrenharam-se na busca pela origem e etimologia do termo. Segundo eles:

Em resumo, risco pode ter tido em sua origem um emprego bem específico, adequado para empreendimentos de grande monta e de contexto incerto para o sucesso, como a navegação ou a ocupação militar. Foi possivelmente um termo de relação mercantil, que, ao ratear prejuízos e benefícios, adquiriu esta polissemia característica de se *ganhar e perder ao mesmo tempo com ele* (Lieber; Lieber, 2002, p. 72).

Os autores ressaltam, ainda, as transformações que o entendimento do risco sofreu ao longo da história e a forma como deixou de expressar neutralidade e passou a adquirir um peso negativo, sendo sinônimo de perigo, a partir da modernidade.

Pelo viés da Antropologia e da Sociologia, Le Breton (2009) aponta, em seu livro *Condutas de risco: dos jogos de morte aos jogos de viver*, que essas áreas têm abordado o fenômeno risco a partir da compreensão das formas que a sociedade busca identificar e controlar, dos perigos contidos nas incidências climáticas, no impacto do homem sobre o ecossistema, nos hábitos de vida e saúde da população etc. Além disso, abordam o entendimento de como a população se considera ou não em risco perante esses fenômenos. Para Le Breton (2009, p. 1-2), “[...] essas atitudes estão ligadas à identificação dos pontos de vulnerabilidade tecnológica e social e são empregadas para analisar os comportamentos, para elaborar sistemas de prevenção, de informação etc.”.

Ulrich Beck (2010), sociólogo alemão, segue essa linha, como é possível constatar em sua obra *Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade*,

em que o autor relaciona a produção de riquezas da era moderna com a produção de riscos sociais, levantando reflexões sobre como o processo de modernização tem acontecido concomitantemente com produções de ameaças e riscos de diversas naturezas (ambientais, sociais, psicológicas etc.) e sobre como esses riscos podem ser minimizados e/ou evitados.

Entretanto, existe uma outra linha de análise do risco, como aponta Le Breton. Esta, por sua vez, “[...] preocupa-se mais com o significado das atividades em que se envolvem os indivíduos em sua vida pessoal ou profissional, e em seu lazer, para irem ao encontro do risco ou para dele se protegerem” (Le Breton, 2009, p. 2). É certo que o risco pode ser analisado por vários ângulos e contextos. A preocupação excessiva em sanar os riscos na sociedade atual advém da grande e rápida evolução do mundo (industrial, tecnológica, econômica), ideia que também é visível no trabalho de Beck. A globalização é a grande responsável pela ampliação do sentimento de insegurança de forma generalizada. “Em um mundo em que tudo está interligado, já não é possível refúgio algum e a ameaça pode assumir inúmeros aspectos”, como afirma Le Breton (2009, p. 15). Entende-se, dessa maneira, que a afetividade e os discursos sociais e culturais estão fortemente implicados na noção e percepção do risco.

Considerando este olhar panorâmico sobre o risco e a sociedade, é possível compreender que os seres humanos enfrentam o risco diariamente, nas atividades mais corriqueiras do seu cotidiano, de forma não controlada em grande parte das vezes.

A abordagem de Almeida (2008, p. 135), outro autor basilar desta pesquisa, realiza outro recorte e se importa com o “[...] risco buscado para além do cotidiano [...]”. Para Almeida, existe um risco conscientemente buscado pelas pessoas, por opção, e, segundo ele:

[...] do ponto de vista sensorial, o risco aparece como uma espécie de catalisador dos processos sensoriais extracotidianos. A relação entre risco e alteração dos sentidos é ambivalente, por um lado, toda e qualquer situação que exija do sentidos e do corpo, algo que fuja de suas atividades ordinárias será necessariamente experimentada como arriscada e perigosa. Por outro lado, a exposição a situações de risco é algo que impele o indivíduo a utilizar os seus sentidos de uma forma não cotidiana, ou seja, extraordinária (Almeida, 2008, p. 137).

Nesse contexto, o risco é entendido como um elemento que pode ser analisado sob diversos ângulos, assim como pode ser interpretado de maneiras variadas, sendo o foco principal sua análise como um fenômeno que impede uma utilização mais ampla dos sentidos (Almeida, 2008). Ao andar por uma calçada irregular, não conhecida pelo transeunte, este ampliará sua atenção para realizar sua tarefa (de atravessar o percurso na calçada) sem que nenhum dano lhe ocorra, assim como pode procurar o lugar que seja menos arriscado para realizar sua travessia. Porém, ao contrário do que se pode pensar, e como apontam os autores citados, mesmo que as sociedades modernas exerçam uma vigilância constante na busca pelo controle e pela driblagem dos riscos cotidianos, os seres humanos procuram meios de estar em contato com esse fenômeno.

O que se pode perceber, [...] é o fato da própria vida conter níveis diferentes de coesão sensorial e, portanto, níveis diferentes de exposição ao risco. Esse fato parece ser uma necessidade da própria vida sensorial do homem e, uma prova disso, é a presença de jogos, atividades de risco, rituais ou arte em todas as culturas (Almeida, 2008, p. 124).

Uma situação paradoxal, como canta Renato Russo: “Tudo é dor. E toda dor vem do desejo de não sentirmos dor. Quando o sol bater na janela [...]” (Russo; Villa-Lobo; Bonfá, 1989). Assim como o risco, a dor possui imensa complexidade de análise. O entendimento de dor como uma sensação decorrente de alguma lesão e que é causadora de sofrimento não é pouco usual. Mais ainda, entendê-la como resultado de uma lesão que é percebida por terminações nervosas aponta e reafirma a concepção de dor limitada adotada pela Medicina clássica e pelo senso comum.

Segundo Bueno-Gómez (2017), a visão tradicional da dor pela Medicina clássica carrega um olhar dicotomizado do ser humano, entendendo-o apenas como duas entidades separadas, corpo e mente, motivo pelo qual vem sofrendo críticas desde o início do século XX. Não se pode ignorar o fato de que os indivíduos são seres biopsicossociais, que influenciam e são influenciados pela cultura ao seu redor.

Em alguns trabalhos recentes que apresentam uma concepção da dor pelo viés da Biologia e Medicina, como é o caso da obra *A dor e os seus aspectos multidimensionais*, escrita pelo professor e neurologista Jaime Olavo Marquez (2011), ressalta-se a subjetividade presente nesse fenômeno. Para

Marquez, a nociceção² (percepção da dor, do latim *nocere*) é o processo neural no qual o estímulo que pode despertar a dor é detectado pelo sistema nervoso, que tem como base um mecanismo biopsicossocial:

A dor não depende somente da natureza e da intensidade do estímulo. É influenciada por fatores psicossociais e neurosensitivos. Sofre uma modulação no sistema nervoso central, e, da interação entre os estímulos nociceptivos e fatores moduladores, é que resulta a experiência neurosensitiva da dor. A qualidade e a quantidade da dor dependem (e varia de pessoa para pessoa) *do entendimento da situação geradora da dor*, experiência prévia com o desencadeador álgico, *cultura*, da atenção, ansiedade e capacidade da pessoa em se abstrair das sensações nóxicas (distração) e dos sentimentos de controle da dor (Marquez, 2011, p. 29, grifos nossos).

No livro *Psicologia fisiológica*, Clifford Thomas Morgan (1973) afirma que, embora o mecanismo fisiológico do comportamento humano a princípio pareça simples, não se pode desconsiderar a influência da emoção nesse mecanismo (ou seja, o aspecto afetivo que cada indivíduo desenvolve em cada contexto ou situação). Os indivíduos não escapam às relações afetivas, e isso pode interferir nas formas como sentem e como lidam com esse fenômeno, que, a princípio, pode parecer unicamente biológico.

Torna-se importante partir dos conceitos de dor estabelecidos nessas literaturas, advindas da Medicina, porque, mesmo em tais pesquisas, o valor subjetivo da dor é pontuado, algumas vezes, de forma direta, noutras, de forma indireta. Azevedo (2018, p. 38) destaca, no seu livro *A ciência da dor: sobre fibromialgia e outras síndromes dolorosas*, que “[...] fatores afetivos influenciam o peso emocional que a dor assumirá e, portanto, influenciam toda a percepção da dor”.

Tal fenômeno pode ser percebido e compreendido como um processo fisiológico, mas as formas como cada indivíduo lida com tal sensação não são uma consequência que já está definitivamente pronta e facilmente caracterizável. Outro erro comum é considerar a dor como uma mera sensação física, advinda de lesões e que, por ser uma sensação causadora de sofrimento, implica o afastamento do indivíduo daquilo que causa tal sensação. Le Breton (2013, p. 19-20) considera que “[...] o homem não foge sempre da dor, embora a modernidade veja nela um arcaísmo que a Medicina deveria erradicar sem demora. Existem usos sociais da dor; de fato, ela é um instrumento que pode ter muitas finalidades”.

Algumas das finalidades expostas pelo autor são descritas a partir da religião, em que a dor pode ser prova de devoção, contextos nos quais algumas pessoas a percebem como necessária para continuar existindo. A dor é utilizada como ferramenta de correção, por intermédio da imposição de castigos e também por algumas comunidades para legitimar identidades e ritos de passagem, conferindo ao iniciado um novo *status* social. Para Le Breton (2013), a dor é uma estranheza que remove a invisibilidade cotidiana do corpo.

A dor é parte estrutural do arcabouço sensorial existente na sociedade. A forma de acessá-la (e a forma como ela será sentida e compreendida pelo sujeito) varia dependendo da forma como esse acesso acontece, e isso fica claro quando se pensa em algumas situações. Por exemplo: se, no cotidiano, abruptamente se sente uma dor causada por um corte ou uma perfuração no dedo, durante a realização de alguma atividade doméstica considerada simplória, muito provavelmente a relação com essa dor possuirá um caráter considerado negativo. Será sentida de forma diferente se comparada ao que os indivíduos que praticam suspensão corporal sentem quando suas peles são perfuradas por ganchos de metal para vivenciarem/apresentarem a sensação de estarem *pendurados*, literalmente, pela pele. Tais sensações serão distintamente vivenciadas pela forma como os indivíduos chegaram a elas. No primeiro exemplo, existiu a chegada abrupta, exigindo acesso a uma redoma sensorial extraordinária para a qual o indivíduo não estava preparado. Na segunda situação, existe uma preparação psicológica e até mesmo física previamente experimentada, para receber *espontaneamente* aquela sensação, parte de um processo maior. Trata-se da manifestação da esfera simbólica.

Para Le Breton (2013, p. 16),

A dor sentida não é, pois, um simples fluxo sensorial, mas uma percepção que suscita primeiro a questão da relação do indivíduo com o mundo e da experiência acumulada a esse respeito. Ela não escapa à condição antropológica das outras percepções. É simultaneamente experimentada e avaliada, integrada em termos de significado e de valor. Nunca puramente fisiológica, a dor pertence à esfera simbólica.

Se a dor está plenamente relacionada à esfera simbólica, não apenas *sufre-se a dor*, mas a representa-se e a apresenta-se. Para compreender a dor, em maior amplitude e complexidade, é preciso abandonar conceitos que a

simplificam e estereotipam e a considerar como única dentro de cada experiência vivida por sujeitos diferentes. Concordando com Le Breton (2010, p. 13), “A relação íntima com a dor depende da significação que ela reveste no momento em que afeta o indivíduo. [...] A dor é primeiramente um fato de situação”.

Mas, afinal, quais as relações estabelecidas entre esses elementos e a performance circense aérea?

As performances circenses aéreas: sobre a simulação do risco e a dissimulação da dor

No intuito de compreender as performances circenses aéreas, é preciso pensar que, primeiramente, o que caracteriza tais performances é o espaço no qual elas se realizam: o espaço aéreo. Cláudia Regina Millás (2014), artista e pesquisadora circense, em sua dissertação *Trajéorias de risco, treinamento e criação: experiências vividas nos espaços vertical e aéreo*, propõe, a partir das suas experiências de treinamento e criação, levar ao leitor (habitante do mundo-chão, segundo ela) as sensações, possibilidades, formas e visões do espaço aéreo.

A autora antes de tudo expõe a necessidade de se utilizar o termo Espaço, com inicial maiúscula, para entender que este é um espaço-lugar (tanto em termos de localização geográfica quanto em termos de espaço de criação, de relações afetivas e experiências). Ao descrever o Espaço Aéreo, Cláudia Millás ressalta a natureza poética desse espaço-lugar com infinitas possibilidades de ser e estar fora do chão, afirmando que, para ela, o Espaço Aéreo: “[...] é aquele que habitamos sem a relação direta com o solo, suspensos, como um balanço, uma rede de descanso, um trapézio ou uma cadeira suspensa. [...] Aqui cabe-nos falar de estar sem os pés no chão, voando ou plainando. Sinto que este lugar é, por natureza, ar” (Millás, 2014, p. 13).

Para a artista, o risco está presente entre as sensações e os enfrentamentos do aerialista (artista circense que realiza números nesse lugar). Segundo a autora, “Com a exploração dos Espaços encontramos duas formas de risco, uma delas intrínseca à prática, sendo assim um risco físico, e a outra um risco como forma de conhecimento, necessário na arte” (Millás, 2014, p. 50). Com isso, Millás percebe que o treinamento do aerialista possui duas vias que devem ser percorridas concomitantemente: uma para o domínio do ris-

co físico e outra que consiste em um treinamento criativo e que permite ao artista estar presente e aberto a processos criativos.

Gabriel Coelho Mendonça (2016), artista e autor da dissertação *A linguagem circense, seus eixos poéticos e a virtuosidade acrobática*, sinaliza a virtuosidade como um elemento estruturante da linguagem circense, a qual sustenta todo o universo poético dessa linguagem. O artista ainda trabalha com cinco eixos poéticos, sendo eles: a poética do risco, poética da bravura, poética atlética, poética da divindade e poética do ritual. Existe uma ligação entre todos os eixos poéticos propostos, e tal elo pode ser percebido pelo risco e pela virtuosidade.

A poética do risco, fundamental na linguagem circense, segundo o autor, é expressa quando o(a) artista executa atividades que envolvem o risco físico (e de morte). “E esta possibilidade real de morte no picadeiro, encanta o público e o coloca frente-a-frente com os limites humanos, e, consequentemente, com sua própria condição existencial. Sua condição mortal” (Mendonça, 2016, p. 37).

Ao pensar sobre as performances circenses aéreas, Mendonça propõe, ainda, mais dois eixos poéticos próprios dessa performance: o sonho de voo e o medo da queda. Para ele, a poética “o sonho de voo” é capaz de levar ao público a experiência de alcance do que, ao mesmo tempo que é considerado impossível, é sonhado pelo homem desde tempos longínquos: a possibilidade de voar. De forma antagônica e interdependente, existe o medo da queda. Para alcançar o sonho do voo é preciso superar o medo da queda, e é esse jogo que torna o número aéreo surpreendente.

Os artistas aéreos circenses sabem bem disso. Podemos afirmar que nesta linguagem artística, o artista conhece a dialética *desejo do voo X medo da queda na pele*. No seu dia-a-dia vivencia o medo da queda em busca de truques de voo cada vez mais virtuosísticos. E sabiamente leva esta dialética para a cena. No picadeiro, o sonho de voo é dramatizado por sua vertigem, uma vertigem que se provoca para gozar da vitória de superá-la (Mendonça, 2016, p. 70).

Erica Raquel Stoppel (2017), em sua dissertação *O artista, o trapézio e o processo de criação: reflexões de uma trapezista da cena contemporânea*, aponta que “[...] um acrobata aéreo [...] tem domínio do seu corpo e consegue evoluir em figuras e sequências num aparelho que o deixa distante do solo

ou em pouco contato com ele” (Stoppel, 2017, p. 39). A artista também traz o risco para um lugar especial no trabalho, corroborando ser ele um elemento presente no fazer circense aéreo. Segundo ela:

Já do ponto de vista da responsabilidade real, o artista circense toma o risco como uma escolha pessoal, e, com isso, assume uma responsabilidade consigo e com os outros. Por um lado, porque será ele mesmo quem irá arcar com as consequências do próprio comportamento, por outro, porque deve dar conta das ações que realiza com os outros, para os outros e apesar dos outros (Stoppel, 2017, p. 75).

Mesmo com todas as precauções de segurança que envolvem um treinamento em circo, “[...] os riscos na acrobacia estão presentes, e há sempre um momento, um momento crucial, no qual o aluno está, pode-se afirmar, por sua própria conta, quando a sua segurança depende de sua capacidade para vencer seus próprios limites” (Almeida, 2008, p. 114).

A caracterização do espaço aéreo realizada pelos/as artistas em suas pesquisas possibilita constatar que o risco é sempre um ponto forte a ser considerado. Conforme Baudrillard (1991, p. 9) afirma, simular é “fingir ter o que não se tem” e dissimular “é fingir não ter o que se tem”. É certo que o autor, ao produzir a obra *Simulacros e Simulações* (1991), referia-se a produções de simulacros pelas relações e produções sociais, principalmente na sociedade pós-moderna. Porém, este estudo realiza um recorte da concepção de simulação e dissimulação porque elas parecem definir apropriadamente a proposta aqui analisada. Simular, na perspectiva ora apresentada, aborda o risco representado em cena nas performances aéreas, que se mistura ao risco real, sendo quase impossível ser distinguido pelo público que a assiste. Assim como dissimular refere-se ao *fingimento* do artista em procurar não demonstrar a dor presente no processo de criação e, muitas vezes, execução da performance.

A simulação do risco

Torna-se então bastante claro que o risco é um elemento intrínseco à performance circense aérea. Além de existir um risco físico real, o artista busca, pelo domínio técnico e pelos auxílios de equipamentos de segurança, controlá-lo nessas performances. Existe também uma representação do risco na medida em que o artista utiliza sua aparente ampliação, levando o públi-

co a apurar ainda mais seus sentidos pela tensão, pelo aumento da atenção e pelo apoio à performance.

Para Philippe Goudard (2009, p. 25), embora o risco que corre na cena seja, em grande parte, real, existe também o risco simbólico, que pode ser exemplificado com “[...] a queda da bola do malabarista ou ainda o comportamento desequilibrado do *clown*”. Para esse autor, o trabalho e a aprendizagem circense se fundamentam na dialética equilíbrio-desequilíbrio, ou seja, no aprendizado do risco, e se encontra no domínio do desequilíbrio. O artista treina para dominar o risco e se coloca constantemente em desequilíbrio a partir do momento em que começa a dominá-lo.

Para Mendonça (2016), a virtuose é o que proporciona ao artista *brincar* com a queda iminente, proporcionando no público a sensação crescente de uma possível queda, ao mesmo tempo que esse público confia no artista para a execução da performance, desconfiando. Também é o domínio técnico que permite a utilização de *trucagens* para a provocação desse sentimento, ou seja, ações ou movimentos durante a performance que “[...] têm a função de tornar mais vívida a experiência do público em relação ao risco vivido pelo acróbata” (Mendonça, 2016, p. 55).

A simulação ocorre, então, a partir do momento que o risco deixa de ser meramente real (pelo menos em parte, uma vez que o artista treinou para o domínio e a execução dos movimentos realizados) e passa a ser um risco representado, passando a fazer parte duplamente da estética dessa performance. A simulação dá-se por meio da brincadeira de representar ser possível uma queda ou uma falha, quando o artista luta incessantemente para dominar e controlar sua ação.

Ao trabalhar em cima da afirmativa de que a arte circense é a única linguagem das artes da cena que coloca o perigo real em cena, afirmando que é exatamente tal fato que faz o público estabelecer uma conexão com o artista, pois expõe a condição existencial humana e seus limites a partir da possibilidade de morte, Mendonça (2016, p. 38) destaca que:

[...] a poética do risco se sustenta enquanto o perigo não se faz fato. Sucumbir ao perigo destrói a situação de risco. Ou seja, o risco se dá na iminência, não no acontecimento. Desta forma, nos números acrobáticos, se faz necessário que o acróbata supere o perigo continuamente a fim de sustentar o risco. Assim, a poética do risco implica em virtuose técnica.

Não ocasionalmente um dos nomes utilizados para determinados movimentos nos aparelhos aéreos é *quedas*, ou seja, movimentos em que o artista parece cair do aparelho. Apesar de se chamarem *quedas*, normalmente são transições, aparentemente repentinas: da parte de cima da lira para a parte de baixo dela; de uma movimentação em que o artista, sentado na barra do trapézio, deixa-se *cair* para trás, travando o movimento com as curvas dos joelhos, ficando de cabeça para baixo, ou de um processo de deslizamento da parte superior para a parte inferior do tecido, por exemplo.

Ao que parece, estar em contato com a iminência de uma falha leva o praticante e seus espectadores, paradoxalmente, a um estado de maior acesso à vida. Segundo Millás (2014, p. 52):

Sentimos peculiar prazer ao ver o outro se arriscar, se expor. Seja quando se arrisca em subir numa parede de escalada, saltar de um trapézio circense ou se colocar em frente a uma plateia. De certo modo, parece que nos aproximamos do que aquela pessoa está fazendo quando nos identificamos com sua fragilidade, com seu lado humano. Acompanhamos o salto do acrobata, colocamo-nos naquele instante com ele, sentimos a dor e o medo, como se fossem nossos.

Millás (2014) também ressalta o fato de que esse risco, que pode proporcionar plenitude e ser espaço criativo do artista ou atleta de esportes de risco, envolve treinamento e conhecimento do que se executa. Tal perspectiva dialoga com a apontada por Le Breton (2009), uma vez que o não controle, a não segurança total, a imprevisibilidade e a consciência disso é que dão ainda mais sentido e valor às coisas, possibilitando ao homem se reinventar, redescobrir a si mesmo e o mundo. Para o autor, “[...] o perigo inerente à vida consiste em nunca se arriscar, em fundir-se em uma rotina sem aspereza, sem procurar inventar, nem em sua relação com o mundo, nem em sua relação com os outros” (Le Breton, 2009, p. 9).

Por mais que os elementos de segurança estejam cada vez mais em voga e venham sendo uma preocupação primária nos treinos e apresentações circenses, o jogo com o risco permanece. A rede de segurança, visível, logo abaixo dos trapézios, não impede que a execução de determinados movimentos expresse a estética do risco, nem que, ao fingir uma *queda*, o artista seja tomado por uma redoma sensorial extraordinária, assim como o público que o assiste.

Zezo de Oliveira (2015) afirma que artistas demonstram um possível erro ou fragilidades, revelando uma capacidade *disfarçada* de incapacidade, com o objetivo de alcançar a empatia do público. Assim, ao alcançar com êxito a execução da performance, a alegria, o contentamento, a sensação de alívio e a satisfação impulsionam a experiência vivida por todos os espectadores. Dessa forma, para além de aprender a técnica e o domínio do risco, o artista deve também aprender a usar o risco de forma intencional, controlada e simulada, sempre atento para que ele não deixe de ser simulado (isto é, passe a ser real com uma possível fatalidade), o que exige do performer uma alta coesão sensorial.

O processo de jogar e simular o risco dentro de um possível risco real exige dos artistas um processo de treinamento árduo e intenso. Marco Bortoleto e Daniela Calça (2007) pontuam a importância do treinamento e de uma preparação física adequada ao proporem fundamentos para uma pedagogia das atividades circenses aéreas a partir do tecido acrobático. A performance circense aérea começa com o próprio processo de aprendizagem, baseado em repetições de movimentos, repetições técnicas e repetições do número aprendido. É a partir desse entendimento que o estudo chega às reflexões sobre a dor e sua dissimulação nesse processo.

A dissimulação da dor

O processo de repetição e busca do domínio de determinados movimentos, nos aparelhos circenses aéreos, acarreta, além de sensações como o medo do risco de algo dar errado, dores físicas (o fato de segurar o corpo apenas com as mãos no trapézio ou lira causa calos e ferimentos nas mãos, assim como determinados movimentos no tecido provocam queimaduras no corpo do artista, por exemplo). Porém, há de se ressaltar que tais ferimentos e dores advindas dos treinamentos e domínios de tais atividades são *ocultados* no momento da apresentação pública. Segundo Almeida (2008, p. 109), “[...] a repetição necessária ao ensaio e ao treino é insuportável para um observador, mas acontece que é na capacidade de suportar tal repetição que reside a verdadeira origem da *performance*”. O autor afirma ainda que é essa “[...] invisibilidade do treino que torna o espetáculo extraordinário”.

Na introdução dos capítulos da pesquisa apresentada pela artista Cláudia Millás existem cartas elaboradas por Wanessa Di Guimarães³, que assina

o trabalho como uma iniciante no mundo suspenso. Tais cartas constituem em seus relatórios e diários de sala. Wanessa baseia suas cartas nos processos de criação e experimentos em aparelhos aéreos não convencionais (como a cadeira suspensa, produzida especialmente para o espaço aéreo, em que artistas realizam laboratórios de criação e movimento). Ao considerar que a cadeira suspensa é um lugar no Espaço Aéreo, Guimarães afirma que:

Não é nada fácil habitar o mundo-cadeira-suspensa. Ele nos exige força, equilíbrio, perseverança, determinação, coragem, resistência (*principalmente à dor*). Porque o atrito com a sua superfície *queima*. Para mim, depois que eu chego lá em cima, normalmente é uma sensação boa, mas ao mesmo tempo, um misto de serenidade e adrenalina, medo e alívio, às vezes, me dá até vontade de chorar. Não sei por quê (apud Millás, 2014, p. 30, grifos nossos).

Wanessa ainda procura listar uma série de riscos que corre no universo-suspenso, sendo eles:

Risco de cair; Risco de voar; Risco de sorrir; Risco balançar; Risco sentir; Risco vertigem; *Risco dor*; Risco susto; Risco medo; Risco gritar; Risco brigar com alguém; Risco não gostar daquele encontro; Risco criar; Risco ver o mundo-chão invertido; Risco surgir algo que você não sabe nomear; Risco pendular tão forte a ponto de ser lançado para o outro lado da parede e se machucar; Risco [...] (Guimarães apud Millás, 2014, p. 45, grifos nossos).

Nesses recortes é possível identificar que a dor se faz presente, seja de forma direta seja de forma indireta, no processo de treinamento, criação ou apresentação nos aparelhos suspensos/aéreos. Pensando nas acrobacias (circenses e aéreas), embora muitas vezes o espectador aprecie os movimentos acrobáticos como um exercício de liberdade, é certo que:

[...] os princípios da arte acrobática são tão simples quanto imutáveis. Por isso os exercícios treinados e a forma de treiná-los no circo contemporâneo é a mesma há muitos anos. Pois como a estrutura biomecânica do corpo não muda, a forma para se atingir certos objetivos tende a ser sempre a mesma (Almeida, 2008, p. 102).

Permeando o texto acadêmico, Stoppel (2017) traz registros de um diário de campo. Sua relação com as dores e adaptações é muito presente, como no relato a seguir: “A barra é rígida, não cede. As cordas são maleáveis, mas queimam. O objeto é cruel. O corpo sofre, adapta-se, volta a sofrer e novamente se adapta” (Stoppel, 2017, p. 50). Ao mencionar Magali

Sizorn (2008), a autora se identifica com ela ao pontuar que, embora o público enxergue certa leveza e facilidade de execução de determinados movimentos, não se percebe, a princípio, que a aprendizagem de tais movimentos impõe um sofrimento ao corpo. “Confrontando o sonho com a realidade, o corpo percebido pelo espectador e vivido pelo intérprete em sua primeira vez anuncia o que será uma parte da aprendizagem: sentir dor e ultrapassar a dor” (Stoppel, 2017, p. 51).

É possível identificar que a dor faz parte da performance circense através da sua menção indireta na literatura sobre o tema e por meio de menções diretas, como no caso do *Carnets de prévention de la santé au travail – Les Arts du Cirque*, de 2019, produzido pelo CMB (um serviço de saúde ocupacional interempresarial da França), que apresenta um guia de prevenção de riscos para profissionais circenses. Nesse guia, há um tópico direcionado à dor, na parte referente a problemas de saúde enfrentados pelos artistas circenses. Esse documento se inicia com o seguinte trecho:

O artista de circo, que submete seu corpo a fortes constrangimentos físicos, tem uma relação muito particular com a dor: é uma companheira familiar, que ele aprende a respeitar ou que deve ignorar para continuar a exercer sua arte. O esforço intensivo gera dor geral a nível muscular, do ritmo cardíaco. Da ventilação, da elevação do calor corporal, das articulações. Mas estas dores acalmam com o fim do esforço e tudo normaliza sem lesão orgânica⁴ (CMB, 2019, p. 50, tradução nossa).

No guia ainda é apontado que são múltiplas as causas de dores, sendo que o artista circense pode sentir dor durante alongamentos, esforços incommuns e repetições de impulsos (como durante o amortecimento de saltos, por exemplo). Tanto o guia do CMB quanto Stoppel (2017) apontam que, embora a dor esteja presente nos treinos do artista, esta deve ser levada a sério, pois, ainda que muitas vezes ela seja motivada por uma causa *banal*, também pode ser um sinal para eventos mais sérios.

Não há espaço nesse artigo para responder aos questionamentos sobre quais motivos levam os artistas a se submeterem a dores treino após treino, embora Stoppel apresente uma possível resposta quando afirma que “[...] é notório como o artista, impulsionado pela paixão e pelo prazer de praticar seu ofício e sua arte, ultrapassa os limites da dor e se adapta a trabalhar lesionado” (Stoppel, 2017, p. 51).

O fato é que, como já mencionado, pendurar o próprio corpo pelas mãos, por exemplo, segurando uma barra de madeira, ferro, aço ou alumínio, pode causar calos e pequenas lesões, considerados como consequências de tal atividade, parte do processo. Além disso, a dor pode surgir por meio de “[...] esforços repetitivos, intensos ou extremos, fadiga, falta de aquecimento e desgaste” (Stoppel, 2017, p. 51).

As respostas sobre como as pessoas lidam com a dor e por que a dor parece fazer parte de forma tão natural da prática de modalidades circenses estão longe de serem definitivas. Segundo Azevedo (2018), o corpo é capaz de produzir e manipular *mapas* a partir dos mecanismos de monitoramento do meio externo (exterocepção), dependente todavia dos cinco sentidos (visão, audição, paladar, olfato e tato) e dos mecanismos de monitoramento do meio interno (interocepção). Tais mecanismos buscam, basicamente, analisar de que forma o meio externo está influenciando o meio interno, com o intuito de manter a homeostase, ou seja, o equilíbrio corporal interno, em busca de uma relativa constância apropriada à manutenção da vida. Esses mapas, por sua vez, são “[...] ‘representações neuronais’ da realidade [...]” (Azevedo, 2018, p. 99).

O autor ressalta que as chances de melhor se lidar com o meio, alcançando sucesso nas atividades, são maiores quanto mais próximo da realidade for o mapa. Isso justifica a noção de que eventos extraordinários exigem maior coesão sensorial dos indivíduos, isto é, todos os sentidos do indivíduo se aguçam para que um mapa fidedigno da situação seja criado e, assim, alcance-se a realização de determinada atividade sem prejuízos. Quando uma palavra é lida, por exemplo, uma representação sua é concebida, com características como forma, cheiro, cor etc. Mas, o mapa que se cria sobre alguma coisa traz, segundo Azevedo (2018, p. 100), “[...] ao menos três outros parâmetros: sentimentos, um significado cognitivo e uma história bibliográfica”.

Cada palavra, ou melhor, o objeto a que se refere uma palavra, por exemplo, possui um significado cognitivo que varia de pessoa para pessoa. Embora a origem dos sentimentos ainda seja imprecisa do ponto de vista anatômico, Azevedo (2018) pontua que as experiências afetivas estão associadas aos limites da homeostase e que a forma como se reage a objetos ou situações depende do sentimento que eles provocam, sendo que a tendência é não valorizar ou dar atenção às ações consideradas desimportantes para o al-

cance da homeostase. Já ações que provocam um sentimento negativo são aquelas consideradas como empecilhos para o alcance da homeostase.

Nesse ínterim, pode-se sugerir que a dor, no caso dos processos de aquisição de habilidades técnicas circenses, na maioria das situações, não é considerada como uma vilã ou como um atributo que impedirá o bom funcionamento vital do indivíduo, e pode ser amenizada pela presença de um mestre, professor ou guia responsável pelo ensino de tais técnicas (o que dá um caráter afetivo e de confiança para o processo). Ao estarem amparados por alguém que possui maior conhecimento a respeito de tais elementos e que os incentivam a realizar determinados movimentos, mostrando que é *normal* a presença da dor e que ela nada mais é do que um componente no processo de aprendizagem, além da sensação de alcance da superação de barreiras e limites próprios, os alunos acabam internalizando essa informação (de que a dor não é algo a impedir suas atividades), que passa a fazer parte de seus mapas sensoriais.

Isso também ocorre em pessoas praticantes de outras atividades físicas, que proporcionam o acúmulo de ácido lático nos músculos, sendo este um composto orgânico que “[...] é normalmente produzido nos músculos após atividade anaeróbica e não causa nenhum dano ao tecido. No entanto, o seu acúmulo, como o que ocorre após atividades físicas intensas, causa bastante dor” (Azevedo, 2018, p. 36).

Porém, mesmo sendo um elemento tão presente, a dor normalmente é dissimulada (não evidenciada ou camuflada) durante a performance aérea. Para Stoppel (2017, p. 51): “[...] de maneira geral, a ideia da proeza do trapézista e o conceito de corpo virtuoso parecem estar atrelados ao pensamento do corpo como um instrumento de trabalho”. E, embora alguns estudiosos e pesquisadores do circo já tenham colocado para si a indagação sobre a necessidade da dor no fazer circense, mesmo que muitos acreditem que não deva ser assim, a dor está lá, presente, e muitas vezes velada.

Ainda segundo Stoppel (2017, p. 42), no processo de apropriação técnica:

[...] o corpo ganha habilidades muito específicas que permitem realizar ações incomuns, inusitadas ou arriscadas. Esse corpo se constrói e, para isso, sofre adaptações, às vezes lesões, mas, ainda assim, treinado para um determinado fim, deixa de ser um simples corpo humano e se manifesta como sobre-humano. O fato de o corpo se mostrar como um corpo extraordinário, he-

roico e com poderes sobrenaturais não quer dizer que ele realmente o seja, mas, sim, que assim se mostra.

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.

Considerações finais

Esta pesquisa trata de dois elementos sensoriais que subvertem lógicas a partir da subjetividade intrínseca a eles. Mesmo quando analisados dentro de um recorte como as performances circenses aéreas, tais elementos continuam com seus caracteres particulares em cada contexto. Ao procurar compreender a relação entre risco, dor e performances circenses aéreas, constatou-se que tal relação pode ser expressa pelo paradoxo da simulação do risco e da dissimulação da dor.

De forma geral é possível considerar que o artista circense aéreo “[...] ao se colocar a uma grande distância do chão, [...] investe fortemente na Poética do Risco” (Mendonça, 2016, p. 63). Ressalta-se que, além de aprender a controlar o risco, o aerialista também deve aprender a jogar com ele, fazendo parte dessa poética a simulação de um risco que já está controlado, ampliando a percepção, a atenção e o apoio à performance por parte do espectador.

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.

Porém, longe de considerar a dor pelo viés do senso comum, entendendo-a como um mero processo anatomofisiológico, este trabalho procurou compreendê-la a partir de uma maior complexidade, considerando que não é simplesmente uma sensação da qual os seres humanos se afastam. A dor pode possuir significados próprios para cada pessoa e estar presente como fato no ato da performance e em diferentes contextos. Entretanto, vale ressaltar que “[...] para compreender as sensações que implicam o corpo, é necessário buscar sua razão de ser não no corpo do indivíduo, mas no próprio indivíduo com toda a complexidade de sua história pessoal” (Le Breton, 2010, p. 14). Isso implica a necessidade de continuação de tal estudo.

Embora a dor pareça fazer parte de todo esse processo, ela normalmente é velada, principalmente nos momentos da apresentação pública, uma vez que as origens das atividades aéreas no circo apresentam estreitos vínculos com a noção de superação dos limites humanos, representação heroica e de alcance do impossível, destacando-se nesse processo a força, a valentia e a leveza.

Ao considerar o risco como um gestor de corpos na estética circense, Marina Guzzo (2009, p. 53) afirma que:

O circo como forma de cultura popular e como arte que vende e exhibe o risco e o limite humano transitou entre os medos do homem ao longo da sua história. Ele traz consigo as ambiguidades da linguagem dos riscos e os processos sociais nela referenciados. Tendo o corpo como centro do espetáculo o circo organiza sua estrutura números que retratam e deflagram a condição humana de estar constantemente em risco e em segurança.

Assim, este trabalho compreende que a estética da performance circense aérea, possuindo o risco como gerenciador principal das ações, a exigir dos artistas um intenso processo de treino para seu domínio, está fortemente imbricada na noção de simulação do risco e dissimulação da dor.

Notas

- ¹ Órgão vinculado ao Ministério da Educação (MEC). O Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais é vinculado à Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG).
- ² O termo *nocicepção* foi introduzido em 1906 pelo neurologista inglês Charles Scott Sherrington (1857-1952), Nobel de Medicina em 1932.
- ³ Wanessa Di Guimarães compõe o grupo de pesquisa *Coletivo Invertido*, criado pela artista e pesquisadora Cláudia Millás, e participa da dissertação desta com uma série de cartas que fazem introdução a cada capítulo do trabalho. Nas cartas, Wanessa compartilha com os(as) leitores(as) as experiências vividas no espaço vertical e aéreo junto com a autora da pesquisa.
- ⁴ No original francês: “L’artiste de cirque, qui soumet son corps à des contraintes physiques fortes, a une relation tout à fait particulière à la douleur: elle est une compagne familière qu’il apprend à respecter ou qu’il doit ignorer pour continuer à exercer son art. L’effort intensif engendre une douleur générale au niveau des muscles, du rythme cardiaque, de la ventilation, de l’élévation de la chaleur corporelle, des articulations. Mais ces douleurs se calment à l’arrêt de l’effort et tout se normalise sans lésion organique” (CMB, 2019, p. 50).

Referências

- ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Ritual, Risco e Arte circense**: o homem em situações-limites. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- AZEVEDO, Pedro Ming. **A ciência da dor**: sobre fibromialgia e outras síndromes dolorosas. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **El arte secreto del actor**: Diccionario de antropología teatral. Tradução de Yalma-Hail Porras. Ciudad de México: Editora Pórtico; Escenología, A. C., 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.
- BECK, Ulrich. **Sociedade do Risco**: rumo a uma outra modernidade. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ed. 34, 2010.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Do Teatro de Feira ao Circo Moderno. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 4, e93237, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266093237>. Acesso em: 18 set. 2021.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; CALÇA, Daniela Helena. Tecido acrobático: fundamentos para uma pedagogia das atividades circenses aéreas. **Conexões, revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP**, Campinas, v. 5, n. 2, p. 72-88, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/view/8637880>. Acesso em: 18 set. 2021.

BUENO-GÓMEZ, Noelia. Conceptualizing suffering and pain. **Philosophy, Ethics, and Humanities in Medicine**, Georgetown, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/320100668_Conceptualizing_Suffering_and_Pain_Open_Access_httpdrcubewijY. Acesso em: 15 set. 2021.

CMB. Santé au travail. **Les Arts du Cirque** - Carnets de prévention de la santé au travail du CMB. Paris, 2019. Disponível em: http://www.cmb-sante.fr/guide-cirque-actualit%C3%A9s_241_242_1086_1258.html. Acesso em: 10 set. 2021.

GOUDARD, Phillippe. Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: WALLON, Emmanuel (Org.). **O Circo no Risco da Arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. P. 25-32.

GUZZO, Marina Souza Lobo. **Risco como Estética, Corpo como Espetáculo**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

LE BRETON, David. **Sociologie du risque**. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

LE BRETON, David. **Condutas de Risco: dos jogos de morte aos jogos de viver**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Campinas: Autores Associados, 2009.

LE BRETON, David. **Expériences de la douleur: entre destruction et renaissance**. Paris: Éditions Métailié, 2010.

LE BRETON, David. **Antropologia da Dor**. [1995]. Tradução de Iraci D. Polesi. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.

LIEBER, Renato Rocha; LIEBER, Nicolina Silvana Romano. O Conceito de Risco: Janus reinventado. In: MINAYO, M. C. S.; MIRANDA, A. C. **Saúde e ambiente: Estreitando nós**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2002. P. 69-112. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/308685718_O_conceito_de_Risco_Janus_reinventado. Acesso em: 09 set. 2021.

MARQUEZ, Jaime Olavo. A dor e os seus aspectos multidimensionais. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 63, n. 2, p. 28-33, abr. 2011. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252011000200010. Acesso em: 02 ago. 2021.

MENDONÇA, Gabriel Coelho. **Quando o chão não basta** - reflexões sobre a virtuosidade acrobática em uma criação aérea circense. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

MILLÁS, Cláudia Regina Garcia. **Trajatórias de risco, treinamento e criação: experiências vividas nos espaços vertical e aéreo**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

MORGAN, Clifford Thomas. **Psicologia fisiológica**. Tradução de Alcides Godotti. São Paulo: EPU; Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973.

OLIVEIRA, Zezo de. Prólogo. In: FERREIRA, Diego Leandro; BORTOLETO, Marco Antônio Coelho; SILVA, Erminia. **Segurança no Circo: questão de prioridade**. Várzea Paulista: Fontoura, 2015. P. 17-22.

RUSSO, Renato; VILA-LOBO, Dado; BONFÁ, Marcelo. Quando o Sol bater na janela do teu quarto. In: LEGIÃO URBANA. **As Quatro Estações**. São Paulo: EMI, 1989. Faixa 4.

STOPPEL, Erica Raquel. **O artista, o trapézio e o processo de criação: reflexões de uma trapezista da cena contemporânea**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

Marília Teodoro de Leles é artista circense, graduada em Educação Física pela Universidade Estadual de Goiás e Mestre em Performances Culturais pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, possuindo o circo como campo de pesquisa. Atualmente é professora da Rede Municipal de Educação de Goiânia, aluna no curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás e integrante do Grupo Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performances Culturais e do Grupo de Estudos, Pesquisa e Ações de Extensão em Performances Culturais, Memória Social e Museologia (GEPEMM).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0537-3493>

E-mail: marilialeles@hotmail.com



Robson Corrêa de Camargo é idealizador e fundador do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG) (Doutorado e Mestrado). Encenador e crítico de teatro, coordena a Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais, financiamentos CNPQ, FAPEG, CAPES, FUNAPE. Livros publicados: *Brazilian Theater, 1970–2010* (2015, McFarland, org. with Eva Bueno); *Gestual, Teatro e Melodrama: Performances, Pantomimas e Teatro nas feiras* (2020 Ed. Fi); *Música na contemporaneidade* (2015, PUC/GO org. com Claudia Zanini); *O Mundo é um moinho: reflexões sobre o teatro popular no séc. XX*; *Performances Culturais* (Hucitec org. com Eduardo Reinato e Heloisa Capel).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3740-4722>

E-mail: robsoncamargo@protonmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 29 de março de 2021

Aceito em 29 de outubro de 2021

Editor responsável: Gilberto Icle

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.