



TCC/Unicamp
D928c
1398 FEF/84

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Faculdade de Educação Física



UNICAMP

**CIRCO E GINÁSTICA ARTÍSTICA: ESTUDO DAS
PEDAGOGIAS DE ENSINO E DE TREINAMENTO NO
TRAPÉZIO E NA BARRA FIXA**

RODRIGO MALLET DUPRAT

CAMPINAS

NOVEMBRO 2003



**CIRCO E GINÁSTICA ARTÍSTICA: ESTUDO DAS PEDAGOGIAS DE
ENSINO E DE TREINAMENTO NO TRAPÉZIO E NA BARRA FIXA**

RODRIGO MALLET DUPRAT

Monografia apresentada à Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do título de professor graduado em Educação Física, na modalidade Bacharelado em Treinamento em Esportes, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Sergio Pérez Gallardo

Novembro 2003

Dedico este trabalho a minha Bia
que me acompanhou durante quatro anos
e, agora,
sinto muita sua falta como
companheira e amante

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais e irmãos por me incentivarem em tudo na minha vida, e por serem as pessoas maravilhosas que são.

A todos os professores da Faculdade de Educação Física da UNICAMP, por mostrarem as possibilidades da nossa profissão.

Principalmente agradeço aos Professores Jorge Pérez e Elizabeth Paoliello, “meus pais universitários”, por fazerem parte integral de minha vida, tanto nos ensinamentos dentro e fora da Universidade.

Ao grande amigo Bráulio que me acompanhou durante minha experiência fora do país, quando pudemos nos conhecer melhor e virar grandes amigos.

Aos amigos da BMTF, Bráulio, Tocotó e Faíska, grandes companheiros.

Aos integrantes do Grupo Kickapoo, Vagner (Vagnão), Andrei (Limeira), Marcos (Chinês), Mariana que me acolheram e acreditaram em mim.

Aos integrantes do grupo Los Círculos, amantes de malabares como eu, estão crescendo junto comigo em nossa trajetória.

Um grande agradecimento a Marion e Felismer, professores de trapézio e pessoas maravilhosas.

Agradeço a Juliana Porto pelas dicas das referências bibliográficas.

Agradeço ao amor da minha vida, Beatriz Evrard, pessoa que acompanhou e compartilhou de todos os momentos da minha vida durante esses quatro anos que ficamos juntos, e que pela profissão ou não nos separamos.

E por fim agradeço a Deus.

RESUMO

Este estudo aborda o circo e seus principais eventos históricos, principalmente momentos que caracterizaram, marcaram e enriqueceram a cultura popular. Enfocamos neste trabalho corpos oscilantes, evoluindo em mortais e piruetas planando no ar até serem recepcionados por generosos homens, finalizando uma seqüência, balanço e elementos aéreos na modalidade trapézio.

A partir do século XVII a ginástica vem sendo alvo de incessantes estudos, baseando-se nos princípios das ciências físicas e biológicas, surgindo o Movimento Ginástico Europeu. Há uma preocupação muito grande com a técnica e o gasto energético, buscando o melhor rendimento dos ginastas.

A proposta metodológica da presente pesquisa desenvolveu-se a partir da organização histórica dos principais eventos que originaram as artes circenses e a ginástica artística. Num segundo momento, focalizamos o estudo da modalidade “trapézio”, na cultura circense, e a barra fixa, em sua forma gímnica, buscamos principalmente os processos pedagógicos no ensino e no treinamento envolvidos em ambos, dado que estas atividades se constituem no que se denomina de habilidades altamente estruturadas (aquelas que possuem um modelo de execução oferecido pela ciência). Devido à escassez de bibliografias relacionadas a esse tema no circo, aliamos uma pesquisa de campo à pesquisa bibliográfica, através de entrevistas semiestruturadas.

Como considerações finais, podemos destacar que em ambos aparelhos (trapézio e barra fixa), os processos de aquisição de habilidades possuem as mesmas características, possibilitando a transferência entre eles, sendo que a ginástica desenvolveu-se muito, criando recursos tecnológicos que auxiliam em seus estudos, enquanto que o circo, permaneceu dentro do mundo das artes e dentre elas as artes contemporâneas, mantendo-se fechado nas suas raízes e tradições.

Por fim, concluímos que muitas posições corporais podem ser transportadas de uma modalidade a outra, sendo que muitas das possibilidades de aprendizagem e treinamento na ginástica podem vir a contribuir no ensino de novos elementos no circo, acelerando esse processo.

Palavras-chave: Trapézio, Barra Fixa, Ensino/aprendizagem.

ABSTRACT

This study approaches the circus and its main historical events, mainly moments that had characterized, marked and enriched the popular culture. We focus in this study rocking bodies, evolving in mortals and turns gliding in air until being receive for generous men, finishing an aerial sequence, banding and elements in the modality trapeze.

During century XVII the gymnastics comes being white of incessant studies, being based on the principles of physical and biological sciences, appearing European the Gymnastic Movement. It has a very great concern with the technique and the energy expense, searching the best income of the gymnasts.

The metodologic propose of the present research was developed from the historical organization of the main events that had originated the circus arts and the artistic gymnastics. After, we focus the study the trapeze modality, in the circus culture, and the high bar, in its gymnastic form, we mainly search the pedagogical processes in education and the involved training in both, because these activities constitute, we can called, a highly of structuralized abilities (those that possess a model of execution offered for science). Due to scarcity of bibliographies related to this subject in the circus, we unite a research of field to the bibliographical research, through semistructuralized interviews.

As final considerations, we can detach that in both devices (trapeze and high bar), the processes of acquisition of abilities possess the same characteristics, making possible the transference between them, being that the gymnastics have developed a lot, creating technological resources that assist in its studies, while that the circus, inside remained of the world of the arts and amongst them the arts contemporaries, remaining itself closed in its base and traditions.

Finally, we conclude that many corporal positions can be carried from a modality to another one, being that many of the possibilities of learning and training in the gymnastics can come to contribute in the education of new elements in the circus, speeding up this process.

Key-word: Trapeze, Fixed Bar, Education/learning.

SUMÁRIO

Resumo.....	VI
Abstract.....	VII
Ilustrações.....	IX
1. Introdução.....	1
2. Primeiras aparições	5
2.1. O Circo no Brasil.....	9
2.2. Um novo Circo	10
3. História do trapézio	13
4. O Trapézio	19
5. A separação entre atividades circenses, funambulescas e gímnicas	23
5.1. Dois Mundos	26
6. A Barra Fixa	31
7. Entendendo a Ginástica Artística.....	33
8. Entendendo o Trapézio.....	43
8.1. Como são as apresentações	52
8.2. As sessões de treinamento.....	52
9. Conclusão.....	57
10. Bibliografia	62
11. Anexos.....	65

ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Momento que antecede a recepção do volante pelo porto.....	18
Figura 2: Petit Volant em detalhe, banquilha, trapézio volante, lonja e quadrante, da esquerda para direita.....	20
Figura 3: Disposição dos elementos constituintes do Grand Volant.....	21
Figura 4: Trapézio com contratrapézio.....	21
Figura 5: Trapézio com barras laterais.....	21
Figura 6: Trapézio simples.....	21
Figura 7: Estrutura Tubular utilizada na Europa.....	22
Figura 8: Estrutura Tubular utilizada na América.....	22
Figura 9: Sistema utilizado por Amadori, sem estrutura tubular.....	23
Figura 10: Barra Fixa em detalhe.....	33
Figura 11: Cinco forças primordiais de Carrasco.....	35
Figura 12: Múltiplas dimensões através da atividade gímnica estudada por Leguet.....	36
Figura 13: As 12 Ações Motoras de Leguet.....	38
Figura 14: Salto Mortal à frente através das ações motoras.....	39
Figura 15: O Giro Gigante através das ações motoras.....	41
Figura 16: Diferenças existentes entre o giro tradicional e scooped, em detalhes as diferenças angulares nas articulações do quadril e ombros.....	43
Figura 17. Primeira e segunda fase do balanço.....	49
Figura 18. Terceira e quarta fase do balanço.....	50

1. INTRODUÇÃO

“O riso é o sol que afugenta o inverno do rosto humano”

O Circo sempre esteve presente em nossas vidas, quando crianças nossos pais nos levavam para assistir, o palhaço que nos faziam rolar de rir com suas molecagens e palhaçadas, o domador de feras que com apenas um gesto fazia com que aquele leão feroz se tornasse um gatinho manso, os equilibristas e seus pratos e aquele desespero para que eles não caíssem, os cachorros adestrados que faziam de tudo e mais um pouco, as belas contorcionistas que num piscar de olhos se transformavam em seres disformes, coisas incríveis de se ver, além do cheiro de pipoca fresquinha; permeando tudo isso aquela sensação de felicidade e satisfação.

Diversas vezes pus-me a pensar o que estaria faltando para completar minha vida, há muito tempo buscava um motivo para estudar, algo que pudesse me completar, experimentei muitas atividades, esportes, lutas, danças, mas o que me fez sentir mais satisfação foram às artes circenses, acabei me apaixonando novamente por algo que já havia me tocado antes, pois em muitos relatos de familiares, haviam comentários sobre malabarismo feito com laranjas e limões, dessa forma a busca pelo conhecimento torna-se gratificante quando o objeto de estudo é algo que faz parte de sua vida.

No decorrer de minha formação acadêmica, na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Faculdade de Educação Física, muitas inquietações foram surgindo, não apenas durante as aulas das disciplinas curriculares, mas também observando e freqüentando os projetos de extensão, oferecidos pela

própria faculdade, que consistem em aulas ministradas por alunos de graduação, orientados por professores.

Participando de um desses projetos, o Grupo Ginástico da Faculdade de Educação Física (GGFEF), aberto a qualquer pessoa que queira participar, nele aprendi fundamentos de "*diferentes interpretações da ginástica*" (Duprat; Sato; Souza, 2001), inseridos no contexto da Ginástica Geral (GG), uma atividade gímnica, voltada para o lazer que oferece uma gama variada de possibilidades com características especiais. Posteriormente, integrei o Grupo Ginástico da Unicamp (GGU), vinculado ao Grupo de Pesquisa em GG, que investiga novas possibilidades da prática do movimento humano, dentre elas, o circo.

O reencontro foi marcante, muitas lembranças vieram à tona, desde espetáculos assistidos até perspectivas futuras. Dentre as modalidades circenses que me aprimorei estão os equilíbrios acrobáticos, individuais, em dupla e pequeno grupo, o malabares, os equilíbrios em perna de pau e monociclo, e as acrobacias aéreas, em especial o tecido e trapézio. Mas como toda criança, eu sonhava em ser um trapezista, voar!

Decidi buscar fundamentos que explicassem ou que me fizessem entender melhor o que se passou na trajetória do circo, comecei a estudar a história do circo, encontrei referências bibliográficas relacionadas aos principais eventos que marcaram o circo. Buscando nelas, as relações intrínsecas e as extrínsecas vividas pelos circenses, entendendo o circo como uma atividade da cultura popular.

A partir do século XVIII, a sociedade começa a modificar-se, acontece a Revolução Industrial, surge uma nova classe de poder, a burguesia, através

dela aumenta a busca do conhecimento, as ciências ressurgem. Baseado nas ciências físicas e biológicas, o Movimento Ginástico Europeu se desenvolve, busca o melhor rendimento dos ginastas, preocupando-se com a técnica e o menor gasto energético.

A ginástica surge como uma forma de educação do corpo, mas para se solidificar sente a necessidade de cortar os vínculos com seu núcleo primordial, o circo. A ginástica científica passa a ser o caminho norteador dos corpos, intervindo na maneira de ser e viver, criando uma gestualidade própria, os gestos gímnicos, regidos por normas e conceitos técnicos. Podemos dizer que acontece uma ruptura entre o mundo dos funâmbulos e saltimbancos e o mundo da ciência.

Essa separação trás para a ginástica um caráter específico, aliando conhecimento e prática, através dos seus estudos, cria processos pedagógicos e tecnologia suficiente para explicar e compreender de forma completa os movimentos relacionados a sua prática, e as novas possibilidades de acrobacias. Em contra partida, o circo mantém-se em contato com as artes, preocupando-se no fazer artístico, muitas vezes deixando de lado a técnica para impressionar o público, criando situações de risco.

No princípio do século XX, em especial na Europa, houve uma abertura do mundo circense para as outras atividades que se desenvolviam no mundo, iniciava uma nova visão de circo, o Circo Novo, que alia diferentes técnicas e expressões corporais, como a dança e as artes cênicas, com as antigas tradições circenses buscando um enriquecimento das relações humanas em novos números e espetáculos.

A ginástica junta-se ao circo, no final dos anos 70 e início dos 80, no Canadá, quando um grupo de ginastas começa a dar aulas para alguns artistas performáticos e a fazer programas especiais para a televisão e em ginásios em que os saltos acrobáticos eram mais circenses. Criam-se inúmeras escolas de Circo para atender a demanda dos artistas performáticos. Muitas modalidades são ensinadas, dentre elas a que mais chama a atenção é o trapézio de vôo.

Por estar diretamente ligado aos sentimentos das pessoas, o trapézio causa grande fascínio. Atribui ao corpo um elemento inabitual, exaltando as cores, as formas e as matérias.

O Trapézio tem sua origem da palavra grega TRAPEZION, pequena tábua, constitui num aparelho formado por uma barra de madeira ou de metal ligada a duas cordas. Sua primeira aparição foi em 1858, através de um jovem francês, estudante de direito, chamado Jules Léotard, nascido em 1838, estreando um novo número circense no Cirque d'Napoleon. Por coincidência, desde pequeno freqüentou as aulas de ginástica num ginásio onde seu pai era diretor, ganhara força e elegância. Mais velho, sem grandes interesses, dedicava-se a treinar e a criar novos movimentos. Observamos nesse evento que o circo e a ginástica estão extremamente ligados.

Para compreendermos melhor esta ligação iniciamos nosso trabalho com um levantamento histórico, mostrando os encontros e desencontros vividos pelo circo e a ginástica, identificando os momentos históricos mais relevantes e tenta trazer ao leitor como as transformações ocorreram, processo lento e gradativo, e que num determinado momento desenvolvem duas histórias, a do circo e a da ginástica, até se reencontrarem tempos depois.

O foco de estudo foi às relações existentes na pedagogia de ensino e treinamento das duas modalidades, o Trapézio, no mundo circense e a Barra Fixa, num contexto gímnico. A partir de referências bibliográficas, pudemos encontrar materiais suficientes para pesquisa, mas a bibliografia circense é muito escassa quando nos referimos a esses aspectos, assim, para enriquecermos e compreendermos de maneira completa a melhoria das habilidades e a aquisição de elementos corporais, através de entrevistas semiestruturadas, aliamos uma pesquisa de campo à pesquisa bibliográfica.

Demos um enfoque maior aos movimentos que antecedem a largada e elementos de voo, caracterizados pelo Giro Gigante na Barra Fixa e o Balanço no Trapézio, buscamos similaridades nos gestos técnicos.

Por fim, concluímos que muitas posições corporais podem ser transportadas de uma modalidade a outra, sendo que muitas das possibilidades de aprendizagem e treinamento na ginástica podem vir a contribuir no ensino de novos elementos no circo.

2. PRIMEIRAS APARIÇÕES

As primeiras informações, sobre o aparecimento das artes circenses, são datadas de mais de 5.000 anos, pinturas encontradas na China retratavam os acrobatas, contorcionistas e equilibrista. De acordo com Mauclair (1995), a acrobacia foi a primeira manifestação artística corporal do homem, além de uma forma de treinamento para os guerreiros de quem se exigia agilidade,

flexibilidade e força. Com o tempo, essas qualidades se somaram a graça, a beleza e a harmonia.

Segundo Castro (s/d), nas pirâmides do Egito existem pinturas de malabaristas e paradistas, sempre associados a festas e ou demonstrações. Na Índia os números de contorção, saltos e pirofagia fazem parte dos milenares espetáculos sagrados, junto com danças, música e canto.

Na Grécia, as paradas de mãos, o equilíbrio mão com mão, os números de força e o contorcionismo eram modalidades olímpicas. Nasce a expressão ginástica que tem como origem etimológica à palavra *gymnastiké* - "*Arte ou ato de exercitar o corpo para fortificá-lo e dar-lhe agilidade*" e *gimnós* - "*nu, despido*" (Ayoub, 1998, p37). Tendo como sentido o simples, o limpo, o livre, o desprovido ou destituído de maldade, o puro.

Em 40 a.C., no mesmo local, onde antes fora o Circus Maximus, queimado por um incêndio, foi construído o Coliseu, lá eram apresentadas excentricidades como homens louros nórdicos, animais exóticos, engolidores de fogo e gladiadores, entre outros. Porém, entre 54 e 68 d.C., as arenas passaram a ser ocupadas por espetáculos sangrentos, com a perseguição dos cristãos, que eram atirados as feras, o que diminui o interesse pelas artes circenses; os artistas passaram a improvisar suas apresentações em praças públicas, entradas de igrejas, em feiras populares, barracas exibiam fenômenos, habilidades incomuns, truques mágicos e malabarismo.

Na Idade Média, a pobreza assolava toda a população dos feudos, inclusive os cultuadores do corpo, houve uma busca maior pelo sagrado, pelo culto do espírito, os artistas, inclusive os circenses, eram muito discriminados

pelas autoridades. Os menestréis e os bobos da corte são figuras muito conhecidas da realeza, pois através das suas músicas e brincadeiras divertiam os nobres. A figura do bobo da corte fica cada vez mais forte, pois era capaz de alegrar até mesmo o rei mais tirano.

Os funâmbulos, segundo Michaelis (2000), "*artista que anda ou dança em corda bamba, aquele que muda facilmente de opinião ou partido, inconstante*" e saltimbancos (do italiano, saltar sobre os bancos) são artistas que se expressavam nas mais variadas formas: acrobacia, equilibrismo, salto, ilusionismo, mímica, ventriloquia, música, entre outros; exibiam-se ao ar livre para qualquer platéia, uma vez que dependiam de contribuições espontâneas para sobreviver.

No decorrer dos anos, estes artistas de rua, começam a ser confundidos com ciganos, que tinham como característica a peregrinação ou o nomadismo de seu povo, e com os charlatões, que vendiam produtos em meio à multidão, esse também sem paradeiro fixo, geralmente estes dois últimos grupos não eram muito bem visto pela população, pois sempre tentam enganá-la.

Portanto os artistas acabam figurando a cena dos marginalizados, assim, sempre procuravam novas cidades nas quais poderiam ganhar um pouco mais e ter mais respeito. A partir do século XVII, esses saltimbancos consolidam uma forte cultura na Europa, estruturados em barracas que funcionavam como palcos.

Paralelamente a esse crescimento de artistas de rua, nômades e livres, aumenta o culto à arte eqüestre muito valorizada pela classe aristocrata e os militares, que podiam freqüentar as escolas e assistir aos espetáculos das

grandes companhias militares de adestramento. Mas com o tempo, essa prática populariza-se, quando alguns de seus membros começam a perceber que a apresentação para outros que não aristocracia lhes rendiam muito público e simpatia, as escolas começam a abrir suas portas de tarde para essas demonstrações de agilidade e destreza (Oliveira, 1990).

De acordo com Torres (1998), o primeiro circo europeu moderno, o Astley's Amphitheatre, foi inaugurado em Londres por volta de 1770 por Philip Astley, um oficial inglês da Cavalaria Britânica. O Circo de Astley tinha um picadeiro com uma espécie de arquibancada perto. Construiu um anfiteatro suntuoso e fixo. Organizou um espetáculo eqüestre, com rigor e estrutura militares, mas percebeu que para segurar o público, teria que reunir outras atrações e juntou saltimbancos, equilibristas, saltadores e palhaço, os artistas não mais estariam se apresentando em feiras e festas, teriam um lugar apropriado.

O termo Circus foi utilizado pela primeira vez em 1782, quando o rival de Astley, Charles Hughes, abriu as portas do Royal Circus.

No século XVIII, haviam vários grupos de saltimbancos percorrendo a Europa, especialmente a Inglaterra, França e Espanha. Eram freqüentes as exibições de destreza a cavalo, combates simulados e provas eqüestres. E em princípios do século XIX havia Circos permanentes em algumas das grandes cidades européias. Existiam, além disso, Circos ambulantes, que se deslocavam de cidades em cidades em carretas cobertas.

Nesse período, nos Estados Unidos, Purdy Brown, juntamente com os irmãos Nathan e Seth, cobrem a arena com uma "cava" (tenda), que possuía

um mastro central, a evolução desse material foi tão rápida que em pouco tempo já havia diversos tipos de coberturas. De acordo com Mauclair (1995), quando o circo Barnum & Bailey desembarcou na Europa em 1897, dispunha de quatorze tendas, sendo que a central abrigava três pistas, dois palcos, uma pista de hipódromo e lugar para 10.000 espectadores.

2.1. O Circo no Brasil

No Brasil, mesmo antes do circo de Astley, já havia os ciganos que vieram da Europa, onde eram perseguidos. Sempre houve ligações dos ciganos com o Circo. Entre suas especialidades incluíam-se a doma de ursos, o ilusionismo e as exhibições com cavalos. Há relatos que eles usavam tendas e nas festas religiosas havia bagunça, bebedeira, e exhibições artísticas, incluindo teatro de bonecos. Eles viajavam de cidade em cidade, e adaptavam seus espetáculos ao gosto da população local (Torres, 1998).

Oliveira (1990), cita que desde o século XVIII, grupos de saltimbancos, conhecidos como volantis ou bulantis, percorriam o território nacional, embora tenham alcançado o status de circense somente a partir do século XIX. E é no fim desde mesmo século que o circo, com suas características; em geral itinerante, existe no Brasil. Os circos estrangeiros desembarcavam em um porto importante, faziam seu espetáculo e partiam para outras cidades, descendo o litoral até o rio da Prata, em direção a Buenos Aires.

Instalando-se na periferia das grandes cidades e voltados para as classes populares, sua modernização não se deu em termo de espaço e equipamentos:

investiam em elemento humano, suas destrezas, habilidades e criatividade. Por isso, os palhaços são figuras centrais, dependendo deles o sucesso do Circo.

O público apresentava características diferentes: os europeus iam ao Circo apreciar a arte; no Brasil, os números perigosos eram as atrações: trapézio, animais selvagens e ferozes. O modelo de Circo Ocidental se enraíza em nossa cultura, devido as grandes influências européias, assim o Brasil contribui para o desenvolvimento de novas tendências e possibilidades.

2.2. Um novo Circo

Na atualmente, em paralelo aos Circos itinerantes e tradicionais que ainda existem, a arte circense também se aprende em escolas específicas.

Por uma mudança de valores, muitos circenses colocaram seus filhos para estudar e fazer curso universitário, deixando a vida circense de lado. Essas novas gerações acabam trabalhando, por causa desses estudos, na administração dos Circos.

Em 1921, o novo governo soviético resolve criar uma escola de Circo, convidam o prestigiado diretor de teatro Vsevolod Meyherhold para dirigi-la. O contato entre os tradicionais do Circo e a vanguarda do teatro resulta na criação de uma escola que coloca o circo no patamar de arte. Dança clássica e teatro fazem parte do currículo. É criada uma forma de espetáculo com um tema e uma apresentação inteiramente nova. São criados novos aparelhos, diretores são chamados para dirigirem os espetáculos, músicos fazem composições especiais sob medida.

Surge um novo movimento, para Castro (s/d), pode ser chamado de Circo Contemporâneo. Não há uma data precisa de seu surgimento, mas pode-se dizer que o movimento começou no final dos anos 70, em vários países simultaneamente, Na Austrália, com o CIRCUS OZ (1978), e na Inglaterra, com os artistas de rua fazendo palhaços, truques com fogo, andando em pernas de pau e com suas mágicas.

Na França, a primeira escola de Circo é a Escola Nacional de Circo Annie Fratellini. Annie era descendente da maior família de palhaços franceses, os Fratellini. A escola surge com o apoio do governo francês, em 1979. No Canadá, os ginastas começaram a dar aulas para alguns artistas performáticos e a fazer programas especiais para a televisão e em ginásios em que os saltos acrobáticos eram mais circenses. Em 1981, criou-se a primeira escola de Circo para atender a demanda dos artistas performáticos.

Em 1982, aparece em Quebec o Club des Talons Hauts, grupo de artistas em pernas de pau, malabaristas e pirofágicos. É esse grupo que em 1984 realiza o primeiro espetáculo do Cirque du Soleil. Em decorrência do grande sucesso no Canadá, eles recebem apoio do governo para a primeira turnê nos Estados Unidos. A Segunda turnê, em 1990, é assistida por 1.300.000 espectadores no Canadá e excursiona por 19 cidades americanas. Surge a grande empresa de espetáculos, que atualmente está em cartaz com oito espetáculos diferentes no mundo, em três continentes, com mais de 700 artistas contratados.

A primeira escola que se instalou no Brasil chamava-se Piolin, em São Paulo, no estádio do Pacaembu (1977). Em 1982, surgiu a Escola Nacional de

Circo, no Rio de Janeiro, onde jovens de todas as classes sociais têm acesso às técnicas circenses. Formados, os ex-alunos vão trabalhar nos Circos brasileiros ou no exterior, ou formam grupos que se apresentam em teatros, ginásios e praças.

Atualmente, a Intrépida Trupe, os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, a Nau de Ícaros, o Circo Mínimo, o Circo Escola Picadeiro, o Linhas Aéreas e o teatro de Anônimo, entre outros, formam o Circo Contemporâneo Brasileiro.

No circo existem diversos números circenses, segundo Oliveira (1990), podendo ser agrupados por atividades em três categorias distintas. A primeira, sem dúvida, a mais representativa é a dos palhaços; depois vêm os artistas que se exibem no chão, ou “tapete”, executando números de báscula (grande gangorra na qual acrobatas são impulsionados para o ar, fazendo elementos aéreos), jogos icários (o jogo de malabares com os pés, muitas vezes os objetos manipulados são trocados por um volante, pessoa leve que pode ser facilmente conduzido e movido), paradas de mãos ou cabeça, saltos, contorcionismo ou deslocação, jogos malabares, equilíbrios de objetos, variações de escadas, etc; e, por último, vêm os números de altura, que incluem as diversas modalidades de trapézio (fixo, duplo, oscilante e os vôos), barras aéreas, quadrantes, bambu japonês, argolas, corda e arame. Numa fase intermediária, chamada “Adaggio”, estão: a patinação, a bicicleta e o monociclo, o globo da morte, a ventriloquia, o ilusionismo, o faquirismo e os números com animais.

Observamos então que o circo possui muitos elementos de estudo, sendo impossível compreender tudo em um único trabalho. Foi com a intenção de

direcionar nossa pesquisa, que decidimos focalizar nossos esforços no entendimento das relações dos circenses e os números de altura, mais precisamente com a modalidade Trapézio.

3. HISTÓRIA DO TRAPÉZIO

O trapezista: "O salto. Os corpos e a traiçoeira leveza do ar. O rigor sustentando a vida. Álgebra e abismo em celebre desenho da perfeição". (Quarteto do circo, José Paulo de Moreira da Fonseca).

As artes circenses desenvolvem-se através da busca do inimaginário e do novo, suas figuras já vistas aparecem cheias de novos significados e instigam os espectadores, muitas vezes imóveis, a delirar e ovacionar os truques e seu executante. É maravilhosa a sensação de ser querido pelo público, posso dizer que ao receber os aplausos de todos, nós, artistas, ganhamos forças para cada vez mais criar novos e diferentes números.

Concordo com Jacob (2002), apresentando-nos, no contexto do circo, a acrobacia como a linguagem de todas as linguagens, pois sua multiplicidade de figuras e gestos que compõem seu vocabulário está presente em todas as disciplinas. Na vida do circo, a acrobacia é usada na construção, ou na estruturação e no desenvolvimento das crianças, de acordo com muitos

circenses é através dela que os pequenos terão força, agilidade, flexibilidade e destreza para suportar essa vida.

Mas os seres humanos nunca estão satisfeitos com o que tem, sempre estão procurando, investigando; com os acrobatas não é diferente. Na busca do novo, do mais belo, eles extrapolam todas as barreiras, inclusive a do ar, numa luta incessante contra a lei da gravidade.

É neste contexto que surge o Trapézio, segundo Bost (1931), um jovem francês chamado Jules Léotard, nascido em 1838, em Toulouse, onde seu pai era diretor de um ginásio. Desde pequeno freqüentava as aulas de ginástica, ganhara força e elegância. Mais velho, enquanto cursava o curso de Direito, dedicava-se a treinar e a criar, mas sempre de acordo com seu bel prazer. Foi quando em 1858, integrantes da trupe de M. Maîtrejean em turnê por Toulouse visitaram o ginásio e maravilharam-se com a beleza de execução do repertório de Léotard. Ao comunicar esse achado, o diretor do circo d'Napoleon (hoje Cirque d'Hiver), o contratara.

O mais novo espetáculo do circo iria estreiar em Paris em 1859, mas, de acordo com Auguet (1974), antes que pudesse saciar a curiosidade do público, no último minuto Léotard fora acometido por uma febre tifóide que o deixa fora de cena por alguns meses. Quando ele começa a apresentar seu número, fazendo apelo direto a emoção no qual o risco está presente causando angústia aos espectadores; a precisão, a harmonia do corpo humano liberado da gravidade e o ímpeto do trapezista causavam furor na platéia que o aplaudia em pé.

Por estar diretamente ligado aos sentimentos das pessoas, o trapézio causa grande fascínio. Para muitos o realce da sensualidade, próprio do número de trapézio, atribui ao corpo um elemento inabitual, exaltando as cores, as formas e as matérias.

Léotard vive seus momentos de glória num período de transição, o Segundo Império Napoleônico, no qual todos queriam possuir algum objeto que os diferenciasses, por um tempo Léotard fora esse objeto. Seu sucesso foi tão grande que a mídia o transformou em "garoto propaganda", criaram desde broches até gravatas.

Seu número, levando a emoção e a angústia ao auge, consistia em três trapézios nos quais ele passava de um para outro com complicadas piruetas e um salto mortal que representava o auge em seu número, todos os exercícios eram efetuados com acompanhamento musical, não visto até então, quebrando com a algazarra dos outros números.

Léotard trabalhava em cima de uma tela de matelasse, a qual permitia tranquilizar o público, além de evitar maiores escoriações se o artista por ventura caísse e convidava também a aumentar a audácia dos trapezistas, chocando ainda mais o espectador.

A carreira fulminante de Léotard foi curta, durando apenas dez anos. Depois de ter feito sucesso em todas as capitais européias, ele veio a falecer, em 1870 em Madri.

Graças a ele essa disciplina foi amplamente difundida, desenvolvendo-se muito no decorrer dos anos seguintes, a invenção da rede de segurança, a presença de um porto (pessoa que se mantém presa ao trapézio, responsável

pela retomada do volante após a largada e execução de algum elemento aéreo, ver figuras 1) e o aperfeiçoamento do material, são alguns exemplos. Para Mauclair (1995), graças aos russos e coreanos, enriqueceu-se o mundo do trapézio criando novos aparelhos como o duplo trapézio em balanços.

A criação de duas plataformas, no diâmetro da pista, propiciou uma linha mais harmoniosa aos exercícios, permitindo os cruzamentos no ar, e tornando inútil a presença de um lançador para os trapézios, os acrobatas lançam-se uns aos outros, dando um ritmo preciso ao balé aéreo.

Assim os aparelhos e exercícios foram sendo aprimorados, ficando marcado os nomes dos acrobatas na história do trapézio, como o de Léotard que fez o salto mortal simples, o de Edmund Rainat, o primeiro, a dar o duplo salto mortal, Jacques Algevol que fizera um duplo e meio salto mortal, sendo recepcionado pelos tornozelos, e o de Alfredo Codona, que executou o triplo salto mortal, e tantos outros que sucederam na arte de voar, na tentativa de surpreender o público e os outros profissionais da acrobacia, surgiram inúmeros grupos de trapezistas.

Bost (1931) nos mostra que em 1929 uma trupe, formada por dez acrobatas, entre eles Rainat, através de suas trocas e cruzamentos, em oito trapézios agrupados dois a dois, executados com uma precisão incrível, parecendo formigas num formigueiro aéreo, davam a impressão que iriam colidir, usando do efeito de massa, não dando ênfase na virtuosidade de seus acrobatas, mas não deixava de ser um dos espetáculos mais emocionantes e entusiasmante. Após Rainat as duas melhores trupes francesas foram os Algevol e os Alexime, esta última adota uma fórmula bastante pessoal, que ao

lado de uma mulher e um volante clássico, um acrobata, através da sua falsa inabilidade e palhaçadas, demonstra uma virtuosidade extraordinária, introduzindo dessa maneira os elementos cômicos e a bufonaria (bufão, fanfarrão, bobo) na acrobacia aérea.

Os Otaris surgem com seus dez artistas, como os de Rainat, sempre atentos aos efeitos de massa através das trocas executadas em grupo, diferenciavam-se pelo figurino, ao invés do collant (malha), roupa que traduzia a mais pura das tradições da acrobacia aérea, usavam smoking significando uma noite de gala.

Os Codonas, trabalhando em três, realizavam as mais espantosas trocas, uma das quais finalizava seus espetáculos, o triplo salto mortal. Os Christians e os Artonis apresentavam-se com uma elegância muito grande, ao invés de utilizar trapézio volante, eles costumavam usar barras fixas, que se encontravam a grande altura, faziam escapes de barra a barra, ou de uma barra as mãos de um porto preso apenas pela curva (feita dobrando-se os joelhos sobre a barra), mas este tipo de espetáculo não se desenvolveu tanto quanto o trapézio. Creio que este fato ocorreu devido as grandes evoluções e o ritmo dos acrobatas do trapézio, ainda mais utilizando-se do auxílio do porto, que de acordo com Sthrely, citado por Bost (1931), consiste no porto ir à frente do volante, e com uma força impressionante, diminui em muito as chances de que ele caia na retomada, além de diminuir a tração feita nos braços e ombros do volante, mas este recurso, o porto, tira um pouco o mérito do volante, pois não podemos comparar um duplo salto mortal executado de trapézio a trapézio com o mesmo executado com a ajuda dele.

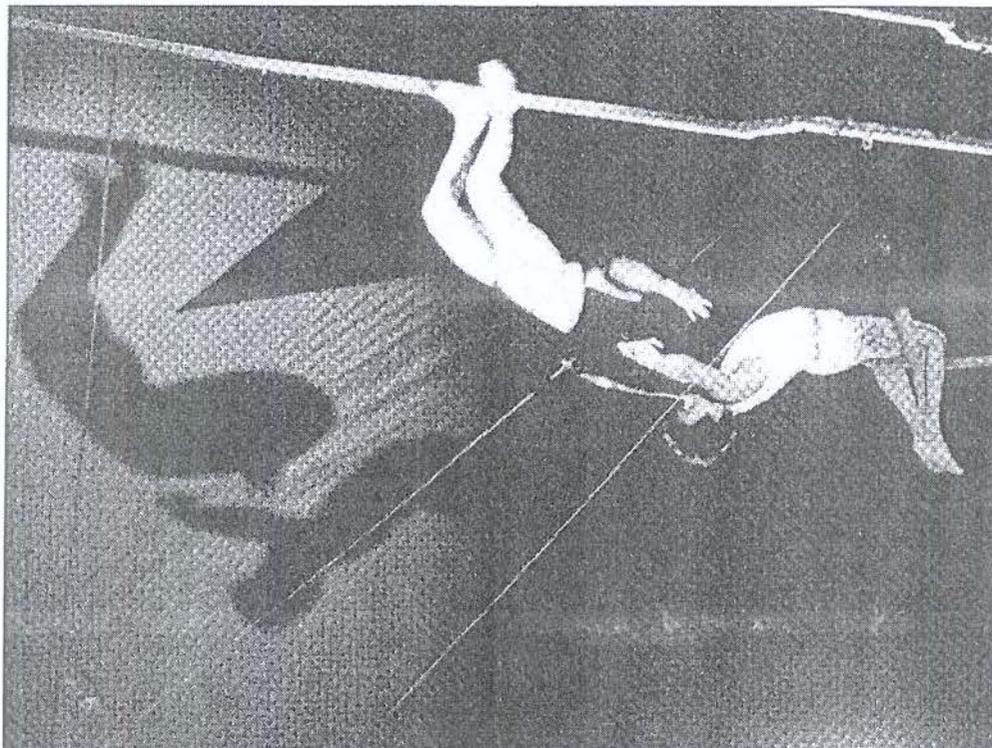


Figura 1: Momento que antecede a recepção do volante pelo porto.

Não podemos deixar de citar, dentre essas trupes do trapézio volante, o Trio Rivel que por sua vez utilizava apenas um trapézio no qual os acrobatas balançavam, depois de lançarem-se de uma plataforma, e fazia uma saída sendo recuperado por um porto que se mantinha fixo por sua curva a uma barra muito elevada, mas não fora os truques, excelentes por sinal, que marcaram o grande sucesso dessa trupe, mas sim seu volante que se caracterizava como Carlitos. Dentre todos que imitavam Chaplin, ele fora um dos melhores, além de ser parecido fisicamente, adotava os gestos e vestuário, e mais ainda, seu espírito.

de cima do bolo” de um número tradicional, muitas vezes sendo utilizado como o último artifício, às vezes concentrado de tensões aumentado pelo rufar dos tambores e pela exaltação do público. Ele fora executado pela primeira vez em Sidney, em 1897, por uma mulher; depois repetido por Ernest Clarke em 1910 e amplamente difundido por Alfredo Codona. Hoje em dia, a tripla rotação no ar faz parte do repertório de muitas trupes, tornando-se uma figura clássica.

O homem não conhecendo os limites, busca sempre o novo, o quádruplo salto mortal transforma-se num Ícone. E em agosto de 1981, fora executado por Miguel Vasquez, 16 anos, em uma apresentação do Circo Ringling Bros. And Barnum and Bailey.

A partir daqui sabemos como surgiu o trapézio e como foi sua evolução, agora em nosso trabalho, definiremos qual será nosso foco principal dentre tantos relacionados à modalidade.

4. O TRAPÉZIO

O trapézio é oriundo do grego TRAPEZION, pequena tábua. Nada mais é que uma barra de madeira ou de metal, ligada a duas cordas, um aparelho extremamente simples. Portanto, pauta-se na simplicidade, vale-se de figuras particulares e possui um arrojo fulgurante, pois é apresentado acima, num espaço vazio, ou sobre uma rede. De acordo com Jacob (2002) e Mauclair

especificidade é inerente, pois existem diferentes técnicas e equipamentos envolvidos.

No presente trabalho, vamos nos concentrar no trapézio de vôos, podendo ser dividido em duas categorias, o Petit Volant e o Grand Volant. O Petit Volant possui estrutura fixa, por fitas ou cabos, ao solo, sua proteção é feita através de colchões e seu ponto mais alto, mastro que suporta o trapézio volante, encontra-se a uma altura de 5,25 metros, o trapézio esta disposto a 2,25 metros de distancia da barra superior e a plataforma de lançamento esta a uma altura de 3,30 metros. O porto, sustentado pela curva a uma estrutura conhecida como quadrante fixo, permanece de cabeça para baixo a uma altura de 4,50 metros.

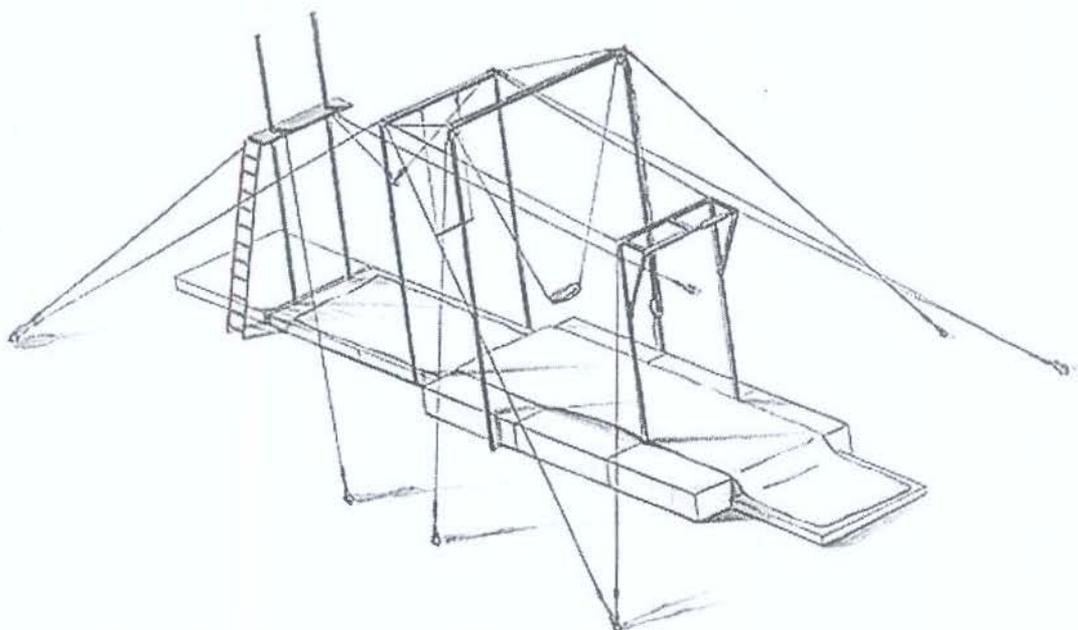


Figura 2. Petit Volant em detalhe, banquilha, trapézio volante, lonja e quadrante, da esquerda para direita (www.unicycle.fr).

roldanas, servindo para o volante como segurança na execução dos elementos) e por fim o quadrante. Neste caso, o mais alto é o mastro que sustenta a lonja de segurança, 6 metros de altura.

A segunda categoria, o Grand Volant, é muito similar ao petit, em relação as suas divisões, possui uma plataforma, um trapézio volante e um trapézio para o porto, mas a grande diferença esta na altura na qual os volantes estão em suspensão no trapézio e abaixo deles é usada uma rede de proteção. As figuras a seguir são retiradas do Livro O Circo viverá, de Armando Orfei, 1996.

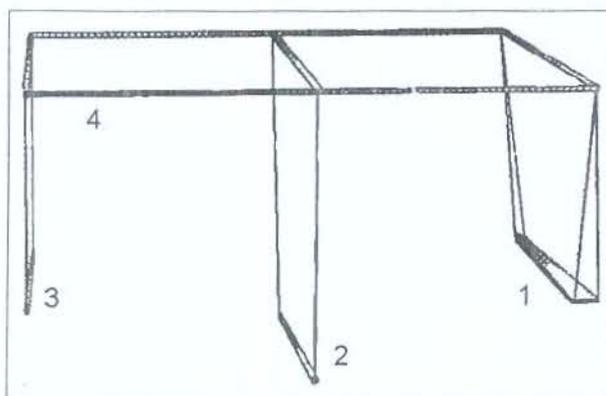
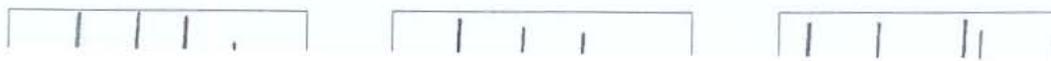


Figura 3. Disposição dos elementos constituintes do Grand Volant.

1. Banquilha ou plataforma de lançamento;
2. Trapézio volante;
3. Trapézio do porto ou aparador
4. Estrutura Tubular.

O aparador ou porto possui três tipos de trapézio: com contratrapézio, outro com ferros laterais e o simples. As figuras abaixo mostram em seqüência e detalhes esses trapézios.



De acordo com Orfei (1996), existem basicamente três tipos de equipamentos para voadores:

- Formado por uma estrutura retangular de tubos que vem amarrada na cúpula do circo e é fixada com cabos às estacas no chão (tipo mais habitualmente usado na Europa);

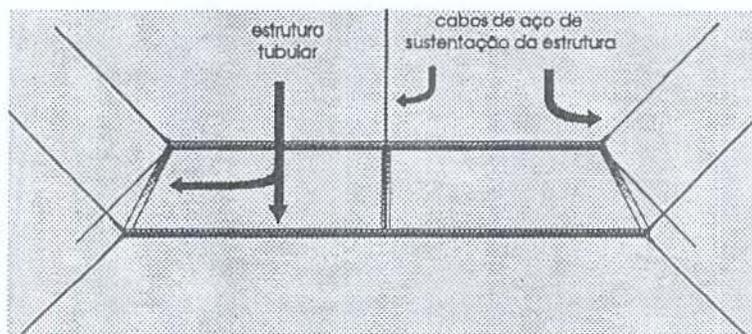


Figura 7. Estrutura Tubular utilizada na Europa.

- Formado pela mesma estrutura retangular, porem sustentado por mastros, tornando-se independente do resto da estrutura do circo (tipo muito usado na América, principalmente México);

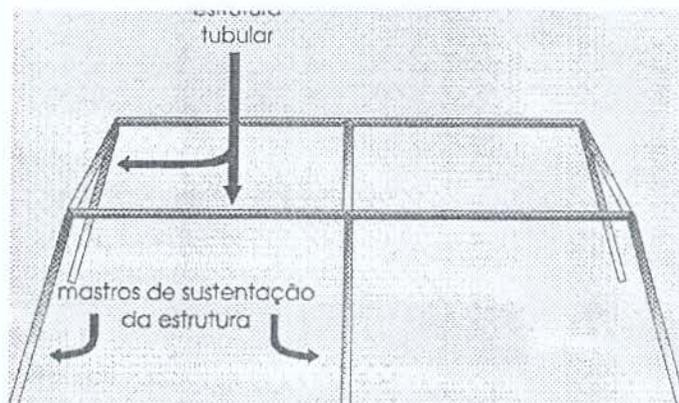


Figura 8. Estrutura Tubular utilizada na América.

plataforma, o restante eram cabos presos na cúpula do circo e outros amarrados no chão.

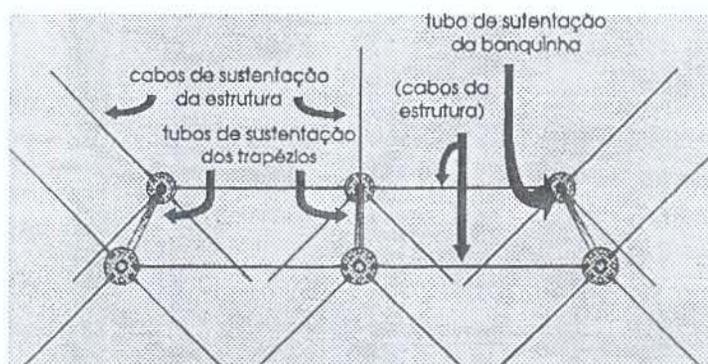


Figura 9. Sistema utilizado por Amadori, sem estrutura tubular.

5. A SEPARAÇÃO ENTRE ATIVIDADES CIRCENSES, FUNAMBULESCAS E GÍMNICAS

Os termos, “Ginástica”, “Esportes”, e por fim, “Educação Física”, ao longo da história, confundem-se na linguagem de alguns estudiosos, filósofos e pedagogos. Publio (1998) nos recorda algumas atividades praticadas no transcorrer dos séculos, as acrobacias executadas em todo o mundo, através dos prudentes preceitos da cultura chinesa chega-se a melhoria das capacidades físicas, outra aparições são as gravuras e pinturas no Egito que nos mostram exercícios de condicionamento, e na antigüidade grega, as pessoas possuíam uma relação muito íntima entre corpo e mente. A Ginástica era conhecida pelo nome de Ginástica educativa, de formação do corpo, e possuía sinônimos como Ginástica médica ou terapêutica, mas sempre visando

A ginástica foi entendida em suas primeiras sistematizações na sociedade ocidental européia, como uma atividade que englobava uma enorme gama de práticas corporais, tais como: jogos populares e da nobreza, acrobacias, saltos, corridas, exercícios militares de preparação para a guerra, equitação, danças e canto (Soares, 1998).

Segundo o dicionário Mirador, mencionado por Bortoleto (2000), define o termo ginástica, como original do erudito português Ginástica ou Gimnastica, do espanhol Gimnásia ou Gimnasia, do inglês Gymnastics, do alemão Gymnastik, e fundamentalmente do grego Gymnastikê (têkhné), "arte da ginástica", em sentido próprio, de Gymnós, "exercitar-se nú-despido". E para Ferreira (1972), Ginástica é a arte ou ato de exercitar o corpo, para o fortificar.

Ao longo de todo o século XIX, especialmente na Alemanha, Suécia, França e Inglaterra, vem-se desenrolando um movimento que se utiliza à sistematização pela ciência e pela técnica de novos métodos de ensino. Essas ações foram conhecidas como o Movimento Ginástico Europeu.

De acordo com Soares (1994), o Movimento Ginástico Europeu tinha como finalidades, regenerar a raça, desenvolver a saúde, a coragem e a força para servir a pátria nas guerras e na indústria. Mas seu maior objetivo era o de "(...) moralizar os indivíduos e a sociedade, intervindo radicalmente em modos de ser e de viver" (Soares, 1998, p.20). E para que pudesse ser reconhecida, baseia-se nos princípios da ciência:

Ciência e técnica parecem ter sempre comparecido para afirmar a Ginástica como instrumento de aquisição de saúde, de formação estética e de treinamento do soldado. Comparecem, sobretudo, para revelar a Ginástica

como protagonista do que é racional, experimentado e explicado (Soares, 1998, p.21).

A abordagem científica amplamente difundida no século XIX tinha como base de sustentação as ciências físicas e biológicas; para Soares (1994) a Ginástica se preocupou em adestrar corpos a-históricos, indeterminados, um corpo anátomo-fisiológico, meticulosamente estudado e explicado, assim consolidando os ideais de uma nova classe, a Burguesia.

Ayoub (1998) descreve que devido aos intensos progressos na ciência, permite-se desenvolver novas possibilidades para a Ginástica como uma "educação do movimento", uma "educação do corpo". A técnica do movimento é a grande preocupação no momento, perde-se a intencionalidade do gesto, e pouco a pouco, as suas características artísticas, lúdicas e de globalidade, vão sumindo, permanecendo cada vez mais restritas às explicações dadas pela ciência.

A ginástica científica estrutura-se como a "pedagogia do movimento", passando a ser responsável pela visibilidade de um "corpo educado". A partir daí, cria-se uma gestualidade própria da Ginástica, o "gesto gímnico", cujos sentidos e significados estão apoiados na ciência e na técnica, assim como nos princípios de ordem e disciplina da burguesia (Ayoub, 1998).

A ciência tinha que se impor, e para que isso fosse possível a Ginástica Científica tem a necessidade de cortar os vínculos com seu núcleo primordial, tudo que se relacionava com os espetáculos próprios do mundo do circo e das festas populares, deveriam ser recusados:

Os acrobatas e funâmbulos eram a má consciência, o irracional dos círculos científicos que elegiam a "ginástica científica" como prática corporal capaz de contribuir na formação do CORPO CIVILIZADO. Contraditoriamente, porém, todo aquele universo de ousadia e risco com as atividades corporais feitas no mundo do "teatro do povo", foram às bases da metrificacão e classificacão científica. (...) precisão, sistematizacão, rigor, experimentacão, controle. É este o universo terminológico no qual mergulha o conjunto das atividades corporais, antes livres e praticadas como rituais de viver (Soares, 1998, p.59).

A Ginástica científica pauta-se na execucao de determinados exercicios e atividades, acaba por aprisionar as formas/linguagens das praticas corporais, não permitindo o novo, o desconhecido. Essa nova ginástica encerra uma uniao antiga e duradoura conhecida como a "arte de exercitar o corpo" para agregar-se com a ciência de exercitar o corpo e por que não dizer, com a "ciência de adestrar, domesticar, doutrinar o corpo" (Ayoub, 1998, p.41).

5.1. Dois Mundos

A partir do século XIX, o universo circense do qual os funâmbulos, acrobatas, malabaristas e equilibristas ainda faziam parte, por priorizar o prazer, o entretenimento, mantinha-se fechado as suas tradiçoes, não se abrindo ao avanço tecnológico. Suas técnicas e expressao são passados de pais para filhos, criando o vínculo familiar, tendo a família como alicerce da lona do circo. Essa mentalidade se manteve até final do século XX, mantendo suas técnicas no senso comum, pois foram movimentos ensinados de geracão para geracão, nas quais não havia um estudo estruturado e científico dos movimentos e

técnicas, porém mantém os significados desses gestos, despertando o riso, o temor e, sobretudo a liberdade.

Em contrapartida, na ginástica científica predominava o princípio da utilidade dos gestos e da economia de energia, na busca de um corpo milimetricamente reformado, simétrico, enfim, perfeitamente sintonizado com os preceitos científicos. Sendo a técnica do movimento seu principal objeto de estudo, não se preocupando com seus significados ou emoções.

Com o avanço da ciência, e de seus ramos, tais como: a biomecânica, a cinésiofologia, a anatomia e a fisiologia, a ginástica pode desenvolver-se ainda mais. Tornando movimentos de difícil execução, em exercícios de fácil aprendizagem. Mas apesar desse desenvolvimento, a ginástica fica restrita a suas competições, com regras e pontuação determinadas, não permitindo a seus atletas que pensem e reflitam sobre seus gestos, não criam linguagens novas, tornando-se corpos sem história, descontextualizados de sua sociedade.

A ginástica tornou-se um meio de condução de vida aos indivíduos. Para que essa nova ciência tivesse credibilidade, muitos estudiosos começam a estruturar seus pensamentos, na Inglaterra John Locke (1632-1704), para ele, um aspecto muito importante na educação cavalheiresca seria a inclusão do cuidado com o corpo, figurando nas concepções pedagógicas liberais. Na França, foi Rousseau que deu suporte aos ideais de educação. Mas é na Alemanha que surge em 1774, o Philantropinum, um estabelecimento de ensino específico que aplicava os ideais de Rousseau. Criado pelo pedagogo Johan Bernard Basedow (1723-1790) tinha como objetivo formar os cidadãos tornando-os aptos a uma vida mais útil e feliz.

A partir dessa conscientização surgem, em diferentes regiões da Europa, novas maneiras (formas) de encarar os exercícios físicos, são chamadas de "método de ginástica", ou comumente conhecidas como "escolas de ginástica".

A escola Sueca, estrutura-se no início do século XIX, tem seu principal apelo, o de criar indivíduos livres de vícios. Pehr Henrick Ling (1776-1839) propõe um método pautado na análise anatômica do corpo, e divide sua ginástica em 4 partes: Ginástica pedagógica ou educativa; Ginástica militar; Ginástica médica e ortopédica; e Ginástica estética (Soares, 1994).

A escola Francesa, baseada nos estudos dos alemães (Jahn, Guts Muths), desenvolveu-se na metade do século XIX, D. Francisco de Amorós y Ondeano (1770-1848) preocupava-se não somente com o corpo anátomo-fisiológico, mas tem preocupações de cunho moral e patriótico. Muito semelhante ao método criado por Ling, a ginástica francesa poderia se dividir de acordo com a finalidade em: civil e industrial; militar; médica; e cênica ou funambulesca (Soares, 1994).

Também no início do século XIX, na Alemanha desenvolve-se a partir dos ideais de Guts Muths a escola Alemã, preocupados com a formação do homem universal, desse modo a atividade física possui um lugar de destaque. Outro Idealizador da ginástica alemã, Johann Friedrich Ludwig Christoph Jahn (1778-1852), criador do lema: Frisch, Frei, Fröhlich, Fromm, segundo Publio (1998), podendo ser traduzido para, "Fidelidade, Força, Fé, Fervor".

Jahn, ao criar sua teoria, sofre grande influência da ginástica de Muths, além de inspirar-se na ginástica grega, com a corrida, o salto, a luta, a o disco, o dardo; com os acrobatas e seus equilíbrios; os marinheiros propiciam-lhe o

mastro, as vergas, as cordas e as escadas de trepar; das Cruzadas Medievais tomou o tiro e o arco; da cavalaria, a esgrima. Em suas formulações práticas Jahn cria obstáculos artificiais, que mais tarde serão denominados de aparelhos de ginástica.

A prática da ginástica, em princípio, era executada em locais abertos, conhecidos como "Turnplatz", com o passar dos anos foi se dirigindo a recintos fechados; como menciona Publio (1998), Eiselen, discípulo de Jahn, abriu em 1825 um salão de esgrima e em 1828 um salão para ginástica. A mudança para recintos menores fez mudar os hábitos dos exercícios, não se podia mais praticar os exercícios como o lançamento, arremessos que dispunham de uma área muito grande, assim os exercícios nos aparelhos e os próprios aparelhos se modificaram para facilitar a execução de novos movimentos.

Para Langlade (1970), a obra de Jahn repercutiu em diversas esferas, tanto na própria Alemanha quanto internacionalmente, através de seus trabalhos, continuados por seus discípulos, leva ao atual conceito de Ginástica masculina e feminina na Alemanha, e devido à emigração de muitos de seus alunos para países como Suíça, Holanda e Estados Unidos, o movimento ginástico se estende ao mundo e com o passar do tempo sua concepção de Ginástica torna-se Ginástica Internacional de Competição.

Com a ginástica evoluindo muito rapidamente, é preciso uma organização maior dos grupos envolvidos, é a partir das reuniões de amantes e praticantes que surgem as primeiras associações, para depois se transformarem em Federações, de acordo com Publio (1998), foi na Suíça, em 1832, criou-se a primeira agremiação de Ginástica, a Sociedade Federal de Ginástica. Depois

desta, muitos países seguem o exemplo, estruturando federações nacionais: em 1860, na Alemanha; em 1865, na Bélgica; em 1867, na Polónia.

Através dos esforços de Nicolas Cupérus (1842-1928) foi criada em 1881, numa Assembléia Internacional de Ginástica, formada por representantes holandeses, belgas e franceses, a Federação Européia de Ginástica (FEG), e que a partir de 1921 denomina-se Federação Internacional de Ginástica (FIG). Os encontros desta Federação tornam-se regulares e muito decisivos, direcionando o desenvolvimento da modalidade ginástica.

Podemos dizer, segundo Langlade (1970), que a ginástica esteve presente desde o primeiro Jogos Olímpicos moderno, realizado na Grécia, em 1896, sendo provas muito rudimentares e movimentos muito simples, a barra fixa, um dos aparelhos que desde esta data já constituía uma das provas, sendo neste presente trabalho um eixo norteador.

A cada Jogos Olímpicos, o programa de ginástica modificava-se, dependendo do país sede, mas a partir dos Jogos de 1936, em Berlim, de acordo com Publio (1998), a competição masculina passa a ser realizada com os seis aparelhos tradicionais: solo, cavalo, argolas, salto, paralela e barra fixa. Enquanto que a ginástica feminina tem sua primeira aparição nos Jogos Olímpicos de Amsterdã, em 1928, com carácter de apresentação, sendo que em 1936 são incluídas oficialmente no programa de competição. E somente em 1960, em Roma, passam a figurar os quatro aparelhos tradicionais femininos: trave, paralelas, solo e salto.

Mas durante as competições de ginástica, sempre, houve muita disparidade nas arbitragens, isto, por que a comissão técnica da Federação

permitia que cada *“juiz julgasse mais ou menos como havia aprendido e praticado em âmbito nacional”* (Federação Internacional de Ginástica, 2000), assim em 1949, sob o nome em francês *Code de Pointage*, aparece algumas prescrições para julgamento, divididas em dificuldade, combinação e execução. E em 1964, o Código de pontuação foi editado e surge o primeiro ciclo intercontinental de juizes, tendo a duração de quatro anos. Portanto a cada novo ciclo o código sofre modificações, mas para que nesses quatro anos a arbitragem não fique tão defasada são feitas publicações de correções e complementos adicionais (Confederação Brasileira de Ginástica, 2001).

Como podemos observar ao longo do trabalho, tanto o Circo como a Ginástica são muito amplos em suas áreas de atuação, ao relacionarmos estes dois conteúdos da cultura, encontramos algumas semelhanças, como o fato da Ginástica, como o Circo, poder ser dividida em categorias: a primeira categoria de exibição no chão ou “tapete” (nomenclatura utilizada no circo), participando dela o solo, o salto sobre o cavalo e o cavalo com arções; e a segunda, os aparelhos de altura, como a barra fixa, as paralelas simétricas e as argolas.

Assim podemos pontuar diversas analogias, mas para entendermos melhor algumas relações existentes entre eles, vamos nos aprofundar mais em apenas um aparelho da Ginástica Artística, a Barra Fixa.

6. A BARRA FIXA

A história da barra fixa não é nada recente, como mencionamos, ela já fazia parte da vida dos funâmbulos, na busca e exploração de novos

movimentos e equipamentos, sendo uma atividade que se desenvolveu naturalmente. Antes mesmo de se tornar um número no circo, era uma maneira de distração para as crianças que se penduravam e balançavam nos galhos das árvores.

A barra fixa tornou-se equipamento gímnico no final do século XIX, fazendo parte das competições de ginástica, segundo Kaneko (1980), nessa época a barra era feita de madeira e tinha 6 centímetros de diâmetro, e suas figuras consistiam-se em dois tipos: movimentos de pura força e movimentos de rapidez.

Com o tempo, os movimentos de força foram se perdendo, permanecendo os elementos de rapidez, assim, caracterizando-se com movimentos contínuos e vigorosos, sem detenções, como os balanços, possuindo um repertório particular de figuras.

A barra fixa consiste de um cilindro de 2,40 metros de comprimento, com diâmetro de 28 milímetros; montada sobre dois postes a uma altura de 2,50 metros, a partir do nível do chão, em seus extremos estará firmemente fixada, ao solo, por 4 cabos tensores, a uma distancia entre eles de 5,50 metros na parte anterior e posterior e de 4,00 metros nas laterais (Campos Desportivos Reglamentarios, 1970).

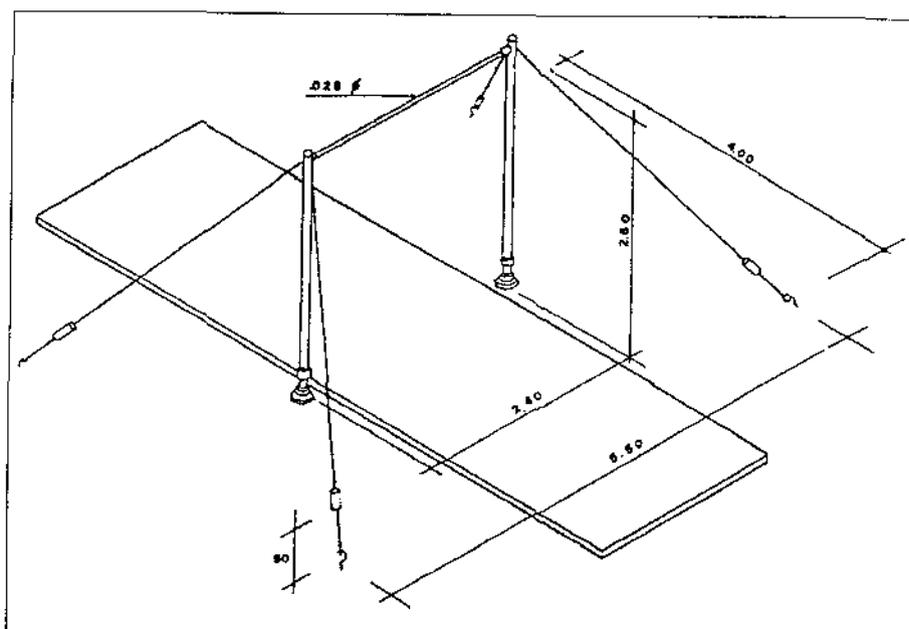


Figura 10. Barra Fixa em detalhe (Campos Desportivos Reglamentarios).

7. ENTENDENDO A GINÁSTICA ARTÍSTICA

A ginástica artística possui, como já visto anteriormente, seis aparelhos em suas competições masculinas e quatro em competições femininas, constituídas por suas regras e pontuações, enquanto que o circo esta aberta a novos aparelhos, não estando preso a determinada técnica e exercícios específicos.

O desenvolvimento do atleta é conduzido durante vários anos, com a utilização de exercícios educativos nos diferentes aparelhos e com a criatividade dos professores novos aparelhos foram criados no auxilio e melhoria da pedagogia no ensino de novos elementos. Sempre, baseados nos princípios da biomecânica os quais buscam a perfeição do movimento com o mínimo gasto energético. Para Leguet (1987), a principal intenção do treinador

é proporcionar aos indivíduos o desenvolvimento de meios para controlar melhor suas ações, chegando a obter uma naturalidade motora.

Quando nos focalizamos na aprendizagem e treinamento dos exercícios específicos constituintes da barra fixa não podemos esquecer que os outros aparelhos estão sendo trabalhados simultaneamente, que o ginasta deve ser completo. Analisando dessa forma, observamos que muitos elementos são semelhantes nos diversos aparelhos, podendo transferir todas as posições do corpo, como estendido, grupado, carpado, os mortais e as piruetas, além de outras posições e movimentos característicos da cultura corporal humana.

Diversos autores dissertam sobre o desenvolvimento dos alunos e atletas, buscando uma pedagogia ideal, ou criando novas tendências. A Ginástica, por ser tão rica em movimentos e possibilidades, exerce grande fascínio nos pesquisadores, não é à toa que existem diversos trabalhos científicos envolvendo a ginástica, de acordo com Prassas (s/d), há mais de 1000 pesquisas no estudo da biomecânica os quais agrupam, as habilidades gímnicas, em 5 categorias: largada e repulsão de superfícies sólidas e elásticas; rotações num plano vertical sobre um eixo horizontal de rotação fixo ou flexível; rotação num plano vertical sobre um eixo de rotação vertical; rotações no ar, e; aterrissagens.

Outros autores desenvolvem pesquisas tentando uma simplificação do processo de ensino/aprendizagem, buscando uma redução no tempo de aquisição de elementos ginásticos, criando palavras de fácil compreensão, além de se preocupar com os aspectos físicos e psíquicos. Carrasco (1982), um desses estudiosos, considerou cinco forças musculares primordiais, entre elas:

1) abertura; 2) fechamento; 3) retropulsão; 4) antepulsão, e; 5) repulsão; possuindo suas próprias leis mecânicas, técnicas e rítmicas que organizadas num sistema de articulações, respeitando a posição da bacia, a posição do dorso e a determinação do sentido da rotação, possibilitam ao atleta executar qualquer exercício proposto.

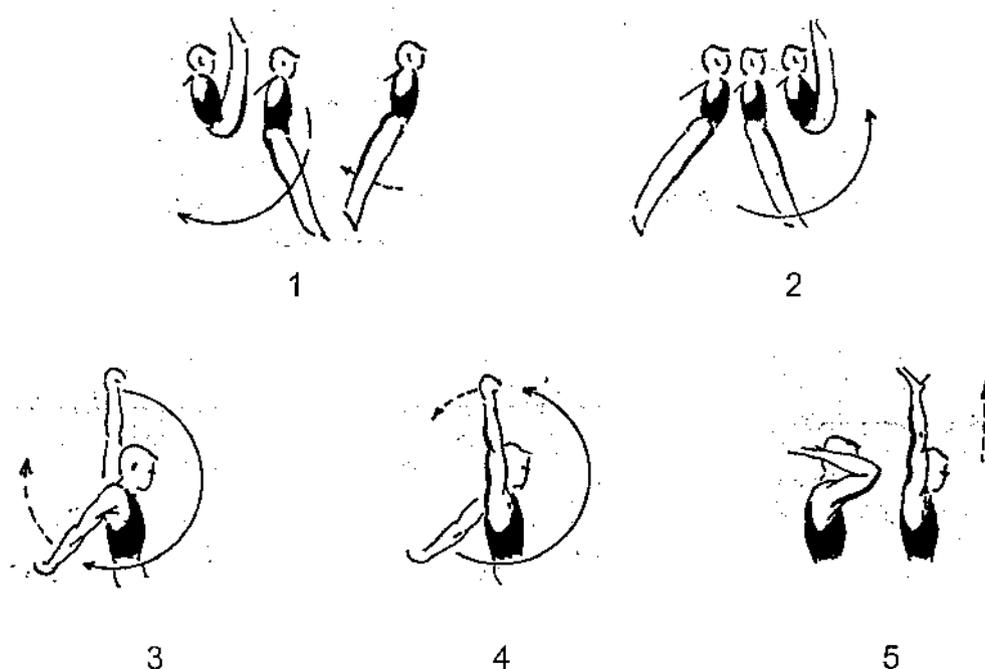


Figura 11. Cinco forças primordiais de Carrasco (Carrasco, 1982).

Um outro pesquisador das relações existentes neste processo de aprendizagem é Jacques Leguet. Ele acredita que as atividades gímnicas geram múltiplas dimensões sobre a conduta motora dos indivíduos, podendo ser observadas na figura abaixo.

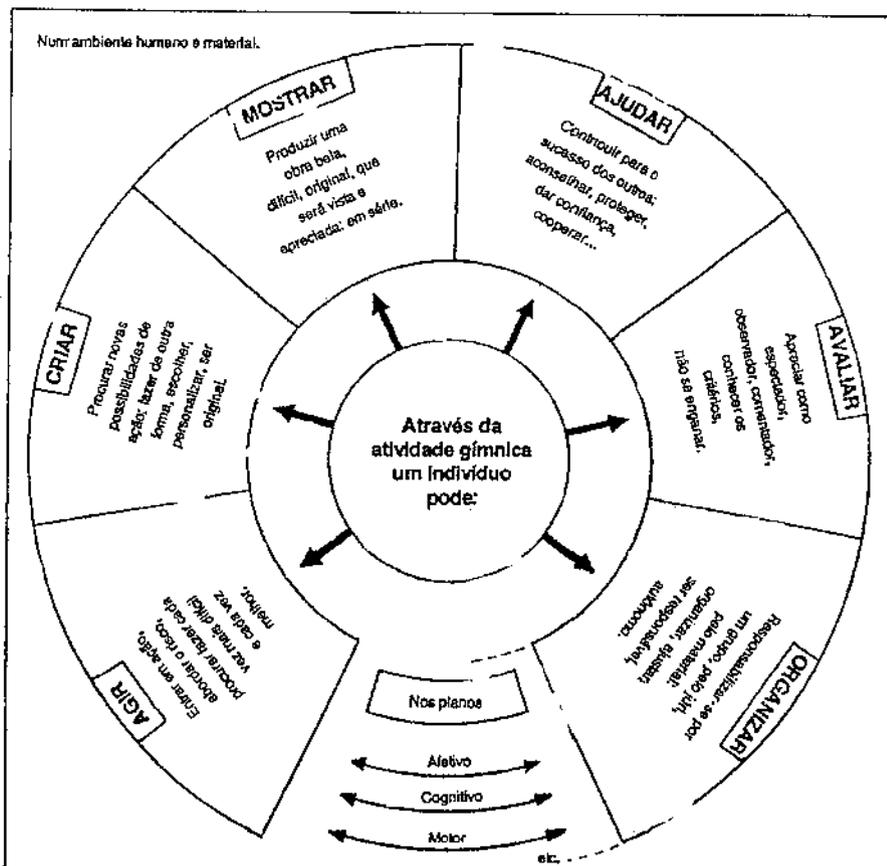


Figura 12. Múltiplas dimensões através da atividade gímnica estudada por Leguet (Leguet, 1987).

Para Leguet, existe um ambiente esportivo particular, humano e material no qual nosso indivíduo poderá intervir e desenvolver sua atividade, implicando em novos conhecimentos em diferentes dimensões de sua personalidade: cognitiva, afetiva, motora; criando dessa forma um ambiente propício a aprendizagem, a seguir explicamos as múltiplas dimensões relacionadas pelo autor:

- Agir: entrar em ação, experimentar as dimensões – altura, distâncias, consistências;

- Criar: expressar sua personalidade no quadro do grupo, ter liberdade em suas ações, poder escolher, coordenar procurar soluções além daquelas dos colegas, mostrar originalidade;

- Mostrar: a série da ginástica será apreciada por um público composto por seus colegas de grupo, espectadores de uma sala de esportes ou por um júri constituído;

- Ajudar: ajudar seus colegas, confiança mútua, cooperação efetiva;

- Avaliar: será levado a apreciar, como espectador, observador, membro de um júri, criando noções e critérios de avaliação;

- Organizar: ser o organizador, tomar decisões, distribuir tarefas, participar da escolha do júri, do material e zelar pelo seu ajustamento.

Para Leguet (1987), a criação de uma pedagogia especializada cria um repertório de atividades, transformando o conteúdo didático utilizável para todos. Acredita que se ficarmos, apenas, ao nível da descrição técnica, nós empregariamos uma pedagogia de colagem na qual os alunos aprenderiam, desnecessariamente, num primeiro momento o gesto ideal. A partir daí, ele percebe que os elementos técnicos são uma sucessão de pequenos eventos somados, identificando cerca de 12 passos básicos no aprendizado da ginástica, chamando-os de ações motoras: saltar; aterrissar e equilibrar-se; girar sobre si mesmo; balancear em apoio; balancear em suspensão; passar pelo apoio invertido; passar pela suspensão invertida; deslocar-se bipedicamente; equilibrar-se; passagem pelo solo ou trave; abertura e fechamento, e; volteio. Sendo elas responsáveis pela estruturação da relação do indivíduo com o aparelho e o contexto em que estão inseridos, constituem

uma unidade comportamental que podem ser transformadas e diferenciadas de acordo com os níveis de prática e sendo, por características, uma fonte motriz.

Na figura 12 observamos as ações motoras, num primeiro momento, verificamos uma simplicidade nos gestos, possibilitando que qualquer pessoa as execute. Leguet ressalva que a noção de ação motora gímnica aparecerá e se aperfeiçoará através do contato com situações variadas, no encontro de exercícios ginásticos de dificuldade crescente e com a oportunidade de exercer sua motricidade individual.

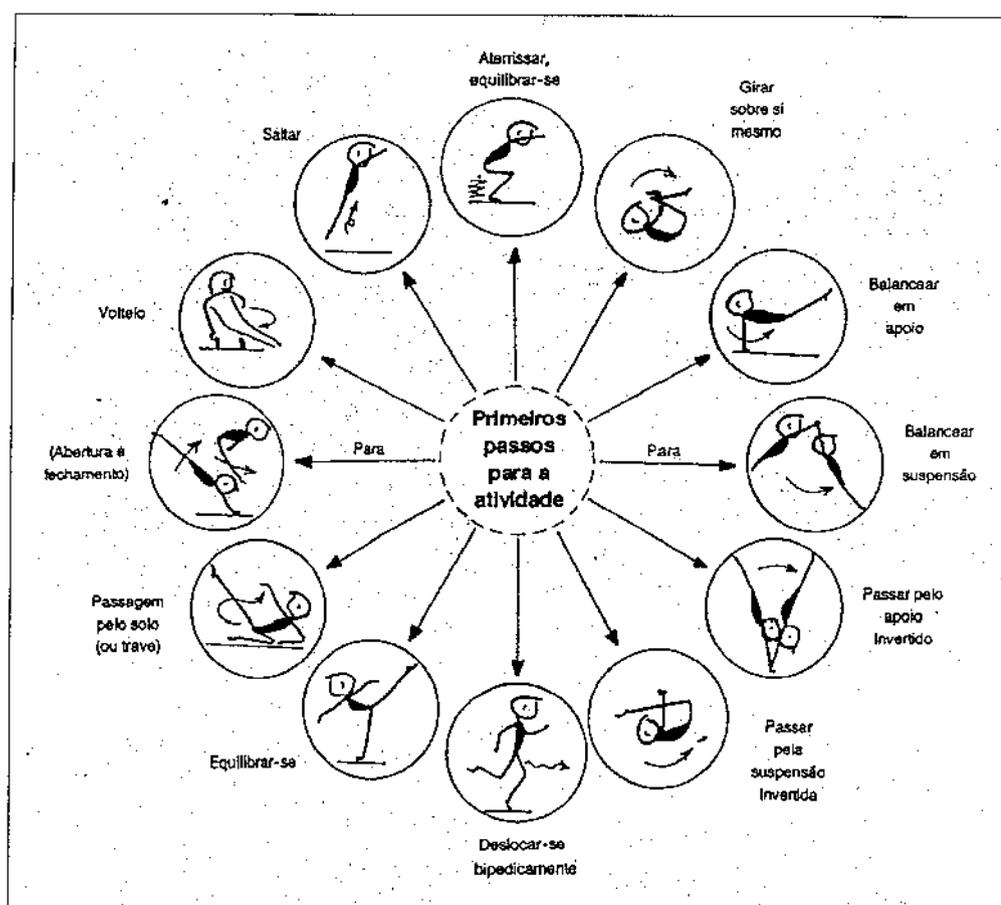


Figura 13. As 12 Ações Motoras de Leguet (Leguet, 1987).

Dessa forma, podemos identificar as ações motoras como passos básicos para o desenvolvimento de elementos mais complexos. Ao observar o

salto mortal, notamos que ele inicia com um salto, passando pelo giro (girar sobre si mesmo) e finaliza na aterrissagem, uma seqüência de ações motoras.

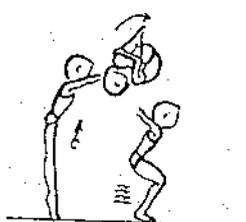
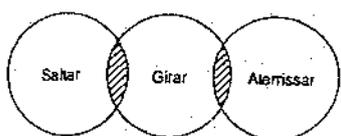


Figura 13. Salto Mortal à frente através das ações motoras (Leguet, 1987).



Neste momento enfocamos em nosso estudo a aprendizagem e treinamento da Barra Fixa. De acordo com as disciplinas Pedagogia do Esporte – Ginástica Artística e Treinamento em Ginástica

Artística, cursadas na Faculdade de Educação Física da Unicamp, o aprendizado da barra fixa possui três habilidades específicas: passagem pelo apoio invertido; balancear em suspensão, e; passagem pela suspensão invertida.

O Prof. Dr. Jorge Sergio Perez Gallardo, responsável pela disciplina Treinamento em Ginástica Artística, agrupa essas ações em diferentes exercícios: primeiro grupo, executados na barra baixa, altura não oficial, a subida abdominal (oitava); giro abdominal atrás; giro abdominal à frente; volta sentada a frente e volta sentada atrás; saídas em extensão atrás e saída em onda. O segundo grupo, ainda utilizando a barra baixa, inclui o pêndulo e Kippe; contra-kippe; saídas sobre a barra; parada de mãos; e na barra alta: pêndulos ou impulsos; Stemen atrás e a frente. E no último grupo, na barra alta, temos o giro Gigante atrás; Giro Gigante à frente; mudanças de Giros; soltadas e retomadas, e; saídas com mortal (à frente e atrás).

Outro autor, Kaneko (1980), exemplifica exercícios de base para novos ginastas, entre esses exercícios estão, muitos já mencionados por Perez, como por exemplo: subida abdominal (oitava); giro abdominal à frente e atrás; giro de sola e largada; giro de sola a frente; kippe; entre outros, observamos que os exercícios propostos são muito semelhantes. Isso se deve à ginástica estar regida por um código de pontuação, que em alguns níveis de competição possui exercícios pré-determinados a serem executados, são chamadas séries obrigatórias, geralmente em competições de popularização do esporte, permitindo, desse modo, que a arbitragem tenha parâmetros definidos sem tanta disparidade em seus julgamentos. Nas competições de maior nível técnico, não existe mais as séries obrigatórias, mas possui exigências do código, tendo que ser respeitadas para que a nota do atleta seja a melhor possível.

Passamos para uma segunda fase de ensino na qual as ações motoras se entrelaçam criando exercícios complexos e de dificuldade crescente. Portanto um trabalho de base é de extrema importância para que os atletas adquiram força, naturalidade motora e, fundamentalmente, confiança em seu professor ou técnico e principalmente em si mesmo.

Ao aproximarmos, o treinamento em ginástica artística e o treinamento no trapézio de voo, encontramos semelhanças em alguns momentos, principalmente nos elementos aéreos. Mas antes que possamos analisar este aspecto devemos nos concentrar nos movimentos que antecedem a largada e os elementos de voo. Na barra fixa este movimento é conhecido como Giro Gigante enquanto que no trapézio existe o balanço.

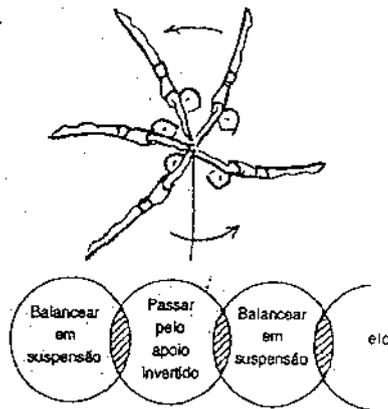


Figura 15. Giro Gigante através das ações motoras (Leguet, 1987).

O Giro Gigante pode ser entendido, de acordo com as ações motoras de Leguet, como uma sucessão de balanços em suspensão e passagens pelo apoio invertido, como ilustra a figura ao lado. Um elemento de extrema importância para o ginasta, pois a partir dele podem surgir os exercícios de largada e retomada, e as saídas em mortais mais complexos, como duplos mortais e mortais com piruetas.

Os primeiros passos no ensino do giro gigante seriam a simulação das diferentes fases do movimento, experimentar diversas vezes o apoio invertido na barra em diferentes situações, podendo usar barrotes que esteja fixados a trinta centímetros do chão, criando dessa forma um hábito, uma naturalidade motora, além de praticar exaustivamente os balanços.

Para que possa ser executado com energia suficiente, o giro gigante, geralmente, começa de um lançamento à parada de mãos. No princípio os atletas utilizam um recurso para não machucar tanto as mãos, um cano de PVC ao redor do barrote, chamado de "caninho", e para que não sejam arremessados para longe da barra, utilizam uma fita que prendem as mãos a barra, dessa forma os alunos adquirem força, resistência, e principalmente, confiança em seus movimentos.

O mundo competitivo da ginástica de alto rendimento exige que os atletas façam exercícios cada vez mais complexos, de acordo com Arampatzis e Brüggemann (1999), para completar com sucesso os elementos de voo, é preciso que eles tenham uma energia de início suficiente. Essa energia é gerada pelo atleta através do giro gigante, esse movimento é caracterizado por uma extensão e flexão das articulações do quadril e do ombro. Os mesmos autores observaram que, no giro gigante de costas, “a extensão é feita durante a fase de descida e a flexão é feita durante a fase de subida” (Arampatzis and Brüggemann, 1999, 814), notaram ainda que para os diferentes exercícios de largada e retomada, foi encontrado mudanças nos ângulos do quadril e dos ombros.

Ao direcionar melhor nossos estudos, decidimos focalizar nossa energia no giro gigante que antecede a saída, movimento que finaliza a série do ginasta, por ser o giro de maior potência e que apresenta maiores similaridades com o balanço no trapézio.

De acordo com Hiley e Yeadon (2003), a ginástica artística masculina distingue duas técnicas de giro gigante que antecedem a saída do aparelho, chamando-as de “traditional” e “scooped”, podendo ser traduzidas como tradicional e em forma de concha, ou ainda, essa última técnica, chamada por Arampatzis e Brüggemann (1998), “power technique”, em Português, técnica poderosa.

A grande diferença entre elas está que na técnica do giro tradicional, o ginasta estende seu corpo no ponto mais alto do giro, enquanto que no

“scooped” é mantido o ângulo do quadril e do ombro durante o ponto mais alto e estendendo, somente, no início da fase de descida.

No estudo feito por Hiley e Yeadon (2003), não foi observado grandes diferenças entre o momento angular e a velocidade vertical de largada, mas uma diferença foi encontrada no momento de largada, sendo que na técnica poderosa, esse momento ou espaço de tempo é maior que na técnica tradicional.

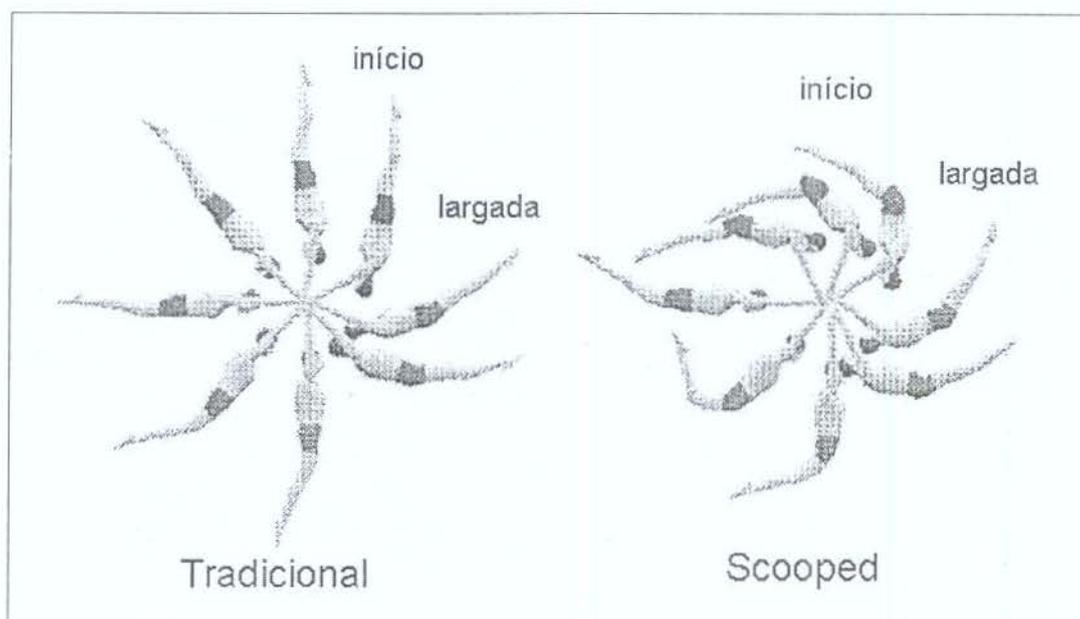


Figura 16. Diferenças existentes entre o giro tradicional e scooped, detalhe das diferenças angulares nas articulações do quadril e ombros (Hiley and Yeadon, 2003).

8. ENTENDENDO O TRAPÉZIO

Pesquisando esse assunto, encontramos algumas referências bibliográficas, correspondendo a uma parte histórica muito rica e cheia de detalhes, mas ao buscar como é ensinado e treinado o trapézio no circo, a bibliografia é muito escassa. Sabendo que os circenses possuem uma história

oral muito rica, decidimos entrevistar pessoas que viveram no circo, conhecidos como circenses, que trabalham ou trabalharam com a modalidade trapézio. Encontramos um casal de circenses que reside em Campinas.

Marion Brede nascida em Bayreuth, Alemanha, em 5 de maio de 1949. Nasceu no circo de Franz Althoff, sua mãe era circense e seu pai era ginasta olímpico, ambos alemães, o pai era da Alemanha que hoje em dia esta no território da Polônia, começou no circo durante a guerra. Ele era soldador técnico naval, e praticava ginástica olímpica, além de saltos ornamentais. Durante a guerra foi recrutado para o exército, assim como todos os outros jovens. Trabalhou como telegrafista, num navio, foi capturado pelos americanos e mantido num campo de concentração na Noruega.

Marion conta que um dia pela manha seu pai estava tão aborrecido que decidiu dar uns saltos para se distrair, começou a dar umas rondadas, filc-flacs, mortais, enquanto isso um outro rapaz o observava e o chamou para uma conversa, perguntou se ele era circense, respondera que não, apenas treinava ginástica. O outro rapaz era circense, convenceu o ginasta a fazer um show no campo de concentração, para os americanos, numa época que só existiam rádios que mal funcionavam, sem nenhuma diversão, eles seriam a sensação.

Ensaíram um número, com algumas improvisações, e a apresentação foi durante o jantar, tentaram e fizeram o maior sucesso. E dia após dia, o circense inventava uma coisa nova, seu pai era um bom acrobata, mas não possuía grande criatividade, enquanto que o circense vendia criatividade, dessa maneira, apresentavam-se para os soldados americanos, vivendo a melhor vida que um preso poderia ter, pois não precisavam limpar nada, comiam com os

americanos, do bom e do melhor, sendo a comida mais importante que o dinheiro.

Quando acabou a guerra, a primeira leva de presos que iria embora, seria em ordem alfabética, o companheiro de seu pai era um dos primeiros a ser libertado, mas o pai de Marion seria um dos últimos, porém o capitão decidiu libertar ambos juntos, pois haviam divertido tanto durante a época mais difícil de nossas vidas, no dia seguinte da partida deles o campo de concentração foi devastado por bombas, morrendo todos que ali restavam.

O pós-guerra na Alemanha foi terrível, mais da metade de tudo estava destruída, restando apenas 40 % das estruturas em condições de uso. O circo havia sido dizimado, não sobrou nada. A cidade onde seu pai nasceu, agora fazia parte da Polônia, lá os alemães não eram bem vistos, seu pai não tinha mais parentes e nem ninguém, pois já haviam sido expulsos da cidade. Foi quando os dois companheiros decidiram trabalhar juntos, havia muitos bares freqüentados por americanos, iam de bar em bar e faziam seus exercícios como verdadeiros saltimbancos e no fim de cada apresentação, pediam com o chapéu uma contribuição.

A economia da Alemanha começava a dar sinais de melhora, os circos reabrem, e sem demora fazem um contrato com um número de doble trapézio, nesse período se realizou o encontro entre seu pai e sua mãe. Ela era de uma família circense, sua avó tinha um parque de diversão muito grande, e dentro dele havia um palco como um pequeno circo onde havia apresentações circenses, e durante a guerra também foi destruído. Depois, sua mãe voltou

para o circo com os irmãos, faziam um número de trapézio de vôos, foi neste circo que conheceu o futuro esposo.

Marion nasceu e viveu no circo, naquela época o artista tinha que ter uma base de todas as modalidades, conforme o desenvolvimento das crianças são observadas quais suas habilidades e qual modalidade tem mais facilidade. Principalmente, iniciam com exercícios simples no trapézio, parada de mãos, flic-flacs, saltos mortais, flexibilidade, cama elástica e um pouco de malabares. Por fim ela se formou como equilibrista e trapezista.

Há cinco anos parou de se apresentar no circo, vive desde então em Barão Geraldo, distrito de Campinas. Começou a dar aulas para pessoas que não nasceram no circo, os “não circenses”, a mais ou menos três anos, uma colega que fazia volteios começou a dar aulas na Sociedade Hípica de Campinas, como ela não entendia nada de acrobacias, resolveu chamar Marion para ajudá-la e preparou acrobaticamente as crianças, depois fez um curso de volteio, e devagar as pessoas descobriram sua profissão, começando a dar aulas de trapézio, inclusive eu fui seu aluno durante certo tempo.

Feliser Del Carmen Caro Agüero, nascido em Valparaíso, Chile, em 14 de Junho de 1947. Descendente de família circense nasceu e foi criado com mais três irmãos dentro do circo. O malabarismo foi seu primeiro contato com as modalidades circenses, sua mãe investiu em aulas com um professor de malabarismo, mas ele abandonou logo, por que não tinha muita afinidade com os objetos. Depois aprendeu alguns exercícios no solo como flic-flac, mortais entre outros, e praticou cama elástica, mas achava um pouco perigoso. Mas como é na tradição do circo, os filhos seguem os passos dos pais, filho de pais

trapezistas, herdou este ofício, e permanece no trapézio de vãos a mais de trinta e cinco anos. Uma vez estava parado há oito anos, quando um volante brasileiro veio procurá-lo, pediu que fosse seu aparador, ensaiaram um dia e no dia seguinte estrearam, ficou muito dolorido, com dores musculares, chamadas pelos circenses de curvatura, dores no ombro, nas asas, debaixo dos braços, mas para o porto são, principalmente, as pernas que doem. E desde julho deste ano está afastado do picadeiro devido a uma cirurgia no joelho.

Como todo os jovens iniciou o trapézio como volante, pois os mais jovens têm um desejo incontrolável de voar. Aprendeu alguns truques, nenhum deles de grande dificuldade. Seus irmãos, também, treinavam, mas ainda não se apresentavam. Quando sua mãe decidiu criar a trupe, o conjunto de trapézio de vãos, sendo ele o maior dos irmãos teve que passar a atuar como porto, no início contra sua vontade, mas devido ao respeito por sua mãe, aceitou e permaneceu como aparador por mais de trinta anos.

Conhecemos um pouco da história de nossos circenses, podemos observar que possuem muita experiência no que nos referimos à vida no circo tradicional. A partir dessa vivência entre treinos, ensaios e apresentações, eles, ainda, achavam tempo para ensinar outros circenses a arte do trapézio.

Segundo Marion e Felismer, o aprendizado do trapézio tem início, sempre, no trapézio fixo, bem baixo, nunca se começa a treinar uma pessoa que não esteja preparada fisicamente em trapézios com alturas altas, Felismer crê que seja como na ginástica olímpica, como todo atleta é necessário criar força nas pernas e braços, eles têm uma preocupação com o princípio, porque se

começar lá em cima, no trapézio de vôos, é muito perigoso, além de não fazer nada, os aprendizes poderiam se machucar.

O trapézio fixo é usado para desenvolver força, coordenação e domínio do corpo. Existem diversos truques ou exercícios específicos, como por exemplo as oitavas (semelhantes às executadas por ginastas olímpicos), curvas, diferentes maneiras de subir e sentar no trapézio, sereia, pé de anjo entre outros. Sempre se preocupando com a segurança, os jovens trapezistas estão seguros pela lonja ou cinturão de proteção, e protegidos por colchões, além de ter duas ou três pessoas ao redor, quando executam elementos mais complicados, estas últimas chamadas de tios, são os colegas de trabalho, que cuidam para que nenhum acidente aconteça com as crianças.

As aulas acontecem de três a cinco vezes por semana, devagar vão perdendo o medo, vão aprimorando a técnica, aprendendo truque por truque. Uma vez que tenham um repertório complexo de movimentos e entendam como se faz cada etapa dos exercícios, com naturalidade e sem vacilar, os aprendizes passam a segunda etapa do aprendizado, o balanço no trapézio.

O trapézio em balanço utiliza-se do mesmo aparelho que o trapézio fixo, porém permite uma pendulação, introduzindo o balanço, através do qual o trapezista, em suspensão, consegue movimentar o trapézio. O balanço é dividido, para uma melhor compreensão, em quatro partes: a primeira, no ápice do balanço atrás se encontra a posição sentada, na qual o volante permanece com suas pernas estendidas, com uma flexão na articulação do quadril, e executa uma antepulsão com as articulações dos ombros, diminuindo o ângulo entre os braços e tronco; a segunda parte, está em estender o corpo durante a

decida da pendulação, chegando a uma hiperextensão de tronco, e quando o trapezista se encontra no ponto mais baixo da parábola invertida com um movimento de fechamento, diminuição do ângulo entre pernas e tronco, faz o conhecido "quique", literalmente, um chute com ambas as pernas; a terceira

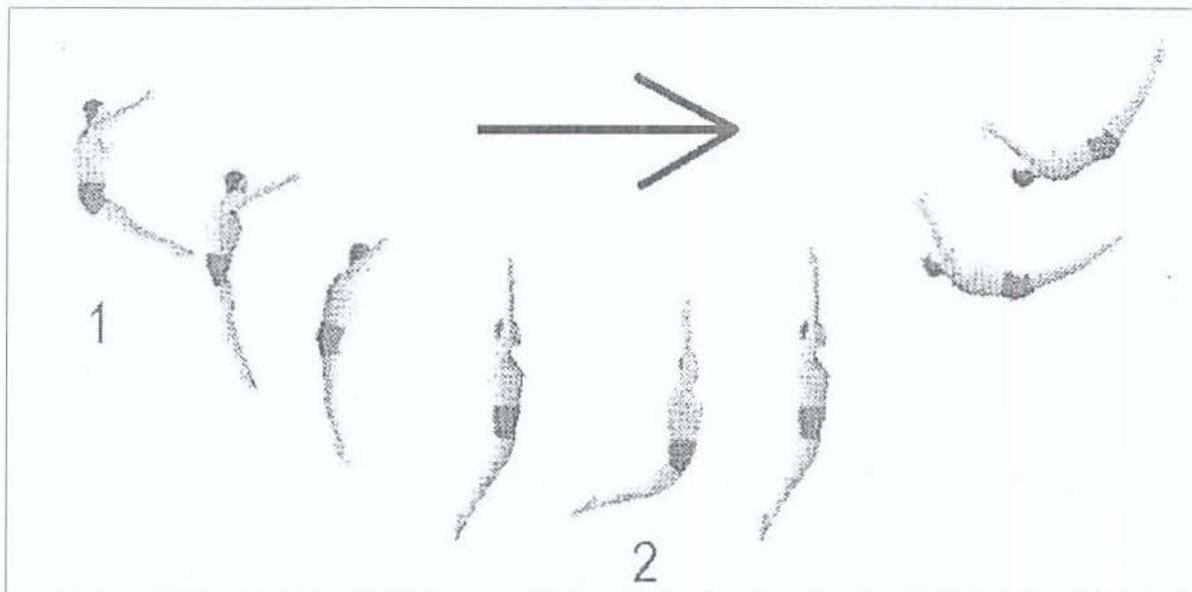


Figura 17. Primeira e segunda fase do balanço.

fase consiste em manter o corpo na posição de concha, como um semicírculo, e quando o volante estiver no ápice do balanço, a frente, executa uma abertura, estendendo novamente o corpo; na quarta, e última fase, o trapezista deve hiperextender o corpo antes chegar ao ponto mais baixo do balanço e executar novamente um movimento de fechamento, recebendo o nome de batida, voltando à posição sentada.

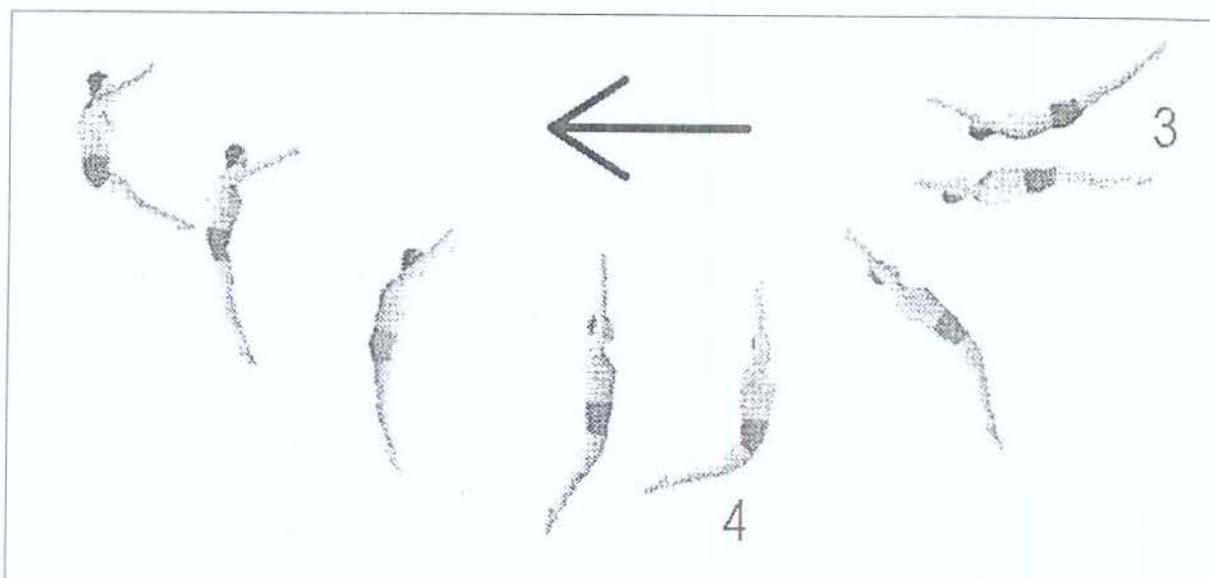


Figura 18. Terceira e quarta fase do balanço.

As figuras anteriores foram criadas, apenas para exemplificação e melhor entendimento do balanço no trapézio, não foi feito, no presente trabalho, uma análise biomecânica.

A partir do balanço, pode-se introduzir algumas variações, como as trocas de mãos (conhecidos também como câmbios), curvas e sentadas no trapézio, oitavas em balanço, entre outros exercícios. Simultaneamente, com o trabalho executado em alturas mais baixas, é feito o aprendizado do balanço no trapézio de vôos, que se encontra fixado, geralmente, a 9 metros de distância do chão, enquanto que a barra do trapézio está entre 4,5 e 5 metros de altura, encontra-se aqui um agravante, o medo ou receio à altura. Com certeza este é um fator preponderante, mas possuindo uma noção e sabendo quais são as partes do balanço é mais fácil para o aprendiz, será preciso apenas algumas adaptações, porque a distancia entre a barra do trapézio e o ponto fixado é maior.

O trapézio de vôos transmite uma certa segurança aos espectadores, pois abaixo da estrutura esta uma rede de proteção. Mesmo com este artifício o trapézio de vôos pode ser perigoso, podendo o trapezista se machucar na queda, por este motivo os circenses utilizam a lonja nos primeiros balanços, para que o volante possa ter confiança em sua técnica, pois pode chegar no ápice da pendulação a uma altura de 7 ou 8 metros, dessa forma nunca fazendo de primeira sem segurança.

Num primeiro momento aprende-se o balanço e a largada simples que consiste em abrir as mãos quando o trapézio chega no ponto mais alto do balanço à frente. Portanto, para Marion e Felismer, é de extrema importância que o aprendiz permaneça no balanço de quatro a seis meses para ter uma boa execução, é claro que depende das pessoas, pode ser que demore menos, mas demora em média uns seis meses para o volante passar para as mãos do aparador. Quem tem facilidade, em três ou quatro meses já está sendo recepcionado pelo porto. Existe uma seqüência de truques e exercícios simples nos quais o volante permanece até o último segundo com as mãos ou alguma parte do corpo em contato com o trapézio até ser aparado pelo porto, normalmente, começa com a subida atrás, conhecida como janela, quando o trapezista fica apoiado com a barra na linha de seu quadril, e quando sai do trapézio passa por entre as cordas e chega as mãos do aparador, depois a curva, onde fica preso ao trapézio pela flexão dos joelhos, ficando com as mãos livres para a recepção do porto.

Dessa forma o volante permanece por alguns meses, aprendendo o tempo de despegada, saída ou largada do trapézio, e da recepção, depois se pode

arriscar os mortais, quando o volante sai do trapézio antes de ser aparado pelo porto, podendo ser mortal por cima ou por baixo do trapézio.

8.1. Como são as apresentações

Os espetáculos do Circo começam na terça-feira, antigamente se trabalhava de segunda a segunda, mas agora, existe uma lei federal em que os donos de circo são obrigados a dar um dia de folga aos artistas. O número de trapézio de vôos tem a duração de vinte a trinta minutos, geralmente são três a quatro volantes, fazendo em média dois truques cada um, às vezes fazem três saltos, mas se forem truques mais difíceis, fazem apenas duas intervenções, e no final da apresentação tem um cruzamento feito por dois volantes, quando um passa por cima e o outro por baixo e no fim, na volta para a banquilha, os dois ficam suspensos no mesmo trapézio. Os truques são espaçados, por exemplo se um volante faz um truque, depois dele vem outro, dificilmente se vê um volante fazer dois truques seguidos. Isso acontece para que o volante descanse os braços por ser exigido demais deles, além do cansaço físico tem o cansaço psicológico, deve manter por muito tempo a concentração, o fator risco esta sempre presente. Felismer já viu muita gente se machucar mais por descuido do que qualquer outra coisa.

8.2. As sessões de treinamento

Os ensaios geralmente são de noite depois do espetáculo, começando 10 horas ficando de 2 a 3 horas ensaiando, todas as noites, de Segunda a

Sexta, de manhã quase nenhum trapezista ensaia, sempre de noite porque o corpo está aquecido. De vez em quando, ensaiam de manhã, para aprimorar o número, assim ensaiando de manhã e de noite, mas no treino matutino eles não se sentem bem, pois dizem que dói a mão e os ombros, demoram muito mais para aquecer. Às vezes não ensaiam na Sexta, porque no sábado e domingo tem três espetáculos para fazer, e algumas vezes 4 espetáculos no Domingo.

As sessões têm início com a montagem da rede, sendo um exercício de aquecimento, um trabalho de força, levando em média uns vinte minutos, depois o aquecimento, muitos exercícios de ombro, corridas e exercícios no solo como flexão e abdominais, e alongamento, o volante aquece um pouco embaixo e sobe para a banquilha, começando a balançar, aquecendo por completo o corpo. Enquanto que o aparador tem que aquecer mais, fica mais tempo embaixo, quando o volante diz que já está pronto, daí o porto sobe, permanecendo por muito tempo sentado balançando, muitas vezes sentem dores nos músculos dos membros inferiores e glúteos.

Começam os saltos, o volante que está ensaiando um truque novo, permanece fazendo o balanço, com a lonja, seguido da despegada, ou largada, principalmente, para ver a altura no momento de saída do volante, além de sincronizar com o balanço do aparador.

O processo pedagógico de ensino, segundo Felismer, depende muito do professor e do aluno, pois quando o volante diz que quer fazer tal truque, cabe a quem está ensinando ver se ele é apto a fazê-lo, coloca-se a lonja e tenta-se, mas se não estiver apto nem fazemos, pois é seguro que vai se machucar. Conforme as sessões de treinamento percebe-se qual pessoa tem mais

facilidade, podendo ser mais requisitada que os outros, respeitando as individualidades, *“como todo lugar você têm caras bons e caras mais ou menos”* (comenta Felismer). Por exemplo, há pessoas que tem muita facilidade para fazer triplo salto mortal, e outras que levam muitos anos ensaiando, podendo levar 5 anos de treinamento.

Um dos passos básicos, para o ensino do trapézio, é a altura da despegada, o volante tem que ser capaz de aumentar a altura do balanço, manter controle total do balanço. Outro passo ou fase do treinamento é o salto, em qualquer salto o volante tem que chegar por cima do aparador, não pode estar na altura do aparador, porque é muito mais fácil de escapar, portanto sempre tem que vir de cima, para que o porto chegue por baixo, enquanto o volante esta terminando o salto. Outra parte importante é o corte, abertura do corpo após o elemento aéreo, o volante tem que cortar com tempo suficiente para que o aparador possa ver as mãos ou os pés do volante antes de segurá-los, quando o salto não esta bem feito, as vezes escapa, isso porque o salto esta fora do tempo, muitas vezes o volante está abrindo cedo demais, deve-se aprimorar a técnica até compreender o tempo correto da abertura do salto.

O quique é outra parte muito importante no balanço, cada salto possui um quique diferente, muda o tempo de chute, às vezes antes, às vezes depois, depende, para avançar um salto o volante deve quicar antes, e para retardar deve-se quicar depois, e como toda técnica existe uma adaptação individual, pois cada pessoa possui uma composição corporal, sendo muito nítida a diferença entre pessoas mais altas e as mais baixas, porque as pernas da pessoa mais alta automaticamente vão mais lentas, enquanto isso, em pessoas

mais baixas as pernas vão mais rápidas, assim varia o quique de pessoa para pessoa e de salto para salto. Felismer observa que os mais baixos têm muito mais facilidade, aprendem muito mais rápido e podem fazer truques de maior dificuldade, pode-se notar que os mexicanos, reconhecidamente grandes trapezistas, tem uma estatura baixa, tronco e pernas fortes e muita agilidade, por que o trapézio precisa de uma *“ginástica ligeira”*.

Dessa forma, o balanço é um fator crucial para o desenvolvimento do volante, os trapezistas mais experientes observam os novos volantes e dependendo do seu balanço já sabem que terá um futuro promissor.

A saída para mortais é simples, se o volante tem facilidade em dois ou três meses já consegue fazer, isso depois que tenha um balanço muito bom, aqueles que tem noção de salto, possui um fator enriquecedor, sabendo saltar na cama elástica, saltar no chão, tendo um pouco de agilidade, ao entender o tempo de balanço do trapézio, transportam facilmente os saltos para o trapézio. Geralmente, fazem o salto mortal, passando para o mortal pranchado ou estendido, duplo grupado, duplo estendido, duplo e meio salto, entregando os pés ao aparador, este último muito complicado, os artistas preferem passar do duplo diretamente para o triplo salto mortal, nota-se nos circos que quase ninguém faz duplo e meio salto mortal, porque são saltos muito perigosos, pois quando o volante escapa cai direto de cabeça na rede de proteção, podendo causar ferimentos na região cervical.

O processo de treinamento do trapézio é muito demorado, muito complicado, possui muitos detalhes, além do balanço e do elemento aéreo do volante, existe a sincronia da recepção do porto, às vezes o problema esta no

aparador, ou ele está baixo, ou esta entrando antes, observamos muitas variáveis.

Os circenses utilizam a “cama elástica”, Trampolim Acrobático, para a melhoria dos saltos, aprendem a corrigir as rotações do corpo e o tempo de abertura nos saltos, o “corte”. Felismer acredita que os trapezistas não devam fazer musculação, por que com essa prática os braços e as pernas ficam duras. O aparador não precisa ser grande em massa muscular, deve ser forte, precisa muita pressão de mãos, treinando força de fechamento de mãos com bolinhas ou alicate de compressão.

9. CONCLUSÃO

O circo é uma atividade milenar, passou por diversas épocas, sua arte foi vivida em diferentes países, sofreu com tantos problemas e situações desfavoráveis e ainda assim, sobreviveu! Mesmo com seu "coração" fraquejado, ele permanece "batendo" na alma das pessoas.

A vida circense, por ser muito rude e itinerante, acaba por construir uma história oral muito forte, enquanto que a documentação escrita vai se perdendo. Na busca de um conhecimento mais aprofundado relacionado ao mundo do circo, encontramos algumas dificuldades, uma delas, a falta de referências bibliográficas no Brasil, sua maioria encontra-se na língua francesa, país adotado como berço das artes contemporâneas, incluindo o circo novo. É inexistente a presença de livros dissertando sobre as técnicas empregadas, propostas pedagógicas de ensino e treinamento. Na tradição circense, os conhecimentos são passados de pai para filho, de boca a boca, muitas vezes não se estuda o que se faz, apenas se replica os ensinamentos outrora aprendidos.

A partir do Circo Novo, o conhecimento que se encontrava no senso comum passa a ser visto com outros olhos, permitindo a abertura desse mundo a profissionais e estudiosos das mais diferentes áreas de atuação, principalmente das áreas artísticas, como dança e arte cênica.

A Educação Física pode vir a enriquecer em muito o ambiente circense, atuando nas mais diferentes situações, podendo estruturar uma pedagogia de ensino preocupado com o bem estar e com as melhorias nas habilidades

motoras, incentivando a criatividade, autonomia e autoconfiança, dessa forma, criando uma atmosfera propícia ao aprendizado. Não obstante, pode intervir na metodologia de treinamento, analisando e buscando a melhoria das capacidades biológicas necessárias para a prática da atividade e identificando os requerimentos energéticos necessários à execução da habilidade modelo; executar uma análise anatômica das massas musculares solicitadas e suas função (agonística, sinérgica ou antagonística); análises fisiológicas, como o tempo de execução, quantidade de repetições, etc.

Pode ainda, analisar biomecanicamente as habilidade observando quais os princípios mecânicos que entrevêm na execução da habilidade, identificando os pontos de maior tração entre o volante e o trapézio, o melhor momento para a largada, entre outros apontamentos.

Como podemos observar os trapezistas vivem basicamente todos os dias balançando, tem apresentações seis vezes por semana, sendo que no Sábado e Domingo são três espetáculos por dia, portanto a relação entre eles e o trapézio é muito grande. Ao somarmos o tempo que permanecem na banquilha e balançando, ou seja, em cima do aparelho, se o número apresentado possuir vinte minutos, e que eles treinem duas horas por dia, chegaríamos a um montante de treze horas e vinte minutos por semana, dentre elas três horas e vinte minutos são referentes à apresentação, notando que cada balanço realizado está em torno de 2 minutos.

Enquanto isso, os ginastas, treinam geralmente de cinco a seis vezes por semana, três horas por dia, permanecendo no ginásio de quinze a dezoito horas por semana. Mas se dividirmos essa soma pelos aparelhos e preparo

físico, permanecem cerca de 2 a 3 horas treinando barra fixa, não contando as apresentações, possuem durante o ano alguns campeonatos, chegando no máximo a trinta competições, sendo executadas de uma a duas séries de barra fixa com duração de no máximo cinquenta segundos, notamos que o circo tem uma especificidade muito grande em relação a estar em evidência, aumentando o estresse causado durante a performance, podemos deduzir que o fator psicológico está muito presente nas duas situações, mas um pouco mais vivida pelos circenses, dessa forma pode ser melhor interpretada e trabalhada, enquanto que o ginasta sofre muito com este fator, sendo ele um dos que mais afetam a performance.

Existem algumas variáveis quando relacionamos a vida de um atleta e um trapezista, observamos que o treinamento dos ginastas, é dividido em diferentes aparelhos, todos enriquecendo em muito a estrutura física e motora deles, muitos dos elementos, entre eles as posições e as rotações do corpo, podem ser transferidos sofrendo algumas adaptações. Analisando o movimento realizado no trapézio, o balanço, encontramos muitas semelhanças entre as posições do corpo, fica claro que a ginástica poderia trazer grandes melhorias no que diz respeito à construção de um corpo acrobático, trabalhando as posições do corpo durante sua trajetória no ar, não esquecendo a periodização da preparação física, respeitando as características das modalidades e do treinamento.

Encontramos uma diferença existente entre o giro gigante e o balanço, especificamente no trapézio. Todos os exercícios executados na barra têm como eixo fixo de rotação as mãos do atleta que estão ao redor do barrote,

enquanto que no trapézio tem um eixo de rotação no ponto de encontro entre a estrutura tubular e o final das cordas que sustentam o aparelho e um outro nas mãos do volante, criando um raio de ação muito mais extenso, modificando algumas propriedades físicas envolvidas no exercício.

Através deste estudo observamos que o aprendizado do giro gigante talvez não seja a melhor opção para ser trabalhado simultaneamente com o balanço no trapézio, devido a essa diferença no eixo de rotação, mas observando alguns ex-ginastas treinando trapézio notamos uma grande facilidade no que nos referimos à aquisição de novos exercícios e controle corporal, assim confirmamos o grau de semelhanças entre essas duas modalidades, dado que estas atividades se constituem em habilidades altamente estruturadas (aquelas que possuem um modelo de execução oferecido pela ciência), possuem as mesmas características, possibilitando a transferência entre eles.

A ginástica desenvolveu-se muito, criando recursos tecnológicos que auxiliam em seus estudos, a partir dos quais criou inúmeros exercícios educativos que auxiliam na aprendizagem das posturas e na aquisição e melhoria das rotações, vindo a contribuir em muito na técnica empregada nos elementos de vôo do trapézio. Outra possibilidade de auxílio, oferecida pela ginástica, seria a utilização de um aparelho não competitivo, as argolas em movimento, é um aparato composto pelas as argolas de competição, mas possui uma roldana que permite um balanço muito mais amplo, a técnica empregada utiliza o balanço para aumentar velocidade e possibilitar a execução de exercícios, tanto em contato com as argolas como movimentos no ar,

precedidos de uma largada, assemelhando-se em muito ao trapézio. Além, de poder-se trocar o material que se encontra em contato com as mãos do atleta, podendo ser uma barra, simulando um trapézio.

Por fim, concluímos que muitas posições corporais podem ser transportadas de uma modalidade a outra, acreditando que muitas das possibilidades de aprendizagem e treinamento da ginástica possam contribuir no ensino de novos elementos no circo, cabendo ao profissional que trabalhe neste contexto analisar a situação e criar a melhor alternativa, sempre se preocupando com a especificidade do treinamento e, não obstante, através de sua criatividade, possa criar um novo aparelho circense, já que esta arte está aberta a novas perspectivas.

10. BIBLIOGRAFIA

ARAMPATZIS, A.; BRÜGGEMANN, G. Mechanical energetic processes during the giant swing exercise before dismounts and flight elements on the high bar and the uneven parallel bars. Journal of Biomechanics, n.32, p.811 – 820, 1999.

Disponível em: www.elsevier.com/locate/jbiomech

AUGUET, R. Histoire et Légende du Cirque. Paris: Flammarion, 1974.

AYOUB, E. A Ginástica na sociedade contemporânea: perspectivas para a educação física escolar. Campinas, 1998. 187 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, 1998.

BORTOLETO, M. A. O caráter objetivo e o subjetivo da ginástica artística. Campinas, 2000. 103p. Tese (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, 2000.

BOST, P. Le cirque et le Music-Hall. Paris: Copyright, 1931.

CARRASCO, R. Ginástica Olímpica: tentativa de sistematização da aprendizagem. São Paulo: Editora Manole LTDA, 1982.

CASTRO, A. V. de Textos da pesquisadora. Disponível em: <http://centraldocirco.art.br/>

CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DE GINÁSTICA. Código de Pontuação. Secretaria de Educação Física e Desporto. Brasília: MEC, 2001.

DUPRAT, R. M.; SATO, A. P. B.; SOUZA, E. P. M. de Grupo Ginástico da Faculdade de Educação Física – uma experiência de composição coreográfica.

I Fórum Internacional de Ginástica Geral 2001. Anais... Campinas: SESC: Faculdade de Educação Física, UNICAMP, p.167 – 171, 2001.

- FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE GINÁSTICA. Código de Pontuação. Comitê Técnico, Seção Masculina. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 2000.
- FERREIRA, A. B. de H. Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.
- INSTITUTO COLOMBIANO DE LA JUVENTUD Y EL DEPORTE. Campos Deportivos Reglamentarios. República de Colombia: Ministerio de Educación Nacional, 1970.
- JACOB, P. Le saut dans le vide. Revista: Arts de la piste, HorsLesMurs, p.18 – 19, janv. 2002.
- KANEKO, A. Gymnastique Olympique. Paris: Editions Vigot, 1980.
- HILEY, M. J.; YEADON, M. R. The margin for error when releasing the high bar for dismounts. Journal of Biomechanics, n.36, p.313 –319, 2003. Disponível em: www.elsevier.com/locate/jbiomech
- LANGLADE, A. e LANGLADE, N. R. de. Teoria General de la Gimnasia. Boenos Aires: Editora Stadium, 1970.
- LEGUET, J. As ações motoras em ginástica esportiva. São Paulo: Editora Manole LTDA, 1987.
- MAUCLAIR, D. Un jour aux Cirque. Paris: Bordas, 1995.
- MICHAELIS 2000. Moderno dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Reader's Digest, 2v, 2000.
- OLIVEIRA, J. A. de. Circo. Organizador; versão em Inglês Izabel Murat Burbridge. São Paulo: Prêmio, 1990. (Biblioteca Eucatex de Cultura Brasileira)
- ORFEI, A. O Circo viverá. São Paulo: Mercuryo, 1996.

PRASSAS, S. G. Biomechanical research in gymnastics: what is done, what is needed. Colorado State University, Exercise and Sport Science Department, Fort Collins.

PUBLIO, N. S. Evolução histórica da ginástica olímpica. Guarulhos: Phorte e Editora, 1998.

SOARES, C. L. Educação Física: raízes européias e Brasil. Campinas: Autores Associados, 1994.

_____. Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no Século XIX. Campinas: Autores Associados, 1998.

TORRES, A. O circo no Brasil. Colaboração Alice Viveiros de Castro e Márcio Carrilho. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atração, 1998. (História Visual; 5)

11. ANEXOS

Entrevista semidirigida:

- Nome completo
- Quantos anos têm?
- Qual a sua relação com o circo?
- Quando e como começou sua atividade no circo?
- Como e quando começa o aprendizado no trapézio?
- Qual a coisa mais importante no trapézio em balanço?
- Existem educativos para os exercícios propostos?
- Quanto tempo demora a aprender o balanço e os truques no trapézio?
- Como é o treinamento no trapézio de Vôo?
- Quanto tempo demora um número de trapézio e como é sua estrutura?
- Qual a altura do Trapézio de vôo?
- Quanto tempo leva para um aprendiz fazer um mortal simples?
- Como é dividido o balanço?
- Qual sua experiência como professor(a) de trapézio?