

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA

RODRIGO MALLET DUPRAT

ATIVIDADES CIRCENSES
possibilidades e perspectivas para a educação física escolar

Campinas

2007

Rodrigo Mallet Duprat

**Atividades Circenses:
possibilidades e perspectivas para a educação física escolar**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas para obtenção de Título de Mestre em Educação Física.

Jorge Sergio Pérez Gallardo

Orientador

Campinas

2007

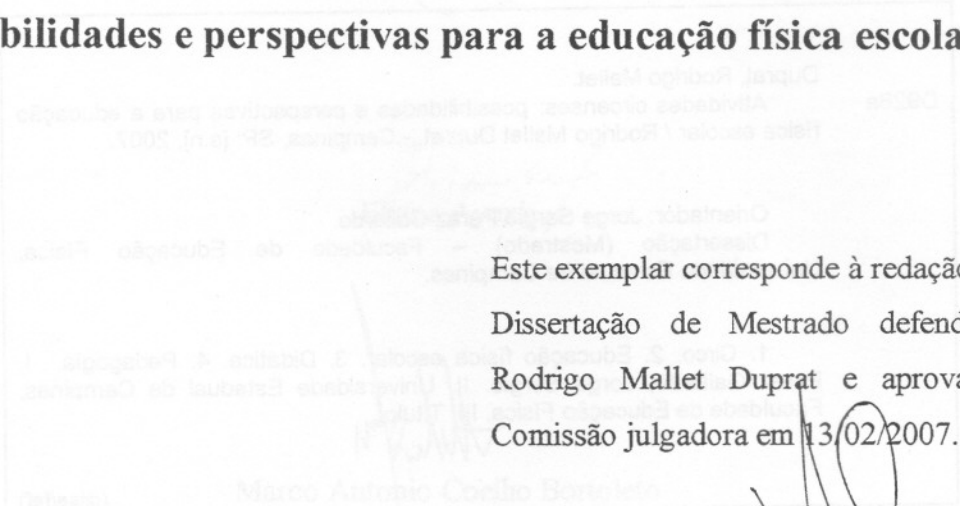
RODRIGO MALLET DUPRAT

UNIDADE	3
Nº CHAMADA	
PROF.	
ED.	
TOMO BCL	75378
PROC.	
C	<input type="checkbox"/>
D	<input type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	02/02/07
BIB-ID	11007

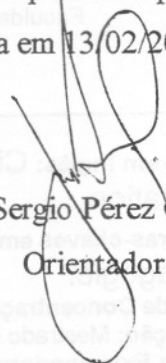
FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA
PELA BIBLIOTECA F.F. - UNICAMP

ATIVIDADES CIRCENSES:

possibilidades e perspectivas para a educação física escolar



Este exemplar corresponde à redação final da
Dissertação de Mestrado defendida por
Rodrigo Mallet Duprat e aprovada pela
Comissão julgadora em 13/02/2007.


Jorge Sergio Pérez Gallardo
Orientador

Campinas

2007

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA FEF - UNICAMP

D928a Duprat, Rodrigo Mallet.
Atividades circenses: possibilidades e perspectivas para a educação física escolar / Rodrigo Mallet Duprat. - Campinas, SP: [s.n], 2007.

Orientador: Jorge Sergio Perez Gallardo.
Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas.

1. Circo. 2. Educação física escolar. 3. Didática. 4. Pedagogia. I. Perez Gallardo, Jorge Sergio. II. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física. III. Título.

(dilsa/fef)

Título em inglês: Circus activities: possibilities and perspectives to school physical education.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Circus; School Physical Education; Didactic; Pedagogic.

Área de Concentração: Educação Física e Sociedade.

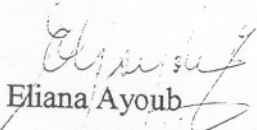
Titulação: Mestrado em Educação Física

Banca Examinadora: Eliana Ayoub. Marco Antonio Coelho Bortoleto.

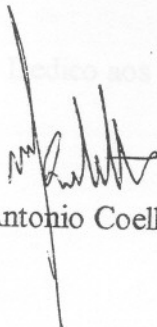
Data da defesa: 13/02/2007.

COMISSÃO JULGADORA

Jorge Sergio Pérez Gallardo
Orientador



Eliana Ayoub



Marco Antonio Coelho Bortoleto

200721632

Dedico aos meus pais que sempre acreditaram em mim

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a meus pais por todo o carinho, respeito à profissão que escolhi, pelo apoio e pelo incentivo.

Aos meus irmãos Ricardo, Maurício e Marcelo pelas alegrias de viver em família.

À minha querida, companheira e cúmplice Kátia (Tainha) pelo amor, apoio, dedicação e incentivo.

Ao querido amigo Bráulio que me acompanha desde o início da graduação, passando junto comigo as angústias e felicidades desta profissão, até defendermos praticamente juntos nossas dissertações de Mestrado.

Aos meus queridos amigos da BMTF (Bráulio, Tocotó e Faíska) que iniciaram comigo a vida de artista, mas infelizmente não seguiram este curso, sendo ótimos e reconhecidos profissionais nas áreas que escolheram.

Ao GGU (Grupo Ginástico da Unicamp) por me convidar a fazer parte desta magia que é a expressão corporal.

Aos que fizeram e fazem parte do grupo Los Circo Los (Deco, Lineu, Teco, Marcelinho e Mari Maekawa) que começaram a praticar malabares comigo e que fizeram parte integrante da minha formação como artista circense. Em especial ao Vitor que continua a “trocar” não só as claves, mas, também sonhos e realizações; e a Mari que a partir de agora traça seu caminho sem a nossa companhia.

Aos amigos do Grupo Kickapoo (Vagnão, Chinês, Limeira, Marília, Karina e Mariana) pela iniciativa, amizade e trocas de informações.

Ao Félix, Marion e Alex Brede por todos os ensinamentos e conhecimentos circenses.

Agradeço ao meu querido Orientador “Jorgito”, que sempre acreditou em mim, me deu muita força e me ajudou a encontrar o meu caminho.

Às professoras Elizabeth Paoliello e Silvana Venâncio, ambas professoras da FEF, que sempre me apoiaram.

À Ermínia Silva pelas dicas e indagações que me ajudaram a ter um olhar mais crítico sobre o universo circense.

Aos outros professores da Faculdade de Educação Física que fizeram parte de minha formação profissional.

Aos funcionários da faculdade de Educação Física da Unicamp, principalmente, a Mariângela, Maria e Marcelo.

Ao Professor Laércio Pereira Franco (Lalá) pela disposição em ajudar antes e durante as aulas.

Aos alunos a sexta série B de 2006 da EMEF “Maria Luiza Pompeo de Camargo” pela colaboração durante as aulas.

À direção da EMEF “Maria Luiza Pompeo de Camargo”, Rosely e Eliana, e as funcionárias da secretaria, Flávia e Vera Lúcia, pela paciência e ajuda.

Ao Ricardo Melo pelas edições e produção do DVD.

E a todos aqueles que passaram pela minha vida e que fizeram a diferença.

DUPRAT, R. M. **Atividades Circenses: possibilidades e perspectivas para a educação física escolar**. 2007. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Educação Física e Sociedade – Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação Física, Campinas, 2007.

RESUMO

O presente estudo analisou, a partir da ótica sócio-cultural da educação física, o circo como um conteúdo relevante a ser tratado na escola, identificando dentro destes conhecimentos os que realmente podem ser sistematizados e ensinados no âmbito escolar. Para atingir este objetivo foi realizado um levantamento bibliográfico para a obtenção dos fundamentos histórico-críticos e contextualizados das artes circenses, que permita aos professores dar subsídios teóricos a seus alunos, na busca de uma vivência rica em valores e um conhecimento significativo. A metodologia utilizada compreendeu uma pesquisa qualitativa do tipo pesquisa-ação, desenvolvida num programa de intervenção de um bimestre, numa escola pública, com alunos de uma sexta série do ensino fundamental. As entrevistas e as aulas foram filmadas em câmera digital e posteriormente analisadas. Ao final das aulas editamos um DVD didático-pedagógico que pode servir como uma referência aos profissionais que busquem incorporar este conhecimento às suas aulas de educação física.

Palavras-chaves: Circo; Educação Física Escolar; Pedagogia e Didática.

DUPRAT, R. M. **Circus Activities: possibilities and perspectives to school physical education.** 2007. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Educação Física e Sociedade – Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação Física, Campinas, 2007.

ABSTRACT

The current study has analyzed, from the social cultural aspect of the physical education, the circus as a relevant content to be dealt at school, identifying in the school environment what can be taught and synthesized in a regular basis. In order to achieve this objective, a bibliographic survey was developed to get the critical and historic fundaments in the circus context, which allows teachers to provide theoretical background to their students in seeking of value based rich experiences and significant knowledge. The methodology used approached qualitative research of action-research, developed in a two month program inside a public school, with sixth grade students. The interviews and classes were recorded with a digital camera and further analyzed. At the end of the classes a pedagogical DVD was edited to support and be used as a reference to the professionals who intend to use the knowledge in their own physical education classes.

Key-words: Circus; Physical Education; Didatic and Pedagogic.

DUPRAT, R. M. **Atividades circenses: possibilidades e perspectivas para la educación física escolar.** 2007. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Educação Física e Sociedade – Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação Física, Campinas, 2007.

RESUMÉN

El presente estudio analizó, a partir de la óptica socio-cultural de la Educación Física, el circo como un contenido relevante a ser tratado en la escuela, identificando dentro de estos conocimientos los que efectivamente pueden ser sistematizados y enseñados en el ámbito escolar. Para alcanzar este objetivo fue realizado un levantamiento bibliográfico para la obtención de los fundamentos histórico-críticos y contextualizados de las artes circenses, que permita a los profesores dar subsidios teóricos a sus alumnos, en la búsqueda de una vivencia rica en valores y un conocimiento significativo. La metodología utilizada comprendió una investigación cualitativa del tipo pesquisa-acción, desarrollada en un programa de intervención de un bimestre, en una escuela pública, con alumnos de una sexta serie de enseñanza básica. Las entrevistas y las clases fueron filmadas con cámara digital y posteriormente analizadas. Al final de las clases editamos un DVD didáctico-pedagógico que puede servir como una referencia a los profesionales que busquen incorporar este conocimiento en sus clases de Educación Física.

Palabras Claves: Circo; Educación Física Escolar; Pedagogía y Didáctica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. O CIRCO.....	19
1.1. O circo como conhecimento da cultura patrimonial.....	21
1.1.1. O desenrolar de uma sociedade: o circo da Antiguidade.....	21
1.1.2. O “circo moderno”.....	27
1.1.3. O circo na América do Sul.....	33
1.1.3.1. Estrutura do circo no Brasil.....	36
1.2. O circo como conhecimento da cultura contemporânea.....	40
1.2.1. O “circo novo”.....	40
2. O CIRCO E A EDUCAÇÃO.....	47
2.1. As escolas de circo no Brasil.....	47
2.2. O circo no contexto da educação física escolar.....	50
2.3. O espaço escolar.....	53
2.4. O circo a ser tratado na escola.....	55
3. PARADIGMA PEDAGÓGICO.....	61
3.1. Unidades didático-pedagógicas.....	63
3.1.1. Acrobacias.....	63
3.1.1.1. Acrobacias aéreas.....	64
3.1.1.2. Acrobacias de solo / Equilíbrios acrobáticos.....	66
3.1.1.3. Acrobacias de trampolinismo.....	69
3.1.2. Manipulações.....	70
3.1.2.1. Malabarismo.....	70
3.1.2.2. Prestidigitação.....	78
3.1.3. Equilíbrios Corporais.....	80
3.1.3.1. Funambulescos.....	80
3.1.4. Encenação.....	83
3.1.4.1. Expressão corporal.....	83
3.1.4.2. Palhaço.....	86
4. A PESQUISA-AÇÃO.....	89
4.1. Procedimentos metodológicos.....	89
4.2. Caracterização da escola.....	91
4.2.1. A escola.....	91
4.2.2. Quadro de funcionários.....	93
4.2.3. Os sujeitos da pesquisa.....	94
4.3. Etapas da pesquisa.....	95
4.3.1. Coleta de dados inicial.....	95
4.3.2. Coleta de dados durante as aulas.....	98
4.3.3. Coleta de dados final.....	100
4.4. As dificuldades da pesquisa.....	101
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
6. BIBLIOGRAFIA.....	111
ANEXOS.....	120

INTRODUÇÃO

Noite quente, lua cheia, poucas estrelas no céu, a ansiedade começa a aumentar. A família inteira se prepara, pai e mãe prontos, esperando a filha se arrumar, coloca um vestido lindo, quem sabe, encontrará seu príncipe encantado. Enquanto isso, o caçula, inquieto, espera chegar o momento de assistir algo incrível.

Centenas de luzes iluminam o local do espetáculo, a lona toda colorida preparada para receber convidados ilustres e desconhecidos. Tendo a mesma importância o chefe de Estado e a criança sorridente e hipnotizada por este mundo de magia e mistério.

Quem nunca sonhou em ser um trapezista, em voar livre pelos ares? Quem nunca riu com os palhaços ou mesmo não ficou fascinado por aqueles artistas que de certa maneira fazem o inacreditável tornar-se realidade diante nossos olhos? É sobre este fenômeno artístico que dissertamos, sobre o circo, conhecimento milenar, por muito tempo enigmático, marginalizado, restrito, porém sempre fantástico aos olhos do público.

Desde os primórdios das sociedades antigas, a arte do entretenimento vem sendo desenvolvida e retratada, permeando, assim, a vida dos mais diferentes povos. Uma arte repleta de mitos, crenças e fantasias, especialmente inspirados no desconhecido. É com esta finalidade que o circo “antigo” e, também sua versão “moderna”, se constrói, como uma forma de encantamento, de fuga, de abstração do mundo real. Uma arte do corpo espetáculo, como diria Soares (1998).

O circo surgiu das atividades do entretenimento, de modelos de preparação física, de elementos das festividades sacras e religiosas, das apresentações públicas nas praças, ruas, tabladros, teatros populares, para chegar hoje como uma arte dos malabaristas, equilibristas, acrobatas, trapezistas, palhaços e tantos outros.

Depois de inúmeras modificações ao longo de sua história, o circo que conhecemos começa a ser desenvolvido no século XVIII, vindo de apresentações equestres em recintos fechados, retornando as apresentações nas praças e ruas, até chegar às conhecidas lonas de circo, modelos que continuam até os dias de hoje.

Mas a grande transformação que nos interessa foi aquela vivida no final do século XX, quando surgem as primeiras manifestações do “circo novo”¹. Como veremos no transcorrer do texto, o termo “circo novo” vem sofrendo inúmeros debates, para ser entendido e compreendido. Talvez este termo não seja o mais adequado, porém estaremos utilizando-o para caracterizar esta nova visão de circo, aquele que pode ser aprendido por qualquer pessoa em escolas especializadas, em projetos sociais, como um veículo educacional.

O circo torna-se um conhecimento emergente em nossa sociedade, isto quer dizer que as atividades ligadas ao circo ressurgem em diferentes ambientes, festas, parques, boates (“baladas”), festas infantis e, ainda, como uma prática: esportivizada em academias; social em ONGs e entidades assistenciais; terapêutica em hospitais e clínicas, e: educativa em escolas. É tão forte sua influência nos dias atuais, que diversos artigos científicos, revistas especializadas e livros vêm tratando deste assunto, como veremos ao longo deste estudo.

Nesse sentido, vemos desde a década de 1980 a crescente abertura de escolas de circo, de clubes e academias que ensinam essas atividades, assim como a prática desta arte em espaços públicos ou privados. Somos testemunhas ainda da realização de inúmeros eventos (congressos, seminários, encontros) acadêmicos e populares. Por fim, citamos a recente inauguração por parte da Faculdade de Educação Física da Universidade Bourgogne (França) da habilitação denominada “Gestion et développement des activités physiques artistiques: danse, arts du cirque et arts martiaux”², o que indica a necessidade de discutir e criar metodologias e pedagogias que dêem conta do desenvolvimento das atividades circenses nas aulas de educação física.

Queremos ressaltar que as atividades circenses, em diversos países, vêm constituindo-se como um aliado da educação física, são atividades que não se limitam somente ao simples controle do corpo, mas sim que geram atitudes com um potencial educativo (Invernó, 2003). Durante o processo de ensino/aprendizagem delas, os alunos desenvolvem diferentes aspectos pessoais como a sensibilidade na expressão corporal, a cooperação, o desenvolvimento da criatividade, a melhora da auto-superação e melhora da auto-estima. Assim, torna-se um

¹ Para Bortoleto e Machado (2003), esta nova concepção de circo pode ser chamada de Circo Novo, ou Circo do Homem, um espetáculo estritamente ligado às formas humanas e suas qualidades.

² Gestão e desenvolvimento das atividades físicas artísticas: dança, artes circenses e artes marciais - tradução do autor.

excelente veículo condutor para uma educação física mais artística, mais dedicada às atividades de expressão corporal.

Desta forma, como indica Bortoleto (2006), estamos convencidos que a utilização dos jogos circenses despertam sensações e produzem uma motricidade que ajuda no desenvolvimento de vários aspectos da conduta humana, o que contribui de forma especial na formação humana de nossos alunos. Atividades que põem em destaque a criatividade, a cooperação, a interculturalidade, a expressão corporal, assim como as habilidades e capacidades.

O nosso enfoque principal é tentar criar interfases entre o circo e a educação física. Sabendo que a educação física não é circo e circo não é educação física. São fenômenos diferentes, com histórias próprias e que se assemelham por alguns fatores, distinguem-se entre si por outros, porém complementam-se em sua maioria³. Pensando nesta possibilidade de integração é que buscamos entender quais os conhecimentos das artes circenses podem ser tratados pela educação física escolar.

A vontade de estudar o circo vem me acompanhando desde a graduação. Ingressante, no curso de educação física da UNICAMP, em 1998, iniciei a praticar ginástica acrobática, não com fins competitivos, mas com o intuito de me apresentar junto ao Grupo Ginástico da Unicamp (GGU). Durante este processo de formação acadêmica, descobri diferentes modalidades circenses, dentre elas o malabarismo, o tecido acrobático, o trapézio fixo, a perna de pau, monociclo e diferentes modalidades de acrobacias, graças a viagens ao exterior, realizando intercâmbios culturais, assim como pela participação em convenções de malabarismo e circo.

A paixão foi crescendo, crescendo e se tornou amor! Neste processo descobri que além de me tornado artista profissional, em 2002 aproximadamente, tinha vontade de estudar este fenômeno. E por que não unir as minhas duas profissões, a de professor de educação física formado em 2003 e a de artista circense.

Ao longo destes anos venho acompanhando o crescente aumento de praticantes de modalidades circenses e observando, com isso, o também crescente número de pessoas que se dizem professores de circo. Abrimos um parêntese neste momento, não estou aqui fazendo uma apologia à formação profissional, ou dizendo que os artistas circenses não sabem ensinar o seu legado. De modo algum, inclusive fui aluno de pessoas nascidas e criadas no circo, que devo

³ De acordo com Soares (1998), as acrobacias circenses influenciaram os idealizadores da Ginástica Francesa, principalmente Amoros, que desenvolveu seu método a partir dos gestos dos acrobatas, funâmbulos e saltimbancos, pensando em ordenar e organizar estes movimentos de maneira a economizar energia.

muito a eles, e que os conhecimentos que carregam consigo são infinitamente superiores em alguns aspectos aos que eu possuo.

Mas para valorizar as atividades circenses, devemos como educadores estar atentos para a formação dos profissionais que ministram este conhecimento em suas aulas. Assim, não podemos deixar que uma pessoa que tenha feito um curso de férias de uma semana, por exemplo, venha dar aulas para uma turma avançada em uma academia. Ou que um circense que não tenha conhecimento das diferentes linhas pedagógicas seja colocado à frente de uma turma em uma escola, sem uma preparação prévia.

Para tanto, venho aqui defender a possibilidade de inclusão do circo na educação formal, um conhecimento legítimo que apresenta fatos históricos, influencia modos de vida e a própria sociedade como um todo, uma arte num constante desenvolvimento. E uma possibilidade deste conhecimento estar presente na escola é vinculá-lo à educação física que em nosso entendimento tem como premissa a transmissão dos conhecimentos relativos à cultura corporal universalmente construído.

O presente estudo tem como diferencial a busca de conhecimentos que dão subsídios ao profissional de educação física para compreender este fenômeno e poder através deste, trabalhar as atividades circenses em suas aulas de educação física escolar, como conteúdo regular.

No primeiro capítulo, estaremos dissertando sobre o circo, como fenômeno, e não apenas uma prática corporal. Introduzimos a complexidade do universo artístico, aproximando o leitor a um mundo mágico e fascinante. Fazemos uma pequena viagem no tempo, mostrando diferentes circos e conceitos, desde as atividades que deram início ao “circo tradicional” até chegar aos dias atuais com o “circo novo”, tentando problematizar e apontar os diferentes debates existentes.

No segundo capítulo, oferecemos subsídios históricos e teóricos com os quais defendemos a inclusão do circo como conhecimento legítimo a ser tratado na educação, mais precisamente na educação formal e suas instituições. Damos informações a respeito do circo que pode estar sendo vinculado à educação física, além, de organizar as modalidades circenses por unidades didático-pedagógicas na tentativa de “flexibilizar” este conhecimento buscando uma maior adequação ao âmbito educativo, ou seja, tornar este conhecimento acessível a qualquer pessoa, independente do seu grau de instrução, de desenvolvimento e orientação.

No terceiro capítulo, trazemos à tona o paradigma pedagógico com o qual trabalhamos nas intervenções. Optamos por uma metodologia que contemplasse o maior leque de manifestações circenses e que elas fossem vivenciadas pelos alunos. Tão importante quanto o fazer, está o conhecer, entendido por nós como um ato pedagógico, para tal, utilizamos os “jogos circenses” como recurso pedagógico na busca da “flexibilização” desse conhecimento, atividades que trabalhem os diferentes níveis de complexidade motora e as características básicas dos gestos e modalidades circenses. Neste capítulo, damos informações pertinentes a cada bloco temático, as modalidades circenses vinculadas a ele e exemplos de jogos utilizados nas aulas.

No quarto capítulo, dissertamos sobre a inserção do pesquisador em campo. O método de pesquisa utilizado é denominado pesquisa-ação, como metodologia, utilizamos aquela desenvolvida pelo Grupo de Estudos em Educação Física Escolar vinculado ao CNPq e coordenado pelo Prof. Dr. Jorge Sergio Pérez Gallardo. Abordamos desde o primeiro contato com a escola, a escolha da turma, o desenvolvimento dos encontros com os alunos e os problemas encontrados. A pesquisa teve três pontos básicos, coleta de dados: inicial; durante as aulas, e; a final. Todo processo foi filmado em câmera digital e ao final dele editamos um DVD⁴ didático-pedagógico para auxiliar os professores que se interessarem em desenvolver este conteúdo em suas aulas, dentro e fora das escolas. Consideramos esse material áudio-visual como parte constitutiva do texto da dissertação.

No quinto capítulo, desenvolvemos as considerações finais deste trabalho, mas, que para nós esperamos que sejam as considerações iniciais para muitos outros trabalhos que pretendemos realizar a partir dessa viagem emocionante pelo mundo do circo.

⁴ O DVD didático-pedagógico acompanha em anexo o texto da dissertação.

1. O CIRCO

“O circo é um poema representado⁵”

O circo é formado por homens e mulheres que:

[...] ao mesmo tempo em que mantiveram uma especificidade, renovam, criaram, adaptaram, incorporaram e copiaram experiências vividas no período, enfrentando novos desafios e obstáculos decorrentes das continuidades e mudanças encontradas na sociedade, nas produções culturais e em si mesmos (SILVA, 2003, p.02)⁶.

Quando a autora nos traz este tipo de afirmação, faz-nos pensar a respeito da relação existente entre os artistas circenses e a sociedade. Em grande parte esta relação é muito conturbada, principalmente quando se trata das autoridades e da família burguesa, que vê nestas práticas corporais uma total ausência de utilidade⁷.

Mas, o impressionante é a ambigüidade de sentimentos que o circo proporciona às pessoas: medo, maravilhamento, temor, apreensão, satisfação e principalmente o sentimento de liberdade, de ver corpos exibindo movimentos constantes e inacreditáveis aos olhos do público.

Desse modo, muito antes do picadeiro ser instituído como sinônimo do local de espetáculo circense, práticas corporais realizadas nas feiras, nas praças, onde palhaços, acrobatas, gigantes e anões apresentavam-se, são entendidas como as percussoras do que conhecemos como “circo moderno”.

A discussão sobre o termo de “circo moderno” utilizado pelos historiadores e estudiosos do circo já vem sofrendo um grande debate. Alguns autores acreditam que este tipo de manifestação circense recebeu este nome por ter se constituído como espetáculo a partir de 1779, início da revolução industrial, quando é substituída a produção artesanal pela produção mecanizada, caracterizada pela modernidade de tais meios. Outro nome recebido é de “circo tradicional”, por levar consigo o estigma de ser apresentado por pessoas que tiveram seu

⁵ Henry Miller, retirada de um encarte do Cirque Plume em visita ao Brasil em 2006 para apresentação de seu espetáculo Plic Ploc.

⁶ Ermínia Silva é filha de artistas circenses e embora tenha nascido no circo, não seguiu esta carreira, optando pela de historiadora do circo, com muita propriedade, conhecimento e pesquisa tornou-se professora doutora defendendo uma dissertação de mestrado e uma tese de doutorado, ambas, relacionadas ao circo e os acontecimentos que o transformaram (ver bibliografia).

⁷ No pensamento burguês e higienista do século XIX, a atividade física fora do mundo do trabalho devia ser útil ao trabalho (SOARES, 1998, p.23).

desenvolvimento na arte das feiras e ruas, saltimbancos e funâmbulos que se constituiriam como uma sociedade fechada e enraizada na transmissão do conhecimento através do saber oral.

Porém devemos destacar que o circo constitui-se, sempre, como moderno e contemporâneo, pois em sua contemporaneidade busca o que há de mais moderno e tecnológico para compor seus espetáculos e suas concepções.

E para que tudo isso possa fazer algum sentido para as pessoas que nunca tiveram ou que tiveram pouco contato com o universo circense e suas possibilidades, começaremos com uma pequena parte histórica. Pois acreditamos em um homem histórico, aquele que cria sua própria história e que a transforma a partir de seu conhecimento. Desta forma, é de fundamental importância sabermos de onde viemos para almejarmos um futuro consciente de nossas ações.

Desta forma, recorreremos aos estudos de Pérez Gallardo (2003) que acredita ser possível organizar o conhecimento a ser trabalhado na escola e, por conseguinte, pela educação física, em conhecimentos da cultura familiar para a educação infantil, da cultura patrimonial para as quatro primeiras séries do ensino fundamental e da cultura contemporânea para as quatro séries subseqüentes.

Estes conteúdos de acordo com a proposta devem ser oferecidos seguindo uma estrutura espiralada na qual as crianças aprendem primeiro essas experiências que estão mais próximas delas para logo ir ampliando o conhecimento em busca do que esta mais distante.

Os conhecimentos da cultura patrimonial são aqueles que fazem parte da cultura das crianças, da comunidade que ela esta inserida, resgatando as suas raízes e principalmente mantendo as características comuns a cada sociedade da humanidade, dividindo-se em cultura patrimonial local, regional, nacional e internacional (de América Latina).

Discutindo todas as suas diferentes formas de manifestações e principalmente fazendo um resgate cultural e identificando suas semelhanças com culturas similares, cabe ao professor a responsabilidade de procurar todas as informações relevantes sobre o tema da aula e indagar dentro das experiências motrizes dos alunos aquelas que dizerem direta relação com o conteúdo a ser visto dentro da aula, tentando fazer um entrelaçamento entre as experiências das

crianças e as informações recolhidas pelo professor constituindo-se no conhecimento da área da educação física⁸ para o âmbito escolar, tendo como principal enfoque a vivência com informação.

Num segundo momento que engloba as séries de quinta a oitava (terceiro e quarto ciclo) do ensino fundamental (PCNs, 1998), a proposta de Pérez Gallardo é trabalhar com a cultura contemporânea, aquela que emerge do contato entre mídia e cultura patrimonial, aquela que é constantemente mudada e transformada de acordo com as estruturas econômicas e suas possibilidades. Dividi-se em cultura contemporânea local, regional, nacional e internacional.

Seu enfoque se torna mais profundo de acordo com a capacidade dos alunos de discutir e argumentar com mais propriedade sobre tais assuntos, sua idéia é trabalhar a vivência com informação e discussão.

1.1. O circo como conhecimento da cultura patrimonial

[...] imagens do mais antigo espetáculo do mundo. E que tem sido alvo de eruditas definições: arte ancestral e única, o inútil elevado ao sublime, último vestígio de um saber antigo, existencial e iniciático. No popular: o maior espetáculo da Terra (TORRES, 1998, p.12).

1.1.1. O desenrolar de uma sociedade: o circo da Antiguidade⁹

Um grande inspirador das artes do circo, em seus primórdios, foi o desejo do homem em domesticar e adestrar diferentes animais. No Egito antigo, há mais de 35 séculos, é que se tem notícia da primeira coleção de animais exóticos. Os povos da Índia e da China também se entretinham com importantes coleções, como animais capturados nas diversas batalhas, eles eram tratados como troféus das conquistas das grandes civilizações. Mas é a civilização Grega que desenvolve os princípios da doma, em “Cnossos”, o primeiro anfiteatro que foi criado em 2400 a.C., no qual jovens atletas faziam exercícios sobre um touro (JACOB, 1992).

⁸ Para que um conteúdo seja considerado disciplina, esta deve ter um corpo organizado de conhecimentos ao redor de um objeto de estudo e de um paradigma de orientação (PÉREZ GALLARDO, 2002).

⁹ Bolognesi (2003) nos alerta que “reconhecer um determinado objetivo configura-se em um tempo e em um espaço. Sob esses critérios, ainda que demasiados genéricos, pode-se problematizar a idéia de continuidade do circo moderno com os espetáculos gregos e romanos. [...] Isso, no entanto, não inviabiliza o reconhecimento do circo como organização espetacular que *reapresenta* algumas proezas que se exibiam na Antiguidade” (BOLOGNESI, 2003, p.23).

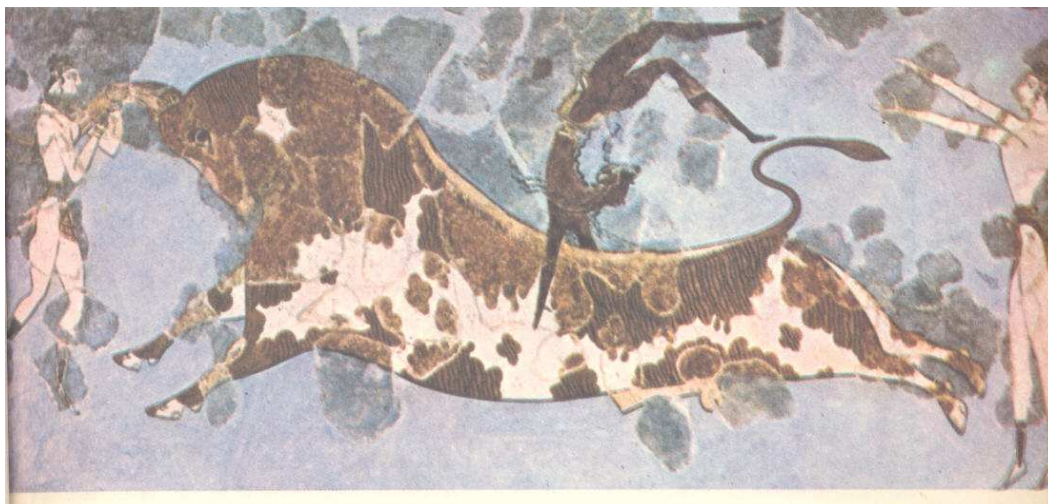


Figura 1: Jovem sobre o dorso de um touro em “Cnosos”¹⁰

Antes mesmo de o homem tentar domesticar e adestrar os animais, ele buscava adestrar-se a si próprio, a população já se entretinha com as apresentações não cotidianas. As primeiras informações sobre o aparecimento das atividades de entretenimento são datadas de mais de 3.000 anos em pinturas encontradas na China que retratavam acrobatas, contorcionistas e equilibristas. De acordo com Maclair (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 Viveiros de 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 Grécia¹², as paradas de mãos, o equilíbrio mão com mão, os números de força e o contorcionismo eram modalidades olímpicas. As apresentações eram feitas em recinto fechado como também na rua e praças.

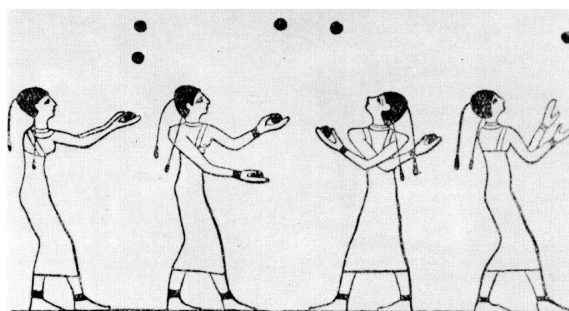


Figura 2: Desenho Egípcio¹¹

¹⁰ Fonte: BORNECK, 1974, p.89.

¹¹ Fonte: www.juggling.org/papers/evans/

¹² Sobre os jogos olímpicos na Grécia Antiga ver Godoy (1996).

De acordo com Bolognesi (2003), na antiguidade, o que prevaleceu nestas apresentações foi uma noção mítico-religiosa que, dentre outras implicações, ancorava as práticas artísticas, esportivas e políticas.

Poder-se-ia argumentar que as raízes do circo estariam postas no hipódromo e nas Olimpíadas da Grécia antiga. No primeiro, porque os conquistadores gregos expunham os resultados de uma façanha bélica, exibindo os adversários vencidos e escravizados. Além dessa exibição, os chefes dos exércitos traziam animais exóticos, muitos até então desconhecidos, como prova de bravura e testemunho das distâncias percorridas e das terras conquistadas. As olimpíadas, por sua vez, sob o signo do esporte, expunham os atletas em disputadas acrobáticas, no solo, em corridas e saltos, ou em aparelhos que permitiam a evolução do corpo no ar, em barras e argolas (Idem, p.24).

Também é comum associar a história do circo com os jogos na Roma Antiga. Mas devemos ter muita cautela, como nos alerta Bolognesi (2003), é preciso ter em mente o contexto e período histórico no qual ocorrem os jogos romanos. Desta forma, tais espetáculos “eram, antes de mais nada, atos religiosos, momento em que a cidade se encontrava e se reconcilia com os deuses” (GRIMAL apud BOLOGNESI, 2003, p.26).

Em Roma havia diversos tipos de jogos em diferentes locais:

Nos anfiteatros prevalecia a exibição de combates entre gladiadores. O espetáculo fascinava o público romano, que participava ativamente da disputa, incentivavam seus lutadores preferidos a superar todos os limites e forças. Antecedendo ao evento, o espetáculo repercutia em toda a cidade, por meio de apostas e comentários diversos. O mesmo ocorria nos dias subseqüentes e as conversas animadas agora versavam sobre a luta em si e as reações do público, especialmente as do imperador e outras autoridades (BOLOGNESI, 2003, p. 26-27).

Diretamente importados da Grécia, nos estádios romanos aconteciam os jogos atléticos. Este tipo de disputa despertava grande simpatia do público romano, particularmente as modalidades de luta e pugilato. Esta manifestação da cultura romana, além, de motivações religiosas, também era ancorada por razões políticas, como elemento importante para o sistema geral da política de divertimento implantado em Roma (WEBER apud BOLOGNESI, 2003).

Porém, os jogos circenses que se desenvolviam no circo romano superavam, no gosto romano, os do anfiteatro e os do estádio. “A habilidade do condutor e a força dos cavalos eram os ingredientes necessários para o sucesso de uma corrida. Além disso, tinham o intuito de

rememorar, simbolicamente, as proezas romanas nas guerras e a reverência religiosa das divindades” (BOLOGNESI, 2003, p.27-28).

Os espetáculos do circo romano tiveram sua origem na religião, nas festas públicas que apresentavam corridas de carros e outras exibições atléticas.

A organização espacial do circo romano adequava-se ao exercício das formas simbólicas reais e ideais. O circo-hipódromo era a principal arena para realização de importantes eventos sociais, tais como a corrida dos carros e as cerimônias imperiais. Ele era um dos espaços privilegiados no qual efetiva a relação do soberano com seus súditos. A planta elíptica alongada do Circo Máximo, que comportava em seu centro uma série de símbolos, dentre os quais se destacava o obelisco, evocava os motivos religiosos dos rituais públicos (Idem, 28).

Desta maneira, os espetáculos nos jogos circenses legitimam a inserção da política em tais manifestações populares, servindo de propaganda imperial. O Imperador configura-se como símbolo máximo de um projeto político constituído pelo Estado, pela religião e pelo divertimento, no popular diríamos, a política do pão e circo. Política esta que se assegurava, simbólica e ideologicamente, na religião e no divertimento.



Figura 3: Circus Maximus¹³

¹³ Imagem retocada graficamente por computador. Interessante notar a magnitude da construção, observando a importância de tais jogos nesta época. Fonte: www.vroma.org

Juntamente com o declínio do Império Romano, houve a diminuição de interesse pelos jogos romanos, chegando à sua extinção. Os artistas que tinham espaço garantido nestas manifestações artísticas viram-se com a necessidade de encontrar novas alternativas. Dependentes das contribuições espontâneas da população, funâmbulos¹⁴ e saltimbancos¹⁵ buscam novas festas, festivais populares, praças e ruas, apresentando-se nas mais variadas formas: acrobacia, equilíbrio, salto, ilusionismo, mímica, ventriloquia, música, entre outras.

O seu lugar era o mundo inteiro conhecido e, principalmente, imaginado. Era sempre o lugar onde houvesse gente que se depusesse a rir, a aplaudir, a se embevecer com as peripécias do corpo, de um corpo ágil, alegre, cheio de vida porque expressão de liberdade e sobre tudo existente às regras e normas. [...] O seu mundo era desinteressado. Suas vidas se faziam mais de trajetos do que lugares a se chegar e, assim, desterritorializavam a ordem do espaço. Suas apresentações aproveitavam dias de festas, feiras, mantendo uma tradição de representar e de apresentar-se nos lugares onde houvesse concentração de pessoas do povo (SOARES, 1998, p.24).

Na Idade Média, a busca pelo sagrado, pelo culto do espírito é extremamente acentuada, dessa maneira, os artistas passam a ser muito discriminados pelas autoridades. Louis XIV, por exemplo, proíbe que dançarinos de corte e outros artistas demonstrem suas habilidades em via pública, provocando um agrupamento obrigatório das apresentações em feiras (JACOB, 1992). Portanto os artistas acabam integrando o bando dos marginalizados, assim, sempre procuravam novas cidades nas quais poderiam ganhar um pouco mais e ter mais respeito, caracterizando o nomadismo dessas pessoas.



Figura 4: Artistas na Idade Média¹⁶

¹⁴ “Artista que anda ou dança em corda bamba, aquele que muda facilmente de opinião ou partido, inconstante” (Michaelis, 2000).

¹⁵ Do italiano, saltar sobre os bancos.

¹⁶ Representação de artistas nas ruas do povoado da Idade Media. Fonte: www.juggling.org/papers/evans/

Nos meios urbanos, são diferentes manifestações lúdicas de caráter popular realizadas com base nas atividades de artistas circenses que se impõe. (...) a ambivalência característica da cultura popular da idade Média e do Renascimento. De uma cultura não oficial e de um território e datas próprias: a praça pública, a rua e os dias de festa. Equilibristas, funâmbulos, volantins, palhaços, bailarinas, contorcionistas, anões, personagens que chegam e partem, transitórios, nômades (SOARES, 1998, p.24).

Cidadãos e cidadãs que vinham de encontro com todas as normas e regras da sociedade, invertiam seus corpos, invertendo a ordem natural das coisas. Trazendo o profano para o mesmo patamar do sagrado, possuíam um modo de viver e ser que desafiavam as instituições religiosas e políticas, despertando o medo nas autoridades.

Compunham assim todos os atos do “teatro do povo” [...] Traziam o corpo como espetáculo. Invertiam a ordem das coisas. Andavam com as mãos, lançavam-se ao espaço, contorciam-se e encaixavam-se em potes, em cestos, imitavam bichos, vozes, produziam sons com as mais diferentes partes do corpo, cuspiam fogo, vertiam líquidos inesperados, gargalhavam, viviam em grupos (SOARES, 1998, p.25).

A partir do século XVII, esses saltimbancos consolidam uma forte dinastia, tradição ou forma de viver da arte, na Europa, seguindo uma tendência comercial, estruturam-se em barracas que funcionavam como palcos, circulando livremente pelas vilas e povoados, mantendo as características nômades.

As praças e feiras há muito eram ocupadas por companhias ambulantes que se apresentavam ao ar livre, em barracas cobertas de tecidos ou de madeiras; palcos de pequenos teatros estáveis ou fixos – teatros de variedades e ‘*music-hause*’ [sic] (expressão da autora), como eram chamados na época Nicolet em Paris e o Sadler’s Wells em Londres. Eram acrobatas, dançadores de corda, equilibristas, malabaristas, manipuladores de marionetes, atores, adestradores de animais, principalmente ursos, macacos e cachorros (SILVA, 2003, p.01).

No século XVIII, havia muitos grupos de saltimbancos percorrendo a Europa, especialmente na Inglaterra, França, Itália e Espanha. Eram freqüentes as exibições de destreza a cavalo, combates simulados e provas equestres. Este tipo de espetáculo perdura mesmo com as novas tendências do circo moderno, é o verdadeiro circo popular mencionado por Auguet (1974).

Paralelamente a esse crescimento de artistas de rua (nômades e livres) aumenta o culto à arte equestre, durante os séculos XVI e XVII, começam a figurar como parte das apresentações. Num momento de paz relativa entre as nações aparecem bons professores de equitação, militares com grande controle sobre os cavalos adestrados e habituados com as

paradas e fanfarras militares, animais estes que após o fim das guerras do Império Britânico se tornaram inúteis para tal fim.

Ao sair do reduto exclusivo aristocrático, o cavalo ficou mais disponível no mercado com preços acessíveis, possibilitando que os grupos ambulantes os adquirissem e se transformassem, também, em hábeis cavaleiros e disputassem os mesmos espaços com os ex-cavaleiros militares, tornando-se comum a ambos o repertório de exercícios eqüestres e a rotina dos saltimbancos. As agilidades corporais no chão, no ar e em cima do cavalo, denominadas acrobacias eqüestres, eram realizadas ao som de fanfarras militares e paradas espetaculosas (SILVA, 2003, p.01).

De acordo com a autora supra citada, muitos foram os grupos que se formaram, tendo destaque o de Philip Astley, que iniciou suas apresentações por volta de 1766, juntamente com outros ex-oficiais da Cavalaria Britânica. Em 1770, alugou um terreno vago, construindo tribunas em frente a uma pista circular, ainda a céu aberto (Idem, p.02), constituindo assim as bases do circo moderno.

1.1.2. O “circo moderno”

De certa maneira, devemos considerar que os fatos históricos não seguem um desenvolvimento contínuo, regular e linear, para entendermos a história do circo é preciso salientar que a hipótese de filiação entre as apresentações religiosas e míticas da antiguidade e o “circo moderno” não passa apenas de reconhecermos o aproveitamento e a transformação de alguns números das artes circenses (BOLOGNESI, 2003).

A ligação dos jogos romanos com a religião e o estreito vínculo entre eles e uma política estatal, são elementos que diferenciam a natureza das atividades romanas daquelas próprias do século XVIII (Idem, p.30).

É preciso, então, entender os sentidos ou simbologias que essas formas de espetáculos desempenharam em seus momentos.

Na antiguidade, prevaleceu uma noção mítico-religiosa que, dentre outras implicações, ancorava as práticas artísticas, esportivas e – por que não? – políticas. Essa simbologia não está representada no circo moderno. O lugar ocupado pelo mito e pela religião tornou-se laico e, mais especificamente, comercial. Ele passou a ser regido pelo imperativo do dinheiro e da bilheteria, para sustentar a empresa, e do trabalho, para a

sobrevivência dos artistas, das trupes e das famílias circenses. O culto cedeu lugar a abstração da moeda (Idem, p.24).

De acordo com Torres (1998), o primeiro circo europeu moderno, o Astley's Amphitheater, foi inaugurado em Londres por volta de 1779 por Philip Astley. O Circo de Astley tinha um picadeiro com uma espécie de arquibancada perto, construindo um anfiteatro suntuoso e fixo. Utilizou o círculo como composição fundamental do espetáculo, instaurando-se um ambiente inédito entre o espaço cênico e o público. Seu espetáculo eqüestre tinha rigor e estrutura militar, e foi assistido por diversos aristocratas e nobres, entre eles, George III, rei da Inglaterra, e Louis XV.

Astley é considerado o inventor da pista circular e criador de um novo espetáculo. A composição do espaço físico e arquitetônico, onde se davam as apresentações, era em torno de uma pista de terra cercada por proteção em madeira, na qual se elevava em um ponto pequenas tribunas sobrepostas, semelhantes a camarotes, cobertas de madeira, como a maior parte das barracas de feira daquele período, acopladas a pequenos barracões.

Como espetáculo, entretanto, é que de fato Astley teria sido criador e inovador. No início oferecia aos londrinos acrobacias eqüestres sobre dois ou três cavalos e os maneava de sabre. [...] A uma equipe de cavaleiros acrobatas, ao som de um tambor que marcava o ritmo dos cavalos, associou dançarinos de corda (funâmbulos), saltadores, acrobatas, malabaristas, hérules e adestradores de animais. Esta associação de artistas ambulantes das feiras e praças públicas aos grupos eqüestres de origem militar é considerada a base do “circo moderno” (SILVA, 2003, p.19).



Figura 5: Interior do Astley Anfiteatro¹⁷

Este tipo de apresentação ganha um público fiel, especialmente da classe aristocrata. A arte eqüestre não foi somente um espetáculo, foi um símbolo social, pois a equitação tem como linha o rigor da elegância e da postura correta, sendo um dos princípios da educação da aristocracia. Porém com o tempo, essa prática populariza-se, quando alguns de seus membros percebem que a

¹⁷ Fonte: www.answers.com

apresentação para outros grupos da sociedade, a burguesia, lhes rendiam muito público e simpatia; as escolas começam a abrir suas portas de tarde para essas demonstrações de agilidade e destreza (OLIVEIRA, 1990).

O tipo de espetáculo recriado por Astley, ao unir em torno de si as famílias de saltimbancos, grupos dos teatros de feiras, ciganos dançadores de ursos, artistas herdeiros da *Commedia dell'Arte*, unia também o cômico e o dramático; associava a pantomima e o palhaço com a acrobacia, o equilíbrio, as provas eqüestres e o adestramento de animais, em um mesmo espaço. Neste momento, não se criava apenas um modelo de espetáculo, mas a estrutura de uma organização. O espaço foi delimitado, cercado e o público pagava para assistir ao espetáculo, que, cuidadosamente planejado, alternava exibições de destreza com cavalos, exibição de artistas que criavam jogos de equilíbrio, representação de pantomimas eqüestres e acrobáticas (CERVATTI apud SILVA, 2003, p.22).

Num certo momento, Astley depara-se com um estabelecimento rival, o Royal Circus, inaugurado por Charles Hughes, um ex-cavaleiro que havia feito parte de sua primeira companhia. Desta forma, este estabelecimento utilizou, em 1782, o termo Circo, pela primeira vez na era moderna (JACOB, 1992). Parece ser o ponto de partida da disputa pelo monopólio deste tipo de espetáculo.

Na França, o sucesso de empreendimento de Astley foi tão grande que um domador de animais, chamado Antonio Franconi, decide dar continuidade aos espetáculos circenses em locais fixos. Recupera o mesmo espaço usado por Astley e em 1807 abre as portas de seu estabelecimento, o Cirque Olympique (AUGUET, 1974). De acordo com Silva (2003), os espetáculos de circo na Europa, até praticamente a metade do século XIX, tinham como maior parte de suas atrações: exercícios eqüestres, funambulismo, adestramento de animais, saltos acrobáticos, danças e pantomimas.

Para a mesma autora, alguns estudos indicam um paralelo entre os gêneros representados nos *boulevards*¹⁸ e aquelas produções realizadas nos circos. O que mais chama atenção é o grande aceite, por parte dos artistas de circo, por um tipo específico de encenação, o melodrama. “Uma forma mista, que compartilhava ‘com o *vaudeville*¹⁹ seus acessórios musicais’, mas com outros gêneros, sobretudo com o drama e a peça de exaltação histórica, seus enredos sérios e freqüentemente trágicos” (HAUSER apud SILVA, 2003, p.22-23). Dos modelos apresentados pelo melodrama, o mais importante era a pantomima. Isto mostra uma característica

¹⁸ Avenida arborizada.

¹⁹ Comédia leve e muito movimentada.

do circo, a da “contemporaneidade do espetáculo através de um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo” (SILVA, 2003, p. 05).

Durante o século XIX, os espetáculos circenses se proliferaram por toda a Europa, aumentando o número de companhias que se apresentavam, na sua maioria, em instalações estáveis, construídas em estrutura de madeira ao ar livre (sem cobertura), em anfiteatros ou em teatros adaptados (Ibidem).

Isso demonstra a grande influência dos espetáculos circenses na sociedade da época, principalmente, nas formas de divertimento e entretenimento da população e da burguesia sempre crescente. Esta certa estabilidade consolida um novo grupo de artistas, uma sociedade formada pela união dos egressos militares e famílias de artistas ambulantes, saltimbancos, artesãos como apresentadores de marionetes, prestidigitadores, ilusionistas, mágicos, ciganos, atores dos teatros de ruas e feiras, nômades por excelência. São estas companhias que emigraram do continente europeu para outros continentes.

Nos Estados Unidos, como em outras partes do mundo, este tipo de espetáculo não encontra espaços adequados, mantendo-se ao ar livre. Quando, no início do século XIX, Purdy Brown, juntamente com os irmãos Nathan e Seth, cobrem a arena com uma “cava” (tenda), que possuía um mastro central, surge os moldes do “circo americano” ou circo de lona. Mas foi nas mãos de Phineas Taylor Barnum que o circo coberto foi difundido, pois ele era um homem de negócios e um extraordinário publicitário. Utilizou cartazes coloridos e uma tenda enorme, dando novo ritmo aos espetáculos (JACOB, 1992).

Tudo o que dizia respeito ao circo era armado, desarmado e transportado, não ficando nada nos terrenos. Portadores que eram da tradição nômade, conseguiram viver por séculos em consequência de sua capacidade de integração e, em particular, à funcionalidade de seus instrumentos e à essencialidade e praticidade de seus conhecimentos. Aos poucos as tendas foram aumentadas e aperfeiçoadas, principalmente graças à invenção dos mastros centrais, que possibilitavam, além de suporte do tecido, dos aparelhos aéreos e da iluminação, aumentar o espaço do redondel. As coberturas mudam de panos de algodão para lona simples e depois impermeável. De início, os espetáculos eram durante o dia, sendo que, por volta de 1845, os diretores de circo sob tenda começaram a se apresentar à noite, iluminando o espaço com tochas de resina e velas de sebo; posteriormente, é claro, foi iluminado a gás, acetileno e eletricidade. O transporte do material no começo era feito com carroças puxadas por animais, e depois através de rios e ferrovias. Como todos e tudo era transportado junto, o circo ambulante americano transformou as pequenas passeatas de uns poucos artistas - que eram realizadas na Europa para propaganda da estréia, em particular na Inglaterra -, na ‘grande parada’ composta por todos os artistas e animais da companhia, acompanhada de grande fanfarra. O espetáculo explorou, também, com bastante intensidade o chamado

side-show, que reunia além de alguns monstros trucados, os fenômenos mais assustadores que se podia encontrar: obesidades de todo tamanho, mulheres barbadas, homens cachorros, hérules, anões, animais deformados (SILVA, 2003, p.32-33).



Figura 6: Exemplo de “circo americano”²⁰

Na Europa, muitas companhias circenses se mantiveram apresentando em espaços construídos em madeiras, chamados “circos estáveis”, lugares fixos que permaneciam montados após o término da temporada, ótimos para enfrentar os rigorosos invernos e as adversidades ambientais. Em contrapartida, alguns grupos ambulantes adotaram definitivamente a arquitetura nômade de tendas ou barracas viajando pelas cidades européias, este tipo de manifestação recebe o nome de “circo ambulante” ou “circo mambembe”, que em comparação com os circos fixos, são considerados de segunda categoria (SILVA, 2003). Com o passar do tempo, o circo sob tenda torna-se juntamente com os circos fixos um importante espaço do espetáculo circense, caracterizando-se um modo de vida e de fazer circense.

[...] a possibilidade de adquirirem maior mobilidade, aliada à incorporação de artistas dos vários países onde chegava, o circo consolidava-se como um espaço de múltiplas linguagens artísticas, que pressupunha todo um conjunto de saberes definidores de novas formas de produção e organização de espetáculo artístico: animais, mistura de nacionalidades, acrobacias, números aéreos, magia, shows de variedades, representações teatrais com pantomimas e entradas de palhaços com ou sem diálogo (Ibidem).

²⁰ Fonte: www.circus-renz.de

Algumas características podem ser observadas no circo moderno que diferem das outras manifestações culturais. No circo moderno há uma retomada das proezas esportivas e a transformação delas em espetáculo. As aptidões circenses ganham um caráter espetacular porque nelas estão contidos os seguintes elementos como indica Bolognesi (2003):

[...]a) a habilidade propriamente dita, quando o artista domina a acrobacia, o trapézio, o equilibrismo, os truques de magia e prestidigitação, o controle sobre as feras etc; b) a coreografia, que confere as habilidades individuais ou coletivas um sentido na evolução temporal e espacial; c) a música, que contribui para a eficácia rítmica dos elementos anteriores; d) a indumentária, que completa visualmente o propósito maior do número; e) a narração do Mestre de Pista, que se converteu em ingrediente especial para a consecução do tempo dramático, enfatizando os momentos da apresentação, o seu desenvolvimento, o clímax e o conseqüente desfecho. [...] A conjugação da habilidade com a coreografia, a música, a indumentária e a narração são fator primordial para a eficácia cênica (Idem, p.30-31).

É importante destacarmos que o circo se constitui como uma sociedade única, construída pelo entrelaçamento das heranças culturais dos próprios artistas circenses com as dos lugares para onde migraram e se fixaram, como indica Silva (2003):

[...] uma mistura, um compartilhamento ou apropriação, que produz uma outra complexidade artística, em cada período histórico. Isto é, os circenses, ao se apresentarem em vários espaços como acrobatas, ginastas, mágicos, domadores, cantores, músicos e atores, vão realizando trocas de experiências, por isso, é preciso pensar o circo a partir de épocas e sociedades concretas, nas quais estabelecem relações específicas com tradições, valores, hábitos e manifestações culturais. Relações complexas, tensas, competitivas, harmoniosas, cooperativas, dinâmicas, criativas e políticas, mantidas com os diferentes segmentos da sociedade, com seus próprios pares, com outros ramos da produção de espetáculos teatrais, populares, musicais (Idem, p.01).

Segundo esta autora, este complexo modo de organização do trabalho e da produção artística é definido: pelo nomadismo; pela forma familiar e coletiva de constituição do profissional artista, implicando num processo de formação/socialização/aprendizagem, bases de estruturação e identidade, e; pela contemporaneidade do espetáculo através de um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo.

É com tais características que o circo se populariza e se desenvolve no Brasil.

1.1.3. O circo na América do Sul

No Brasil, mesmo antes do circo de Astley, já havia grupos de ciganos que vieram fugindo da perseguição na Europa, e que trouxeram consigo a arte circense. Entre suas especialidades incluíam-se a doma de ursos, o ilusionismo, as exhibições com cavalos, entre outras. Há relatos que eles usavam tendas e nas festas 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). Contemporaneamente, grupos de saltimbancos, conhecidos como *volantis* ou *bulantis*, percorriam o território nacional, alcançando o status de circense somente a partir do século XIX (OLIVEIRA, 1990).

De acordo com Silva (2003), os artistas circenses que migraram no final do século XVIII e durante quase todo o século XIX para a América Latina, percorreram vários países antes de passarem a viver, preferencialmente, em um deles como nômades. As turnês das trupes eram constantes; Rio de Janeiro e Buenos Aires eram as principais cidades visitadas neste período.

Desde 1757 registraram-se na Argentina os passos de *volatineros* (como são denominados em castelhano os saltimbancos e funâmbulos) vindos da Espanha para exercerem seu ‘tradicional ofício no Novo Mundo’, como o acrobata Arganda e o volatim Antonio Verdún, que teria vindo do Peru para Buenos Aires e Brasil (SEIBEL apud SILVA, 2003, p.36).

As primeiras investidas de artistas denominados “circenses”, ao Brasil, acontecem no final da década de 1780, através da Argentina, como o caso de Joaquim Duarte, que em 1776, apresentou-se “como funâmbulo, jogral²¹, acrobata e prestidigitador” (CASTAGNINO apud SILVA, 2003, p.36) e de Joaquim Oláez, que a partir de 1791, depois de se apresentar na Plaza de Toros, cruzou o Rio Grande e se dirigiu ao Rio de Janeiro (SEIBEL apud SILVA, 2003, p.36).

O primeiro registro de uma companhia denominada de circo eqüestre ocorre na década de 1820, em Buenos Aires com o Circo de Bradley:

[...] propriedade de um cavaleiro inglês do mesmo nome, que no ano seguinte se uniria a um seu compatriota, instalando um ‘circo olímpico’ eqüestre, onde se apresentava como

²¹ o que significa jogral

ginete, palhaço, aramista e expert em fogos de artifícios. Segundo Teodoro Klein, este artista, por ter sido forjado 'na escola dos antigos *clowns*, dominava tanto o cômico como o sério em acrobacia e equilíbrios. Sua arte de fazer rir se baseava sobre o gesto e o movimento, além de um vestuário e maquiagem chamativos'. Um dos possíveis integrantes deste circo seria um artista luso-brasileiro, Manuel de Costa Coelho, que se destacava por suas danças e equilíbrios sobre a maroma. Durante o espetáculo, os artistas principais representavam uma cena cômica *Palhaço o bobo de uma mulher ou as 'Chocarrerías del Saco'*, que acabava com uma dança que não possuía nem música nem coreografia próprias, tomava as melodias e os bailes conhecidos pelo público para fazer rir através do recurso da paródia. Bradley encerrava o espetáculo com uma das mais freqüentes pantomimas eqüestres do circo de Astley, *O rústico bêbado* (KLEIN apud SILVA, 2003, p.37).

Outras referências de espetáculos "circenses" são datadas de 1819, assinala-se a presença de uma companhia encabeçada por Guillermo y Maria Southby, que vem ao Brasil de Buenos Aires. Em 1820, o acrobata Manoel Antonio da Silva, apresenta-se na residência de um certo capitão Moreira. No Teatro Imperial de São Pedro D'Alcantara, em outubro de 1827, era anunciada a apresentação de "M. e Ma. Rhigas", que apresentaram uma "peça italiana" e "uma dança", seguida pela mulher executando um "concerto de piano-forte", depois da qual M. Rhigas faria "diversos exercícios de equilíbrio, de destreza e de força" (SILVA, 2003).

Segundo a autora, em 1834, tem-se pela primeira vez o registro da chegada ao Brasil de um circo formalmente organizado, o de Giuseppe Chiarini. Apontando uma característica do circo, as trocas de experiências entre os circenses europeus e os artistas e as experiências locais.

[...] produzindo um espetáculo que, se por um lado, deixa clara a preservação em grande parte do modelo europeu de fazer circo, por outro vai operando mudanças na produção do espetáculo, na organização do circo ou na representação dos vários gêneros artísticos, pela incorporação, assimilação e mistura de novos elementos vivenciados (SILVA, 2003, 38).

Esta companhia foi considerada como uma das maiores dinastias italianas de circo. Tiveram sua dependência dos saltimbancos e trabalharam nos circos de Astley e Franconi, este segundo foi professor de Giuseppe Chiarini, que partiu para a América do Norte, montando um circo ambulante. Este circo após viajar para o Japão vem a América Latina. Estreando em Buenos Aires em fins de 1829 (Idem).

A primeira companhia circense a se apresentar no Brasil como Circo Eqüestre foi em 1842, na cidade de São João Del Rei, com um espetáculo²² do ator Alexandre Lowande e sua esposa Guilhermina Barbosa.

[...] em 1857, em Porto Alegre foi construído um ‘barracão para cavalinhos’ e em maio o circo de Lowande, agora denominado O Grande Circo Olímpico, estreava no local. Aqui se tem a referência a circo de cavalinhos, como era identificado aquele tipo de espetáculo, mas não se faz menção à idéia de teatro-circo, como na Argentina (SILVA, 2003, p.46-47).

Não demora muito, o circo torna-se um espetáculo de presença marcante nas cidades brasileiras. O circo de cavalinhos ganha fama, status e tem espaço garantido nas ruas, teatros e festas locais de inúmeras vilas. Introduz um novo linguajar que aos pouco vai fazendo parte do vocabulário local: “eqüestre, equilíbrio, corda bamba, palhaço, acrobata, salto mortal” (Idem, p.47). Vai constituindo-se como sinônimo de diversão garantida para as populações dos lugares mais distantes e longínquos, aonde, talvez, não chegasse nem um outro tipo de atividades do entretenimento, tornando-se um promulgador de cultura.

A introdução de todo um mundo gestual, dos desafios dos corpos, da habilidade com os cavalos, da representação cênica, da dança, da música e do riso vão, [...]. Os circos de cavalinhos estariam presentes, a partir da segunda metade do século XIX, na maior parte das cidades brasileiras, tornando-se, em alguns casos, a única diversão da população local (Idem, p.47-48).

O circo torna-se, no Brasil, a semelhança da Europa, um fenômeno cultural e econômico. Aumenta-se o número de companhias circenses; “em todos os locais que o circo se apresentava, causava também polêmicas, estimulando-se debates sobre a mudança de composição do público, além da ausência de pretensões artísticas da população que freqüentava os teatros” (Idem, 52). É presença garantida nos jornais e revistas da época, não somente nos espaços dedicados a propaganda, mas nos espaços dedicados as críticas. O circo, cada vez mais, vai recebendo mais e mais público, acirrando a disputa do mercado do entretenimento, principalmente em relação ao teatro. Também, torna-se uma “opção a mais de trabalho para

²² A programação era: provas de equitação, equilibrismo, acrobacia e malabarismo. Embora o autor não mencione, fazia parte das atividades de Lowande as pantomimas, arlequinadas, como *O Arlequim esqueleto*, e pequenas cenas cômicas (DAMASCENO apud SILVA, 2003, p.47).

vários artistas do período nas diversas regiões do país” (Ibidem).

A este debate acrescentou-se - além do fato de que o público estivesse dando preferência aos espetáculos circenses esvaziando as salas teatrais -, um grave problema, que era a “invasão” dos circos nos palcos, tanto pelas companhias propriamente ditas, quanto pelos atores e autores do teatro, que estariam representando e escrevendo aos moldes de tal gênero artístico (Idem, 53).

O circo nesta época tornou-se o espetáculo do povo.

1.1.3.1. Estrutura do circo no Brasil

O modelo de circo ocidental se enraíza em nossa cultura, de forma que as trupes circenses consolidam uma forte tradição, caracterizada por um forte vínculo social, tendo a família como base de sustentação; é o que os circenses chamam de “circo dos tradicionais” (SILVA, 1996, p.02). Dentro desta estrutura social, o saber circense consiste em ensinar a armar e desarmar a tenda, o picadeiro, as arquibancadas, a preparar os números ou peças de teatro, e passar os conhecimentos para os mais novos, crianças que se dedicavam desde pequenas ao ofício da arte.

[...] ser tradicional, para o circense, não significava e não significa apenas representação do passado em relação ao presente. Ser tradicional significa pertencer a uma forma particular de fazer circo, significa ter passado pelo ritual de aprendizagem total do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem a sua manutenção. Ser tradicional é, portanto, ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas, resgatando o saber circense de seus antepassados. Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda esta estrutura (Idem, 65-66).

As habilidades transmitiam-se de circense a circense, sem existência de obras escritas (DUARTE, 1995). A transmissão oral garantia a perpetuação dos saberes circenses, de um conhecimento grupal, comunitário e familiar.

Durante o decorrer do século XIX, a estrutura do circo sofre algumas mudanças estruturais, adaptando-se as necessidades e a nova realidade, seguindo o mesmo caminho de inúmeros circos e artistas da Europa e dos Estados Unidos, começam a sair da rua para apresentar-se em espaços fechados, possibilitando a cobrança de ingressos. De acordo com Silva

(1996), as apresentações em recinto fechado podem ser reconhecidas como: circo de tapa-beco, circo de pau-a-pique, circo de pau-fincado ou circo americano.

As primeiras informações são do circo tapa-beco, consistindo em um terreno baldio, com casa a seu lado, cobria-se à frente e o fundo com uma cortina, denominada pano-de-roda (com a intenção de não deixar a pista à vista, sendo necessário entrar e pagar para assistir o espetáculo). Ao centro vinha um picadeiro feito com corda, delimitando o espaço da apresentação. Preservando o alicerce do circo, aparece o mastro, e no topo do mesmo era colocado um travessão, este denominado de “escandalosa”, formando um meio ‘T’ no qual na ponta eram presos os aparelhos aéreos.

No caso do circo de pau-a-pique, a madeira era cortada e disposta em círculo, enfincada no solo, uma peça do lado da outra, rodeada pelo pano de algodão. Ainda não havia iluminação, apresentando os espetáculos no período diurno. O engraçado é que a sociedade se



Figura 7: Cúpula de metal²³

envolvia com o circo, muitos dos espectadores para não ficarem sentados no chão levavam de casa sua própria cadeira (Idem).

Uma nova tendência de estrutura de circo cresce no início do século XX, é o circo de pau fincado, as diferentes formas de circos coexistem dependendo das condições financeiras para se estruturarem melhor ou pior. Nesta estrutura, a volta ao redor do circo pode ser feita pelo pano de roda ou com chapas de alumínio, e a cobertura, feita de pano, podia ser parcial, sobre o público, ou total. Surgem as arquibancadas para melhor acomodação do público. A apresentação noturna pode ser realizada graças à iluminação com candeeiros, posteriormente por lampiões.

O último tipo foi o circo americano que começa a ser usado no Brasil, difundindo-se a partir de 1940 (Idem). A estrutura fica muito mais ágil e moderna e a lona fica estendida por estacas. Esta forma é utilizada até os dias de hoje, nos circos tradicionais, nos quais os paus foram substituídos por peças de ferro e alumínio.

²³ Fonte: TORRES, 1998, p.248.

Os circos no Brasil possuíam numerosas apresentações eqüestres, divididos em números de cavalgada no animal em pêlo, e números de destreza e coragem, são os equilíbrios sobre o cavalo em galope; apresentava, ainda, outros tipos de animais: os adestrados e os ferozes. Além destes números, os circos possuíam diversas apresentações de acrobatas, trapezistas, equilíbrios nas cordas e arame, contorcionistas e malabaristas (DUARTE, 1995). Além de uma teatralidade caracterizada pelas montagens cênicas dos melodramas, principalmente pelo gênero da pantomima (SILVA, 2003).

Com o passar do tempo a produção do espetáculo vai se tornando cada vez mais ousada, principalmente em suas montagens de representações. As apresentações circenses dos ginastas, bailarinos, equilibristas, bailarinas, mímicos, malabaristas tornam-se secundárias, sendo o maior chamariz de público as montagens das "portentosas pantomimas históricas" (Idem, p.58).

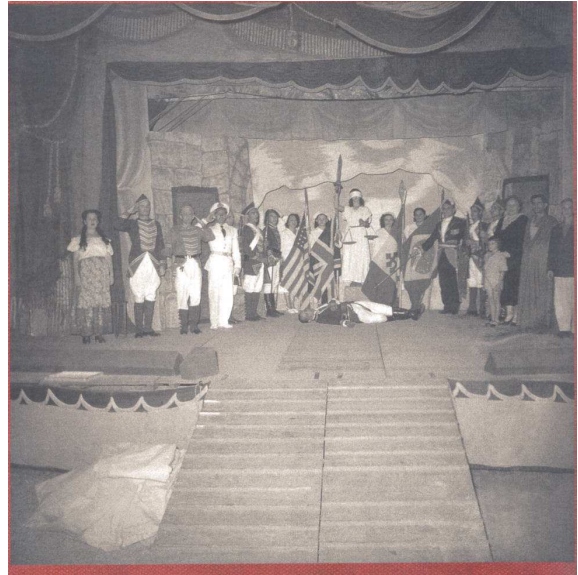


Figura 8: Cena teatral da segunda parte do espetáculo circense²⁴

Teodoro Klein informa que as tramas das anunciadas “grandes e espetaculosas ações mímicas” se aproximavam cada vez mais, na década de 1870, dos folhetins melodramáticos e do herói-bandido, tornando-se populares nos circos, “entre outras *Os bandidos de Serra Morena* e *Os brigantes da Calábria*”. Este último constava de “dois atos e três quadros, com bailes, marchas, jogos de armas, e combates de infantaria e cavalaria, terminando com o terrível salto a cavalo da ponte quebrada”, como na descrição feita em um dos cartazes do circo Casali no Rio de Janeiro, que dizia que haveria “grandes combates entre a tropa e salteadores, finalizando-se com o grande duelo de espada, entre a Condessa de Forjas e o chefe Fra Diávoles do que resulta a morte deste chefe de bandidos, sendo este último quadro iluminado à luz de bengala”. Variações sobre o mesmo tema, ou seja, combates entre tropas e quadrilhas de bandidos, vão ser a tônica da maior parte das representações de circo, neste momento (Idem, p.58-59).

O intercâmbio, de saberes e técnicas, é consolidado pelos “artistas das mais diferentes origens e experiências, com representações teatrais, gestuais e musicais, ao trabalharem no espaço que combinava picadeiro e palco” (Idem, p.65). O circo torna-se uma arte

²⁴ Fonte: AVANZI; TAMAOKI, 2004, p.208.

que copia, incorpora, adapta, cria, se apropria das experiências vividas, transformando-se em produtor e divulgador dos diversos processos culturais já presentes ou que emergiram nesta época.

O espaço circense consolidava-se como um local para onde convergiam diferentes setores sociais, com possibilidade para a criação e expressão das manifestações culturais presentes naqueles setores. Através de seus artistas, em particular os que se tornaram palhaços instrumentistas/cantores/atores, foi-se ampliando o leque de apropriação e divulgação dos gêneros teatrais, dos ritmos musicais e de danças das várias regiões urbanas ou rurais, elementos importantes para se entender a construção do espetáculo denominado circo-teatro (Idem, p.66-67).

Um outro fenômeno começa a aumentar “as fugas de crianças e adolescente com o circo”, muitos podiam ser os motivos, como indica Silva (2003):

[...] o fascínio que o circo exercia nas pessoas, nos seus desejos de se tornarem artistas, de pertencerem a um grupo que percorria o mundo, além das possíveis imagens de que a vida nômade seria oposta ao trabalho fixo e às pressões de uma vida cotidiana familiar (SILVA, 2003, p.75).

Devemos destacar aqui, que no fim do século XIX e início do século XX, um artista em especial é muito importante para o desenvolvimento do circo nesta época. Benjamim de Oliveira, um ex-escravo, relata que logo após sua fuga com o circo, é incorporado ao processo de formação e aprendizagem do cotidiano circense, apesar de sua origem. Seu primeiro paradeiro foi com o Circo Sotero, fugindo uma segunda vez, passa a viver com um grupo de ciganos. Trabalhou em diversos circos: circo de Jayme Pedro Adayme; circo de Manoel Barcelino (sendo mencionado em jornais da época na região de Campinas); Circo Frutuoso, estréia como palhaço, tendo muito sucesso; contratado depois pela companhia de Antonio Amaral. Passa por outras inúmeras companhias e se torna um artista múltiplo como muitos daquela época (Idem).

No correr da década de 1880, diversas companhias adotam certo formato de apresentação, o espetáculo era dividido em duas partes: a primeira continuava a ser uma apresentação de variedades, mantendo a mesma estrutura que antes; a segunda parte era reservada para as cenas teatrais, em geral dramalhões e comédias leves, tendo enredos espalhafatosos e exagerados; adaptações de romances melodramáticos, tendo como eixo de relações o galã, a donzela ingênua e o vilão (DUARTE, 1995).

De acordo com a autora, muitos jornalistas da época criticavam tais apresentações, devido à falta de profundidade e caráter civilizador e moralizador, além de serem sensacionalistas e exagerados. Mas a crítica não fazia jus a bilheteria, pois cada vez mais o público comparecia às apresentações e se entretinha com os melodramas. Para ilustrar um pouco como eram estas performances, usamos um trecho do livro “Noites Circenses”:

Se os personagens são exagerados, o excesso não se resume a eles, mas estende-se a todos os elementos do melodrama. A ação é saturada de emoções, com grandes golpes repentinos, reviravoltas inesperadas, raptos, duelos, combates, incêndios, crimes, revelações imprevisíveis e descobertas impressionantes responsáveis por uma constante reviravolta dos acontecimentos (Idem, p.210).

O elenco principal das montagens cênicas era composto pelos mesmos artistas da primeira parte do espetáculo, no qual eram exibidos acrobacias de solo e aérea, animais, reprises e entradas de palhaços. Esta característica é fundamental, pois será o marcador do conjunto que constituiu o circo-teatro e permaneceu com esta forma até por volta da década de 1970, e em alguns poucos grupos circenses até hoje.

1.2. O circo como conhecimento da cultura contemporânea

1.2.1. O “circo novo”

Como pudemos observar até o momento a história do circo está repleta de momentos que foram necessários e essenciais para que esta arte ganhasse força e pudesse sobreviver, muitas vezes quase se dizimando em determinadas épocas, mas através de fortes ligações com a sociedade perdura até hoje.

Desde seu princípio na era moderna, até os dias de hoje, o circo vem disputando o público com outras formas de entretenimento, como visto anteriormente, o teatro, os balés, os music-halls e mais recentemente com a televisão e o cinema.

Os circos fixos que fizeram sucessos nas capitais, em fins do século XVIII, durante o século XIX e início do século XX, fecham as portas, podendo dizer que houve um retorno ao circo ambulante. Para Auguet (1974), os sintomas do declínio do circo estão ligados a decadências das festas populares, devido ao não investimento dos governos dos vilarejos em tais

festividades; na carência de diretores, incapazes de atrair o público pelas novidades e qualidade de seus espetáculos (Idem, p.220). Outra causa foi a consciência profissional dos artistas (Idem, p.221). Além do cinema e a televisão que oferecem ao circo uma concorrência séria. O que devemos destacar é que diversos fatores sempre influenciaram a sobrevivência do circo, desde decretos políticos e religiosos, até a proibição das apresentações circenses em dias de apresentações teatrais (SILVA, 2003), o circo em nenhuma época se extingue, sempre de uma forma ou de outra ele se transforma e recria seu espetáculo.

De acordo com Silva (2003):

Para parte da bibliografia sobre o circo e alguns relatos de circenses, em vários momentos da história da produção do espetáculo, a introdução de uma nova técnica – na representação, na confecção de um aparelho, na condução do espetáculo, ou até mesmo na presença de um novo artista, ou de um novo ritmo musical – torna-se responsável pela alteração ou deformação do que deveria ser o típico espetáculo do circo e, conseqüentemente, também por suas crises e decadências (SILVA, 2003, p.06).

Depois da revolução Russa, em 1919 o novo governo soviético cria decretos de nacionalização do circo e dos teatros, e este projeto se concretiza em 1927, com a abertura do Curso de Arte do Circo. Isto aconteceu por uma razão política, muitos autores e diretores teatrais russos usam o circo como forma de divulgação dos ideais revolucionários, como é o caso de Meyerhold e Maiakovski²⁵. A União Soviética cria uma nova tendência que influenciará muitas produções através do mundo, ficando marcada na história do circo como uma vitrine cultural (JACOB, 1992).

A primeira informação de uma escola de circo que conhecemos fora do processo de formação/socialização/aprendizagem que sempre foi dado sob a lona. Criou-se uma forma de ensino/aprendizagem diferente do lugar onde estava sendo realizada há séculos, mas não necessariamente o modo, a técnica do que era ensinado. Com certeza este processo de ensino a partir da escola de Moscou, propiciou um dispositivo pedagógico diferenciado para a linguagem circense, mas isto não significa que o que se ensinava nesta escola era diferente do ensinado pelos circenses que viviam debaixo da lona.

Na França, a primeira escola de circo foi a Escola Nacional de Circo Annie Fratellini. De acordo com Jacob (1992), esta escola foi inaugurada 1974 e neste mesmo ano,

²⁵ Referência retirada de conversas com a historiadora Ermínia Silva.

Silvia Montfort e Alexis Grüss abrem as portas de sua escola, “École du Cirque”. O governo Francês cria, em 1984, na cidade de Châlons-em-Champagne, um estabelecimento de ensino profissional de arte circense que utiliza o modelo soviético como linha norteadora, denominado de CNAC (Centre National des Arts du Cirque – Centro Nacional das Artes Circenses).

A multiplicação das escolas de circo é um passo decisivo para a democratização deste tipo de saber (JACOB, 1992), conhecimento que se encontrava enraizado nas tradições circenses, e agora pode ser aprendido e usufruído por inúmeras pessoas que buscam nesta arte as mais diferentes finalidades, na França, em 2000, foram enumerados mais de 500 estabelecimentos.

De acordo com Mauclair (1995), a arte da rua volta a influenciar de maneira marcante o circo. Os futuros diretores do circo “novo” foram os mesmos artistas que tiveram seu primeiro contato direto com o público nas praças, aprimorando a técnica clownesca suscitando numa nova geração dentro do picadeiro (Idem, p.60). De acordo com Jacob (1992):

Os pioneiros do circo novo tiveram como tema de seus espetáculos as constantes do universo como um todo ou do circo tradicional. Eles os teatralizaram, tentando abolir as rupturas ou quebras entre os diferentes números, criaram um ritmo novo e, sobretudo, envolveram todos os artistas num senso de exploração (JACOB, 1992, p106).

Na França, a partir dos anos 70, foram formados diversos grupos circenses, Trapanelle Circus, o Cirque Amour, Cirque Univers, Cirque Nu, Circo Zíngaro, Cirque Baroque, entre outros. Em vários países simultaneamente acontecem à mesma situação, na Austrália, com o Circus Oz (1978), e na Inglaterra, com os artistas de rua fazendo palhaçadas, truques com fogo, andando em pernas de pau e com suas mágicas (VIVEIROS DE CASTRO, s/d).

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



Figura 9: Maquiagem no Cirque du Soleil²⁶

²⁶ Fonte: www.southbeach-usa.com

demanda dos artistas performáticos. Em 1982, surge em Quebec o Club des Talons Hauts, grupo de artistas em pernas de pau, malabaristas e pirofágicos. Esse foi o grupo que em 1984 realiza o primeiro espetáculo do Cirque du Soleil (Idem).

Hoje o Cirque du Soleil tem como característica contratar ex-atletas, principalmente os ligados às ginásticas, para fazer parte de seu elenco. Para Baroni (2006), o circo contemporâneo utiliza-se das características dos esportes como a motricidade específica, o rendimento dos movimentos tornando-os, seguindo uma linha tecnicista, perfeitos e de um nível técnico extraordinário. “Mas se distingue no seu objetivo final que ao invés de pontos, tempo e distância, tem um espetáculo artístico a ser representado e trocado para e com o público” (Idem, p.91).

De acordo com Jacob (1992), passado o tempo da emergência de formas diferentes, inspirações e estímulos pelo novo, insufladas pelas escolas, no fim dos anos 80, é preferível chamar estas novas tendências de “Circo Contemporâneo”.



Figura 10: Cirque Plume – espetáculo Plic Ploc²⁷

Podemos destacar que muitos estudiosos não concordam com tal nomenclatura, por achar que o contemporâneo é aquilo que está presente hoje, o que faz parte do cotidiano das

²⁷ Fonte: www.cirqueplume.com

peessoas, reconhecendo o circo como um espetáculo contemporâneo a cada época vivida, um modo de produção artística que influencia de forma marcante a sociedade em geral.

A contemporaneidade do espetáculo circense não se dava apenas com relação à questão artística, mas também com relação aos temas presentes no cotidiano social do país e dos homens e mulheres que o vivenciavam. Os espaços e as linguagens se misturavam, mantendo ao mesmo tempo a herança européia e se modificando. O intercâmbio com o espetáculo teatral e os ritmos permitia que Joaquim Teles, em sua Barraca Das Três Cidras do Amor, realizasse a variedade que os próprios circenses já apresentavam no picadeiro, assim como as salas dos teatros de *music-halls* e de *vaudevilles* que também misturavam a música, a dança, o circo e sainetes cômicos (SILVA, 2003, p.51).

Esta afirmação que destacamos da autora, nos faz refletir a respeito desta contemporaneidade do circo, pois ela faz menção a um artista que viveu no século XIX, destacando que os artistas circenses e o circo sempre foram considerados modernos e buscavam o novo de uma multidisciplinaridade cultural e artística em relação às técnicas, aos materiais e aos aparelhos.

A interação das técnicas espetaculares entre o teatro e o circo – a crescente busca pelo domínio e a utilização da mímica pelo ator da época; a pista circular que aproximava a ação do espectador; o palco unido ao círculo por rampas laterais, que se levantavam como uma plataforma e todo o maquinário necessário para isto; o pano de boca, que permanecia fechado durante as apresentações das provas circenses e, quando iniciava a pantomima com um quadro no picadeiro, descobria uma cenografia, que ‘respondia cânones ilusionistas do momento: fortalezas, bosques, lagos, marinas, etc., pintados sobre a tela e iluminados por lamparinas’; os mesmos artistas saltando no solo ou em cavalos e representando as pantomimas intercalando arena e palco -, esboçava também a formação de um novo campo de trabalho e um novo tipo de profissional. Na maioria dos cartazes pesquisados e em algumas crônicas destaca-se a informação de que todos os artistas da companhia tomavam parte nas encenações das pantomimas (Idem, p.65-66).

Estamos levantando este debate para que fique claro que os circenses em todas as épocas estiveram estritamente ligados com o novo, com o que havia de mais tecnológico no momento. Sua formação era multidisciplinar, pois aprendiam desde as técnicas envolvidas nos números propriamente ditos, como a tocar instrumentos musicais, a dançar, a montar e desmontar tudo que dizia respeito ao circo de uma forma nova e criativa.

O circo, desde seu surgimento [...], sempre buscou influências em todas as linguagens e nos avanços tecnológicos de sua época, assim como nos assuntos importantes para a sociedade naquele momento histórico. Ou seja, o circo está como sempre esteve, ou é hoje como sempre foi: um devorador de novidades, um espelho da sociedade na qual

aquele circo está inserido, um observador atento à história que corre com ele. Sempre moderno, sempre contemporâneo, sempre em transformação (MATHEUS, s/d).

O que o “circo novo” traz realmente de novo é a abertura dos conhecimentos e dos saberes circenses, aqueles que foram construídos e desenvolvidos ao longo de séculos por aqueles que viviam o circo diariamente, para pessoas que não faziam parte desta forma de vida e o mais importante é que estes saberes podem ser aprendidos fora do circo, dos quais destacamos as escolas especializadas, os centros culturais, as escolas formais e as atividades recreativas.

A partir da aparição e formalização do “circo novo”, os artistas podem iniciar sua formação tanto nos moldes tradicionais, dentro da lona, como também neste novo modelo, em escolas especializadas. Devemos destacar que esta abertura tem transformado a forma de ensino/aprendizagem, pois inúmeros profissionais de diversas áreas vêm tornando-se colaborador nesta transformação.

Nós, pesquisadores e professores de educação física estamos preocupados neste momento com uma, das inúmeras possibilidades que se abre com o “circo novo”: o processo de ensino e aprendizagem desta cultura singular no âmbito escolar, mais diretamente, como este conhecimento vai ser abordado na disciplina de educação física, como trataremos a seguir.

2. O CIRCO E A EDUCAÇÃO

Como já aconteceu com outras atividades, tais como o esporte, a pintura, teatro e a dança, o circo deixou de ser uma atividade unicamente profissional (corpo espetáculo – um meio de trabalho). Atualmente observamos muitas pessoas estudando - sua história, sua teatralidade, suas relações sociais e culturais – além de praticar as atividades circenses como forma de lazer-recreação, com fins educativos e sociais (BORTOLETO; MACHADO, 2003).

O circo é considerado um fenômeno multidisciplinar, o qual muitos profissionais observam e analisam-no a partir de um particular ponto de vista. O artista busca uma performance com um maior impacto, uma maior espetacularidade. O biomecânico analisa os princípios físicos que envolvem as habilidades circenses. O técnico/treinador observa as melhores estratégias e diferentes formas para dominar as habilidades. Enquanto o professor observa quais e como estas manifestações desenvolvem-se e dentre elas as que podem ser socializadas no âmbito escolar, criando metodologias adequadas a cada um dos diferentes contextos escolares.

2.1. As escolas de circo no Brasil

É interessante notar que no Brasil, a partir das décadas de 1940/50 (SILVA, 1996), a idéia da formação do artista circense, como a aprendizagem dada no próprio circo, passa a ser substituída pela idéia transmitida pela classe hegemônica, de que a única forma de aprendizagem que leva ao desenvolvimento da pessoa é a sistemática e dentro da educação formal, isto acarretou modificações para a família circense que deixa de transmitir seus conhecimentos e seu legado cultural às gerações seguintes. Observamos este fato no texto de Ermínia Silva²⁸:

Eu mesma e mais dezesseis primos fazemos parte da quarta geração, no Brasil, de uma família que veio da Europa na segunda metade do século XIX. Inicialmente eram saltimbancos e depois artistas de circo, que transmitiam o conhecimento da arte circense aos descendentes. Diferentemente de nossos antepassados, não podemos dar continuidade à aprendizagem dentro do circo, pois somos uma geração que não mais recebe os ensinamentos circenses. Não possuímos qualquer relação profissional com esta arte, somos profissionais urbanos sedentários (Idem, p. 13).

²⁸ Como já foi visto Ermínia Silva é descendente de família circense e tornou-se pesquisadora e Professora Doutora em historia do circo seguindo estes preceitos.

Os pais que viviam no circo, nômades, enviavam seus filhos, com idade escolar aos parentes com residência fixa para iniciar os estudos e construir um futuro diferente, “melhor que a vida que nossos pais haviam herdado” (Ibidem). A memória do circo, que até a primeira metade do século XX era transmitida no interior do “circo-família” (SILVA, 1996), corria o risco de perder-se, “porque as pessoas que eram suas depositárias estavam, literalmente, morrendo e seus descendentes diretos não mais garantiam a continuidade de seus saberes” (Ibidem), pelo menos nos moldes de uma transmissão grupal, comunitária e familiar.

Quanto à transmissão oral dos conhecimentos, desde a década de 1950 os artistas de circo começaram a se voltar para a educação ‘formal’ de seus filhos, o que significa que muitos deles deixaram de ser portadores daqueles saberes. Aqueles que permaneceram e permanecem trabalhando nos circos de lona não têm mais o aprendizado coletivo como condição de formação. De artistas múltiplos, tornaram-se, dia a dia, especialistas não só dos números apresentados, mas também com relação à parte administrativa do circo (SILVA; CÂMARA, s/d).

De acordo com Viveiros de Castro (s/d), a primeira escola de Circo foi a Academia Piolin de Artes Circenses, instalando-se em 1977, no estádio do Pacaembu, na cidade de São Paulo. Teve o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, através da Comissão de Circo, sob direção de Miroel da Silveira. “É interessante notar que foi uma iniciativa dos circenses aliada a uma parceria institucional governamental” (Idem, s/d).

Em 1982, surgiu a Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro, e seus argumentos se baseavam em pressupostos semelhantes aos dos paulistas, ou seja:

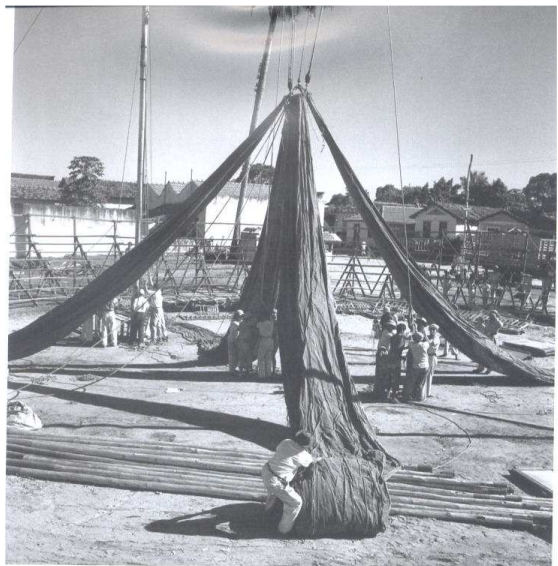


Figura 11: Montagem da Lona do Circo Nerino²⁹

[...] de que a tradição familiar não seria suficiente para garantir a perpetuação da arte circense ao longo do tempo; que um número maior de pessoas talentosas nascidas dentro ou fora das famílias circenses deveria ter condições de aprimoramento e, por fim, que como o processo ensino-aprendizagem era inerente à vida do circo, uma escola seria a

²⁹ A imagem retrata a montagem da Lona do Circo Nerino, um dos conhecimentos que fazia parte dos saberes circenses transmitidos pela família circense. Fonte: AVANZI; TAMAOKI, 2004, p.251.

extensão lógica dos pequenos núcleos familiares para a grande família circense, promovendo uma democratização da informação e da ampliação de oportunidades (Idem, s/p).

Em linhas gerais, o plano de trabalho, elaborado por este grupo, tinha como pressuposto a formação do artista circense e reciclagem para profissionais circenses do Brasil e do exterior. De acordo com Silva e Câmara (s/d), seriam executados através dos seguintes projetos:

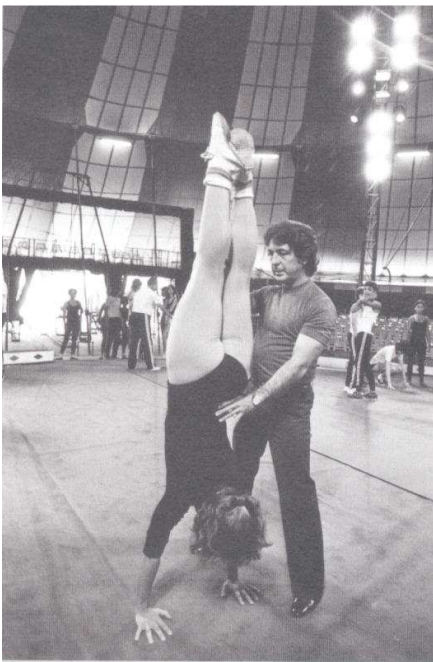


Figura 12: Escola Nacional de Circo³⁰

[...] sistematização do ensino da arte circense; desenvolvimento de projetos de pesquisa em história do circo brasileiro, arquitetura e capatazia circense; apoio à criação de escolas ou centros de formação em todo o país; intercâmbio com instituições equivalentes em todo o mundo; e construção e recuperação de aparelhos (Idem, s/p).

A escola tinha a premissa de formarem jovens e adolescentes para enfrentar o mercado de trabalho, tendo como função realizar a formação profissional de artistas circenses num curso regular de quatro anos.

A partir deste momento a multiplicação das escolas de circo foi um passo decisivo para a democratização do saber, seja para um uso profissional ou não. É por isso que a arte do circo pode, hoje em dia, ser

aprendida e praticada por inúmeras pessoas que buscam na multidisciplinaridade a criação de coisas novas e diferentes. Provavelmente o circo nunca foi tão popular neste sentido, nunca tanta gente praticou, nunca se falou e se viu tanto circo.

Observamos este fato quando as academias de ginásticas e musculação abrem espaço para as práticas circenses, dando um enfoque de culto ao físico, por estas atividades “construírem” corpos fortes e bem definidos, ou mesmo quando a busca por parte dos praticantes tenha um cunho lúdico-recreativo. Levantamos outra problemática neste momento, a formação dos profissionais que ministram essas aulas, de acordo com Silva e Câmara (s/d), no país não tem curso de formação de instrutores, apenas para artistas, fazendo com que os ensinamentos e

³⁰ Fonte: TORRES, 1998, p.314.

saberes profissionais sejam transmitidos sem que tais profissionais e educadores tenham capacitação para tal prática.

2.2. O circo no contexto da educação física escolar

Es indispensable que los educadores conviertan las actividades de circo en artes del circo para que en el área de la educación física, el arte del circo sea realmente una vía de expresión – comunicación corporal (INVERNÓ, 2003, p.18).

No presente estudo nos interessa destacar a inclusão das atividades circenses no contexto educacional. Neste sentido, entendemos que a escola deva ser um dos principais meios de ensino/aprendizagem e produção de cultura, considerando o circo como uma parte importante da “cultura corporal” (SOARES et al., 1992). Desta forma, justifica-se a inclusão deste conhecimento no universo educativo como um conteúdo pertinente. Mais especificamente, como um conteúdo do professor de educação física, responsável por ofertar os conhecimentos da cultura corporal.

A educação de maneira geral visa “o desenvolvimento das múltiplas potencialidades humanas, em sua riqueza e diversidade, para o acesso as condições de produção do conhecimento e da cultura” (NEIRA, 2006a, p.06). A educação física mais designadamente contempla múltiplos conhecimentos produzidos e usufruídos pela sociedade sobre o corpo e a motricidade. Tais como, “as atividades culturais de movimento com finalidades de lazer, expressão de sentimentos, afetos e emoções e com possibilidades de promoção, recuperação e manutenção da saúde” (Idem, p.07).

Pretender que o circo seja incorporado pela programação da educação física significa comparar e pôr em evidência se este conteúdo corresponde aos objetivos em nível institucional. O Conselho Nacional de Educação, em suas diretrizes curriculares nacionais para a educação básica, publicada em 2001, estabelece que as escolas devam estabelecer como norteadores de suas ações pedagógicas: os princípios éticos da autonomia, da responsabilidade, da solidariedade e do respeito ao bem comum; os princípios dos direitos e deveres de cidadania do exercício da criticidade e do respeito à ordem democrática; os princípios estéticos da sensibilidade, da criatividade e da diversidade de manifestações artísticas e culturais.

O circo constitui-se como parte integrante da produção cultural e artística. Ao longo de diversos séculos, ele influenciou modos de produzir, modos de agir e modos de fazer

arte, caracterizando-se como um fenômeno sócio-cultural. Apenas por este motivo, deveria ser necessária sua inclusão no âmbito educacional, mas se por inúmeros motivos isto ainda não ocorreu, cabe a nós, educadores, atentarmos para este conhecimento, que de maneira geral se encaixa como uma “luva” ao último princípio exposto acima, sendo legitimado a fazer parte dos projetos político-pedagógicos das escolas.

Indo mais além, acreditamos que este conteúdo deva integrar os conhecimentos a serem trabalhados na educação física. Os PCNs (Parâmetros Curriculares Nacionais) organizam os conteúdos da educação física em três blocos, que tem como função evidenciar quais são os objetos de ensino e aprendizagem que estão sendo privilegiados, são eles: Esportes, jogos, lutas e ginásticas; Atividades rítmicas e expressivas, e; Conhecimentos sobre o corpo (BRASIL, 1998).

Como indicamos no capítulo anterior, o circo constitui-se como um conjunto de atividades expressivas possuindo uma teatralidade múltipla no fazer artístico. Esta característica desenvolveu-se ao longo de sua história, que incorpora, copia e recria diferentes manifestações artísticas, tais como música, dança, teatro, arte dos funâmbulos e saltimbancos, dos cavaleiros militares, entre outras. Desta forma, integra o grupo das atividades rítmicas e expressivas que devem incluir as manifestações da cultura corporal que tem como característica comum a intenção explícita de expressão e comunicação por meio dos gestos da presença de ritmos, sons e da música na construção da expressão corporal.

De maneira geral, os conhecimentos da educação física devem contemplar as categorias de conteúdos (BRASIL, 1998), apresentados como: conceitual (fatos, conceitos e princípios), procedimental (ligados ao fazer) e atitudinal (normas, valores e atitudes).

Os conteúdos conceituais e procedimentais matem uma grande proximidade, na medida em que o objeto central da cultura corporal de movimento gira em torno do fazer, do compreender e do sentir do corpo. Incluem-se nessas categorias os próprios processos de aprendizagem, organização e avaliação. Os conteúdos atitudinais apresentam-se como objetivos e aprendizagem, e apontam para a necessidade de o aluno vivenciá-los de modo concreto no cotidiano escolar, buscando minimizar a construção de valores e atitudes por meio do currículo oculto (BRASIL, 1998, p.19).

Os conteúdos procedimentais são por excelência os conteúdos através dos quais a educação física desenvolve todo o seu potencial criativo, pois parte do ser humano que se move. Deve proporcionar aos alunos o desenvolvimento das capacidades físicas e as habilidades motoras (PÉREZ GALLARDO, 2000), através de atividades que trabalhem: suas qualidades

físicas (resistência, força, velocidade e flexibilidade); habilidades motoras (coordenação motora óculo-manual, coordenação dinâmica geral, agilidade, equilíbrio dinâmico, equilíbrio estático lançamento e recepção); Controle corporal (percepção espaço-temporal dos objetos utilizados, percepção espacial, lateralidade, controla postural); Expressão corporal (técnicas de expressão corporal, criatividade corporal, representação e dramatização) (INVERNÓ, 2003).

Para Invernó (2003) e Duprat (2004), pode-se resumir que o trabalho com as diferentes modalidades circenses proporcionará a melhora dos alunos no que diz respeito às habilidades coordenativas, conhecimento e controle corporal, mais, sobretudo, de sua capacidade comunicativa e expressiva.

Os conteúdos conceituais são aqueles que ajudam o aluno a conhecer o ser humano que se move, ampliando conhecimento de seu próprio corpo e suas possibilidades, fazendo incidência à história e o desenvolvimento do circo compreendendo como os fatos históricos influenciaram as manifestações corporais dos artistas, modificando seu modo de produção e criação artística, modo de viver e portar-se perante a sociedade. Devem-se explorar todas as informações pertinentes a cada fato, desde como iniciaram as atividades circenses; do circo como instituição social e familiar; até chegar aos dias de hoje, como um circo que se comunica abertamente com as mais diferentes manifestações artísticas, científicas e acadêmicas.

Os conteúdos atitudinais estão englobados em três conceitos: as normas, as atitudes e os valores.

Segundo Zabala citado por Invernó (2003), as normas são padrões de compartilhamento, constituindo-se como a forma pactuada de concretizar uns valores compartilhados por um coletivo e indicam o que se pode fazer e o que não se pode fazer. Atitudes são tendências ou predisposições relativamente estáveis das pessoas se portarem de uma determinada maneira, é a forma que indivíduo concretiza sua conduta segundo valores determinados (cooperação, ajuda aos companheiros, respeitar o meio ambiente...). Valores são os princípios ou idéias que permitem às pessoas tomarem juízo sobre condutas e seu sentido (solidariedade, respeito pelos outros, a responsabilidade, a liberdade).

Os conteúdos conceituais, procedimentais e atitudinais da educação física articulando-se aos Eixos Temáticos distribuindo os elementos pertencentes às dimensões cognitivas, psicomotoras e afetivo-sociais do comportamento humano (NEIRA, 2006a). Trará ao aluno uma significância das aprendizagens, dando sentido, tornando-o compreensível e

funcional, desta forma, “o domínio de uma técnica ou de uma habilidade não poderá ser utilizado convenientemente caso se desconheça o porquê de seu uso, ou seja, se não esta associado aos seus componentes conceituais” (Idem, p132).

A outra razão surge no momento de qualquer aprendizagem; ele sempre tem componentes conceituais, procedimentais e atitudinais. As aprendizagens não são puramente mecânicas, “no momento de aprender estamos utilizando ou reforçando, simultaneamente conhecimentos de natureza conceitual, procedimental e atitudinal” (ZABALA apud NEIRA, 2006a, p.132).

Desta forma, entendemos que o circo é, como nos descreve Invernó (2003), uma atividade expressiva, que reúne toda uma série de conhecimentos de alto valor educativo, que lhe dão coerência e justificam sua presença no currículo educativo. Uma atividade que requer uma pedagogia própria, ou ao menos preocupada com suas particularidades.

Portanto, é importante para o professor entender e identificar a complexidade de códigos que envolvem o circo para ofertar este conhecimento a seus alunos, para que eles tenham o domínio conceitual, procedimental e atitudinal. Para isso, o profissional deve identificar quais são os conhecimentos circenses mais adequados a serem tratados na escola, entusiasmando os alunos a transcender o âmbito escolar, buscando quem sabe um maior aprofundamento.

2.3. O espaço escolar

Refletindo sobre o processo de ensino e aprendizagem, Pérez Gallardo (2003) propõe uma “postura didática” do profissional, isto significa que o professor é responsável por socializar os conteúdos da cultura corporal universalmente produzidos, seja da cultura tradicional ou da erudita (jogos, ginásticas, lutas, esportes e danças, entre outros). Mas, para que estes conteúdos estejam imbuídos de significados e sentidos o educador deve ser capaz de “analisar, compreender, descrever e sistematizar qualquer atividade da cultura corporal” (Idem, p.16-17).

O professor deve ter conhecimento sobre a cultura corporal, para poder ofertá-la como conteúdo programático da disciplina educação física. Este profissional deve adotar uma pedagogia axiológica, isto é, possuir um eixo norteador, ter objetivos bem definidos. Esta pedagogia deve planificar os temas que serão abordados durante as aulas, e para socializá-los, o

professor deve pesquisar todos os conhecimentos que levem seus alunos a um domínio conceitual deste tema.

Desta forma, a pedagogia adotada por este profissional proporcionara dois processos durante a aula, o primeiro é identificado quando o professor de posse de todos os conhecimentos relevantes ao tema socializa essas informações aos seus alunos. O segundo processo é observado quando o professor indaga a seus alunos sobre as experiências motrizes e cognitivas que têm sobre o tema da aula. O conhecimento acontece deste ato educativo, a intersecção de informações oferecidas pelo professor e as experiências dos alunos.

Para que o conhecimento tenha valor e significado, tanto para o professor quanto para o aluno, deve ir além do domínio de técnicas de execução (o como fazer), deve-se desvendar os códigos que estão por trás de cada conteúdo, tais como a capacidade de indicar suas origens (como ele foi construído ao longo da história), analisar os valores (Ontologia) que estão implícitos nele (o porquê fazer e o porque não fazer), portanto, o domínio conceitual é muito mais amplo e complexo que o meramente o fazer da educação física tradicional.

Devido às características do meio escolar e da maioria das atividades desenvolvidas com a comunidade, Pérez Gallardo (2003) relata a existência de três formas de desenvolvimento dos conteúdos da educação física (vivência, prática e treinamento), sendo que cada um deles envolve interesses diferentes. Na escola estaremos trabalhando com apenas os dois primeiros, já que não é dever da escola tratar do treinamento (Ibidem).

Assim sendo, a educação física escolar fica responsável pelo espaço de “vivência”, tendo como objetivo central colocar os alunos em contato com a cultura corporal (PÉREZ GALLARDO, 2003). O interesse pedagógico não está centralizado no domínio técnico dos conteúdos, mas sim no domínio conceitual, procedimental e atitudinal deles, dentro de um espaço humano de convivência, no qual possam ser vivenciados aqueles valores humanos que aumentem os graus de confiança e de respeito entre os integrantes do grupo.

Ainda na escola, há a existência do espaço extra-escolar ou de atividades extracurriculares³¹, no qual podemos dar um maior refinamento no trato do conhecimento, desta forma estaríamos enfatizando a “prática”, um espaço de livre organização dos alunos, onde eles escolhem os conteúdos e/ou elementos da cultura corporal que foram vistos na aula de educação física (em forma de vivência) e que despertaram maior interesse neles. O objetivo do professor de

³¹ Para maiores esclarecimentos a respeito do assunto, consultar Pérez Gallardo (2003) e Linsmayer Gutierrez (2004).

educação física para esse espaço é fazer com que os alunos aprendam a dominar e estabilizar as técnicas de execução dos conteúdos escolhidos. Aqui se aumenta o tempo de experimentação e existe uma maior preocupação com a técnica (forma de execução).

Cabe ressaltar que em todos os âmbitos de atuação o profissional de educação física deve estar preocupado com a formação humana, independente do nível de aprofundamento, capacitando seus alunos numa ampla esfera de conhecimento, e permitindo a todos aumentar suas possibilidades de interação com seus companheiros, tornando-os co-autores dos saberes desenvolvidos pelo grupo social.

2.4. O circo a ser tratado na escola

Tentar classificar as modalidades circenses é de extrema dificuldade devido à sua variedade. De acordo com Bortoleto e Machado (2003), existem classificações elaboradas do ponto de vista do tipo dos materiais, outras que utilizam como critério as ações corporais, ou ainda algumas que analisam as características do material e de sua utilização (a manipulação, os vãos, saltos, etc.), como por exemplo, a realizada por Oliveira (1990).

A maioria dos autores que estudam este fenômeno, como é o caso de Invernó (2003), baseia suas práticas pedagógicas na classificação realizada pelo CNAC da França, agrupando as técnicas do circo em: Equilíbrio; Atividades aéreas; Acrobacia; Manipulação e Ator de circo, como mostra o quadro a seguir.

Quadro 1: Classificação adotada pelo CNAC³²

TÉCNICAS DE CIRCO		
Equilíbrio	Atividades aéreas	Acrobacia
Sem acessórios: Mãos a mãos (estático)	Quadrante: aéreo, coreano Cama Elástica	No solo sem acessórios: Contorsionismo
Com acessórios: Bola	Percha	Mãos a mãos (dinâmico)
Argolas	Corda: lisa simples, lisa dupla, lisa tripla, volante.	Com acessórios: Aro
Pernas de pau	Trapézio volante	Argolas
Escadas	Trapézio fixo	Escadas
Monociclo	Trapézio Washington	Barra russa
Percha	Argolas	Maca russa
Rolo Americano	Fitas	Mastro ou pau chinês
Arame	Tecidos	Prancha coreana
Corda bamba	Aro	Prancha de salto
Manipulação	Ator de circo	Trampolim
Malabares	Clown	Bicicleta
Laço	Jogos Teatrais	Tumbling elástico
Devil stick (pau do diabo)	Dança	
Diabolo	Mímica	
Chicote	Comedia Dell'Arte	
	Bufão	

No entanto, todos estes esforços foram elaborados para o desenvolvimento destas atividades em escolas especializadas na formação de artistas profissionais.

Devido à grande variedade e possibilidades, a arte circense exerce um fascínio no público e fundamentalmente nos praticantes. Toda uma aventura que jamais se esgotará. Para uma educação física que tenha como pressuposto básico a diversidade, proporcionando a maior variedade de movimentos e ações corporais e enriquecendo assim o repertório motor e cultural, é extremamente importante fazer aqui algumas ressalvas para se trabalhar a arte circense no âmbito educacional.

Pensando a educação física escolar como uma disciplina generalista, lúdica, que tem como requisito primordial a “vivência”. Devemos observar a infra-estrutura, a condição prévia dos alunos, a formação especializada do professor e a segurança da atividade, diminuindo os fatores de risco e outros aspectos que poderão prejudicar a atuação docente (BORTOLETO; MACHADO, 2003). Todos estes aspectos irão compor nosso projeto de pedagogia das atividades circenses.

Em resposta a estas necessidades, os autores citados elaboraram uma outra taxionomia (organização) das modalidades circenses, que tem como critério o tamanho dos

³² Quadro adaptado de Invernó (2003).

materiais utilizados, e que objetiva a “adequação” de cada modalidade nas aulas de educação física.

Quadro 2: Classificação das modalidades circenses de acordo com o tamanho do material³³

Modalidades com materiais de tamanho grande	Trapézio volante; Bâscula Russa; Mastro Chinês; Balança Russa.
Modalidades com materiais de tamanho médio	Monociclo; Perna de Pau; Bolas de equilíbrio; Trapézio Fixo; Tecido; Corda vertical; Arame (funambulismo); corda bamba; Bicicletas especiais (acrobáticas e/ou de equilíbrio); Trampolim acrobático (Cama Elástica); Paradismo (mesa – Pulls); Balança Coreana.
Modalidades com materiais de tamanho pequeno	Malabares; Rola Americano (rola-rola); Mágica e Faquirismo (com material pequeno: moedas, baralhos, etc.); Pirofagia; Fantoches e Marionetes.
Modalidades sem materiais (corporais)	Acrobacias: de chão (solo), mão a mão (duplas), em grupo; Canastilha; Contorcionismo; Equilibrismo corporal individual: paradismo, verticalismo (solo); Clown (Palhaço); Mímica; Ilusionismo (sem a utilização de instrumentos e/ou materiais); ventriloquia.

De forma geral entendemos que o papel fundamental da educação física escolar é proporcionar o contato das crianças com as manifestações culturais existente no circo, em um nível de exigência elementar, destacando as potencialidades expressivas e criativas, além dos aspectos lúdicos desta prática. Assim sendo, as modalidades que necessitam de pouca infraestrutura, como as que utilizam materiais de tamanho pequeno e as que não utilizam nenhum tipo de material, são consideradas como as de mais fácil aplicabilidade na escola.

As modalidades que exigem materiais de médio e grande porte poderiam ser trabalhadas no ambiente escolar respeitando condições como infra-estrutura, segurança adequada e capacitação profissional. Concordando com Bortoleto e Machado (2003), estas modalidades poderiam ser trabalhadas em atividades extracurriculares, como conteúdo complementar.

Ainda adequando as modalidades circenses ao ambiente escolar devemos considerar a segurança e integridade de nossos alunos. É por isso, que acreditamos que as modalidades que de alguma maneira exacerbam deformidades (freakismo ou side-show), ou que possam degradar de alguma maneira o corpo com a utilização de materiais perfurantes (faquirismo) e a manipulação do fogo (pirofagia), não são indicadas para o ambiente escolar (Ibidem).

³³ Tabela adaptada de Bortoleto; Machado (2003, p.61).

Buscando uma maior adequação ao âmbito educativo, principalmente, para o espaço das aulas curriculares de educação física, nosso foco de atuação, fizemos uma aproximação entre as classificações acima citadas, organizando de forma mais didática o conhecimento a ser tratado. Assim, propomos uma terceira classificação focando as ações motoras gerais envolvidas, organizando e discriminando as modalidades que não necessitam de materiais e aquelas que utilizam materiais de pequeno e médio tamanho, lembrando que a utilização de materiais de médio porte irá depender da infra-estrutura, segurança adequada e capacitação profissional.

Quadro 3: Classificação das modalidades circenses por unidades didático-pedagógicas

Unidades didático-pedagógicas	Blocos temáticos	Modalidades Circenses
Acrobacias	Aéreas	Trapézio Fixo; Tecido; Lira; Corda.
	Solo/Equilíbrios Acrobáticos	De chão (solo); Paradismo (chão e mão-jotas); Poses Acrobáticas em Duplas; Trios e Grupo.
	Trampolinismo	Trampolim Acrobático; Mini-tramp; Maca Russa.
Manipulações	De Objetos	Malabarismo.
		Prestidigitação e pequenas mágicas.
Equilíbrios	Funambulescos	Perna de pau; Monociclo; Arame; Corda Bamba; Rolo Americano (rola-rola).
Encenação	Expressão corporal	Elementos das artes cênicas, dança, mímica e música.
	Palhaço	Diferentes técnicas e estilos.

Optamos por usar uma metodologia que, de acordo com nossas pesquisas, facilitará o professor no desenvolvimento teórico-prático desses conteúdos. Para tanto as unidades didático-pedagógicas funcionam como temas organizadores que englobam determinadas capacidades físicas, habilidades motoras, conhecimentos e expressão corporal.

É importante destacar neste momento que a escolha das modalidades circenses devem seguir alguns critérios básicos, o professor deve conhecer a infraestrutura que a escola dispõe, assim como, saber sobre os conhecimentos prévios dos alunos e seus. Desta forma, as modalidades que não possuem muitos materiais específicos, ou que necessitem de uma

infraestrutura específica, e também, aquelas em que um maior número de participantes possam estar em atividade ao mesmo tempo, estas atividades e modalidades são as mais indicadas. Por exemplo, se trabalharmos as acrobacias aéreas, em uma turma de trinta alunos, cujo material é bem específico, além de ser fixado a uma base de sustentação confiável, devemos ter um colchão de proteção e um professor ou monitor por aparelho. Portanto, um aluno vivenciará o aparelho durante dois minutos, a cada hora cada aluno terá passado apenas uma vez pelo aparelho. E o restante da turma estaria fazendo o que?

É lógico que como estaremos trabalhando o processo vivencial da atividade podemos criar estratégias para que diminua o tempo de espera, como a contação de histórias, montagem de circuitos, entre outras soluções, porém com crianças e adolescente mais velhos, muitas vezes este processo se torna inviável.

Assim sendo, como pesquisadores que fomos a campo, as atividades que não necessitem de materiais, ou aquelas que utilizam materiais de pequeno porte ou que possam ser manufaturados pela própria escola, nas aulas de artes ou mesmo nas aulas de educação física, são as mais indicadas. Cabe ao professor criar diferentes estratégias para abordar as outras modalidades, utilizando-se de diferentes meios, como a apresentação de vídeos, propondo trabalhos e pesquisas em horários extraclasse, mostras de fotos, apresentações de artistas convidados, organizar excursões a teatros, circos e espetáculos de rua, etc.

3. PARADIGMA PEDAGÓGICO

Neste trabalho entendemos modalidades circenses como sendo os diferentes tipos de práticas encontradas no circo, isto é, os números ou técnicas (terminologia usadas pelos artistas tradicionais) circenses existentes. Os artistas circenses, ao longo de diversos séculos, desenvolveram inúmeras técnicas e estilos para essas manifestações; entendemos técnica, não como um conjunto de movimentos considerados sempre corretos, precisos, melhores que os outros, mas sim em um sentido mais amplo, um ato cultural (MAUSS apud DAOLIO, 2003), algo que foi construído ao longo de gerações e que carrega consigo muitos significados.

Nosso enfoque, não está na transmissão de nenhuma técnica específica, mas em desenvolver uma metodologia que contemple as diversas manifestações e que elas possam ser vivenciadas pelos alunos nas aulas de educação física. Tão importante quanto o fazer, está o conhecer - entendido por nós como um ato pedagógico - construído pela intersecção de informações sobre o tema, trazidas pelo professor e as experiências dos alunos, motoras e cognitivas, que darão significado e sentido a este processo de aprendizagem.

As modalidades são agrupadas em blocos temáticos que servem como norteadores para o trabalho do professor. Essa classificação deu-se por apresentarem um conjunto de modalidades circenses que possuem movimentos e gestos corporais com estrutura motora e controles corporais similares, semelhanças que permitem uma maior transferência motora.

Estes blocos temáticos são constituintes das unidades didático-pedagógicas que organizam de maneira geral as modalidades circenses, caracterizando-se como temas geradores de informação e discussão. Tem como função evidenciar quais são os objetos de ensino e aprendizagem que estão sendo privilegiados. As unidades são identificadas como: acrobacias, manipulações, equilíbrios e encenação³⁴.

Para completar o arcabouço pedagógico, consideramos interessante “flexibilizar” os conhecimentos para melhor adaptação destes conteúdos ao ambiente escolar. Isto quer dizer, que as atividades que utilizarmos não precisam contemplar todos os requisitos que compõe uma modalidade circense, podemos criar situações nas quais nossos alunos vivenciem algumas das características específicas do universo circense, tornando-se um trabalho mais

³⁴ De acordo com o Quadro 3: Classificação das modalidades circenses por unidades didático-pedagógica, exposto no capítulo anterior.

agradável e que desenvolverá uma maior bagagem e domínio motor, estamos nos referindo aos “jogos circenses” (BORTOLETO, 2006).

Tendo em conta o caráter pedagógico deste trabalho, adotamos um modelo de jogo circense, que inclui a denominação do jogo, espaço requerido, duração, idade recomendada, número de participantes, nível de dificuldade, material necessário, uma descrição inicial (regras e procedimentos), as possíveis variações e medidas de segurança, como mostra o Quadro 4. Esta estrutura pode ser adaptada a qualquer tipo de jogo, a qualquer idade, diferentes níveis de prática e a quase todas as realidades escolares. Tornando-se um instrumento inspirador para os professores e uma possibilidade para os alunos, que podem ser indagados a criarem novos e diferentes jogos, ampliando o entendimento destas manifestações.

A idade recomendada refere-se a possibilidade de início desta atividade com as crianças, porém destacamos que podem ser trabalhadas em qualquer nível de maturação ou desenvolvimento, buscando uma maior adequação das atividades para que acompanhe o desenvolvimento físico, afetivo e cognitivo da criança.

Quadro 4: Modelo de jogo circense³⁵			
Denominação		Idade recomendada	
Espaço requerido		Numero de participantes	
Duração		Nível de dificuldade	
Material necessário			
Descrição inicial (regras e procedimentos do jogo)			
Variações			
Medidas de segurança			

Assim, como indica Bortoleto (2006), estamos convencidos que “estos juegos circenses despiertan sensaciones y producen una motricidad que ayuda al desarrollo de varios aspectos de la conducta humana o con las actividades del circo³⁶”, o que contribui de forma

³⁵ Quadro adaptado de Bortoleto (2006) e Duprat; Bortoleto (2007).

³⁶ Estes jogos circenses despertam sensações e produzem uma motricidade que ajuda o desenvolvimento de vários aspectos da conduta humana ou com as atividades do circo – tradução do autor

especial na formação humana de nossos alunos. Uma atividade que põe em destaque a criatividade, a cooperação, a interculturalidade, a expressão corporal, assim como as habilidades e capacidades (DUPRAT; BORTOLETO, 2007). Através dessas idéias expostas podemos nos imergir no mundo circense prático que trás tantas alegrias, satisfações e manifestações de aceite.

3.1. Unidades didático-pedagógicas

Após dissertamos a respeito das linhas que norteiam nosso trabalho, ordenando um conhecimento culturalmente construído e transmitido por diversas gerações circenses. Cabe a nós – praticantes, professores e pesquisadores - perpetuar estes saberes, de forma consciente e consistente. Para finalizar este capítulo, estaremos evidenciando de forma teórico/prática as diferentes unidades didático-pedagógicas, mencionadas anteriormente, completando os conhecimentos que o professor deve, em nossa perspectiva, possuir para incluir de maneira criteriosa este conhecimento em suas aulas.

3.1.1. Acrobacias

O acrobata reúne em torno de si pessoas que desejam vê-lo em suas coreografias feitas no ar, pessoas que desejam olhar seus feitos solitários construídos em sua solidão (SOARES, 2001, p.33).

Para muitos autores, como o caso de Mauclair (1995), a acrobacia foi a primeira manifestação artística corporal do homem. Funcionava como 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, a harmonia, a precisão, coragem e o risco.

Para Bolognesi (2003), na Grécia, durante os jogos olímpicos Antigos, sob o signo do esporte, os atletas eram expostos em disputadas acrobáticas, no solo, em corridas e saltos, ou em aparelhos que permitiam a evolução do corpo no ar, em barras e argolas.

Seu desenvolvimento passou por inúmeras mudanças de épocas, reinados, impérios, governos e manteve-se como uma atividade de promoção da destreza corporal humana, gestos que unem o controle de movimentos complexos e inacreditáveis com a sutileza e a leveza.

Os acrobatas são:

[...] seres corporais e obtém tudo o que é possível obter de nervos e músculos. Valorizam todos os recursos de seus corpos. Potencializam tudo que tem, por meio de um obstinado e compulsivo treinamento de seu corpo e de sua vontade, desde seu nascimento (SOARES, 2001, 39-40).

A acrobacia é um tipo de entretenimento, distancia-se do comum, do cotidiano. “É um tipo essencial de virtuosidade e proeza que marca uma separação em relação à vida daqueles que permanecem no chão” (STAROBINSKI apud SOARES, 2001), portanto, espetacular.

Existem numerosos conceitos para o termo “acrobacia”, ainda que indiquem que se trata de ações motoras não naturais, normalmente complexas, que tentam competir com as leis da física que regem o movimento dos corpos, em sua maioria aprendido pelo homem com um objetivo específico e com umas características distintas das ações naturais (caminhar, sentar, correr, etc). Ações motoras que incluem inversões e rotações em um ou mais eixos do corpo (BORTOLETO, 2006).

Entendemos que estas manifestações corporais identificam-se com o domínio e controle do corpo nas ações que envolvem a força, a coordenação global e a destreza de seqüências complexas. Tais manifestações tiveram um desenvolvimento muito acelerado a partir da segunda metade do século XIX, com a sistematização e formalização do treinamento nos diferentes tipos de ginásticas.

3.1.1.1. Acrobacias aéreas

Com sua inteligência o ser humano pode copiar as aves, pode criar mecanismos que o tirem do chão vencendo a gravidade, para estar no ar, para correr um risco inexistente quando se está com os pés no chão (DESIDÉRIO, 2003).

Os seres humanos nunca estão satisfeitos com o que tem, sempre estão procurando, investigando; com os acrobatas não foi 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.

Para Desidério (2003), o circo parece ser o ambiente bastante adequado para a entrega a este risco. Desta forma, podemos encontrar alguns materiais que compõem as acrobacias aéreas capazes de retirar-nos do chão e nos levar ao céu.

Os aparelhos aéreos³⁷ mais conhecidos são:

Trapézio: O trapézio é oriundo do grego TRAPEZION, pequena tábua. Consiste em uma barra de madeira ou de metal, ligada a duas cordas, um aparelho extremamente simples. De acordo com Jacob (2002) e Mauclair (1995), a modalidade trapézio é composta de fixo; oscilante; duplo; de equilíbrio (chamado Washington, nome de seu inventor) e de vôos. Para cada um deles a especificidade é inerente, pois existem diferentes técnicas e equipamentos envolvidos (DUPRAT, 2003).

Lira: aro circular e de metal, uma variação do trapézio, no qual também podem ser executadas variadas coreografias enquanto o aparelho gira em seu próprio eixo longitudinal. A lira também pode ter outras formas além da circular, como gota, estrela, quadrado, etc.

Acrobacias em duplas ou dobre: duas pessoas fazem uma coreografia em um único aparelho, que pode ser o trapézio, o bambu (um longo cano, com locais de sustentação, “estafas”) ou o quadrante fixo (um retângulo fixo em local elevado, onde o portô se prende) (DESIDÉRIO, 2003). O portô faz a sustentação para o volante, pelas mãos ou pés.

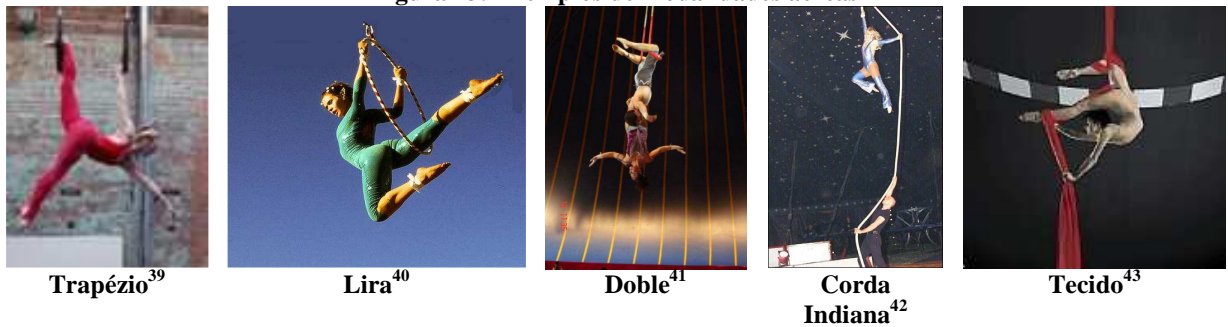
Corda indiana: espetáculo impressionante, feito com giro, onde uma pessoa fica pendurada no alto da corda, presa pelas mãos, pés ou pescoço. A corda é girada sobre si mesma por uma pessoa embaixo e o artista pendurado faz diversas coreografias

Tecido³⁸: trata-se de um grande pano, dobrado ao meio e fixado a uma estrutura de altura variada deixando duas pontas soltas ao solo, pelo qual o acrobata sobe e realiza sua performance amarrando-se, enrolando-se, girando, através de travas e nós. Essas travas e nós são ao mesmo tempo os truques e a segurança presente na atividade.

³⁷ Informações retiradas do site: www.centraldocirco.art.br

³⁸ Sobre metodologia e pedagogia do ensino de tecido ver DESIDÉRIO (2003), BATISTA (2003) e SERRA (2006)

Figura 13: Exemplos de modalidades aéreas



3.1.1.2. Acrobacias de solo / Equilíbrios acrobáticos

Os movimentos são extremamente elegantes e demonstram força, agilidade, flexibilidade, coordenação, equilíbrio e controle do corpo. Desenvolvem coragem, força, coordenação, flexibilidade, habilidades de saltos, destreza e agilidade. São apresentações de valorização pessoal. Existem inúmeras manifestações acrobáticas, desde as individuais, passando

pelos duplas, trios, até grandes grupos.

As acrobacias de solo assemelham-se com os exercícios ginásticos realizados no aparelho de mesmo nome (solo) da Ginástica Artística, recebem nomes variados, dependendo da região onde são praticados, fazem parte desta categoria os rolamentos, estrelas, mortais, flic-flacs entre outros.

Os equilíbrios acrobáticos, por sua vez, são muitas vezes confundidos com a Ginástica Acrobática, que possui regulamento, regras e recebem uma pontuação após sua demonstração. Porém, os equilíbrios acrobáticos vão muito



Figura 14: Pirâmide humana⁴⁴

³⁹ Fonte: “Basic skills on static trapeze” em www.fedec.net

⁴⁰ Fonte: www.flogao.com.br/circorebote

⁴¹ Imagem do acervo pessoal do autor. Número apresentado por Mariana Maekawa e Rodrigo Mallet (Doble trapézio) no espetáculo “Elementos” na Unicirco/Hopi Hari.

⁴² Fonte: www.bbc.co.uk

⁴³ Fonte: www.contorcionhomepage.com

⁴⁴ Fonte: AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 174.

mais além, possuem inúmeras possibilidades, desde individual, como o caso do paradista (artista que realiza um número em parada de mãos), até serem realizados por inúmeros participantes, como o caso das pirâmides, acrobacias em conjunto.

Com a natureza do trabalho em grupo, a acrobacia ensina os indivíduos a cooperarem uns com os outros. “Confiar em seu parceiro” é um imperativo e esta atitude conduz a uma avaliação das necessidades do outro. Quando os parceiros trabalham juntos durante algum tempo, eles passam a atuar efetivamente como uma equipe.

Exemplificamos algumas atividades e jogos para esta modalidade. Lembrando que os exercícios são pensados para um nível básico de execução, atentando que o importe nesta prática é a vivência. Alguns dos jogos são demonstrados no DVD pedagógico que acompanha este texto.

Quadro 5			
Denominação	Parada de Mãos (ver seqüência de imagens 1.1 no DVD)	Idade recomendada	A partir dos 5 anos
Espaço requerido	Quadra, ginásio ou campos de futebol.	Numero de participantes	independe
Duração	Indefinida	Nível de dificuldade	Básico
Material necessário	De preferência colchões (tipo sarneges) de segurança, mas não se faz necessário.		
Descrição (regras e procedimentos do jogo)	Em duplas, um dos parceiros deve ficar em apoio invertido e a outra pessoa deve auxiliá-lo da melhor maneira. (ver no DVD como seqüência 1.1.)		
Variações	Sem o auxílio do companheiro. Realizar com o apoio de uma parede, tanto de frente para a mesma, quanto de costas. Tentar manter-se em parada de mãos por alguns segundos ou minutos.		
Medidas de segurança	Atentar ao local da pratica, se este se encontra em condições de uso, e se houver um colchão de segurança, seria ideal.		

Lembramos que existe uma infinidade de variações para a parada de mãos, mas como estamos preocupados com o ambiente escolar, não devemos nos preocupar com a perfeita execução e com o aprofundamento técnico de alguma prática.

Quadro 6 ⁴⁵			
Denominação	Lançamento dos arcos	Idade recomendada	A partir dos 8 anos
Espaço requerido	Interno ou externo	Numero de participantes	Mínimo dois
Duração	indefinida	Nível de dificuldade	Intermediário
Material necessário	Uma dezena de arcos grandes (arcos de ginástica rítmica ou bambolês), dependendo do numero de participantes.		
Descrição (regras e procedimentos do jogo)	Um jogo de duplas, além de ser jogado com diferentes combinações numéricas de participantes. Consiste em lançar o arco de forma que passem por todo o corpo do companheiro, que estará a uma certa distancia em apoio invertido (parada de cabeça ou de mãos). Pode ser uma competição entre grupos ou apenas uma recreação.		
Variações	Neste jogo os apoios invertidos podem ser substituídos por poses acrobáticas em duplas ou grupos, dependendo do nível técnico e dos conhecimentos prévios do grupo. Pode-se variar a distancia do lançamento e o tamanho do arco.		
Medidas de segurança	Os arcos devem ser de plástico.		

Uma outra atividade foi desenvolvida a partir da experimentação de algumas matrizes de poses acrobáticas, tendo como ponto de partida a postura do porto (pessoa que tem como função equilibrar a outra pessoa, chamada volante). Podemos observar quatro dessas matrizes na figura 16 e seu desenvolvimento na seqüência de imagens 1.2 no DVD.



Outras possibilidades são as experimentações de poses acrobáticas pré-definidas, utilizando modelos retirados de fontes bibliográficas específicas da área de ginástica acrobática e circo⁴⁷, ver seqüência de imagens 1.3 no DVD.

⁴⁵ Jogo adaptado de Bortoleto (2006).

⁴⁶ Imagens extraídas de Invernó (2003).

⁴⁷ Podemos ver algumas poses acrobáticas em FÉDÉRATION INTERNACIONALE DE GYMNASTIQUE. *Código de Pontuação de Desportos Acrobáticos*. Suíça, 2002. Tradução: Federação Portuguesa de Trampolim e Desportos Acrobáticos e Invernó (2003)

3.1.1.3. Acrobacias de trampolinismo

As acrobacias de trampolinismo englobam uma série de manifestações circenses, como a cama elástica, maca russa, bscula russa, entre outras. Identificamos nestas modalidades algumas similaridades.

Tais acrobacias possuem uma fase de vo com duração superior a das acrobacias de solo, devido a um implemento que impulsiona os artistas a alturas superiores, de trs a oito metros.

A execução nos aparelhos deve ser harmoniosa e arrojada. Nos saltos os artistas podem atingir a marca de até 8 metros de altura, executando saltos mortais, duplos até quádruplos mortais e piruetas das mais variadas.

As aterrissagens podem ocorrer em diferentes locais, pode ser realizado voltando-se para o próprio aparelho, como no caso da cama elástica e alguns saltos da maca russa; outros podem ser realizados para um colo de aterrissagem, para as mãos de um port ou mesmo para um tanque d'água (espetáculo "O" do Cirque du Soleil).

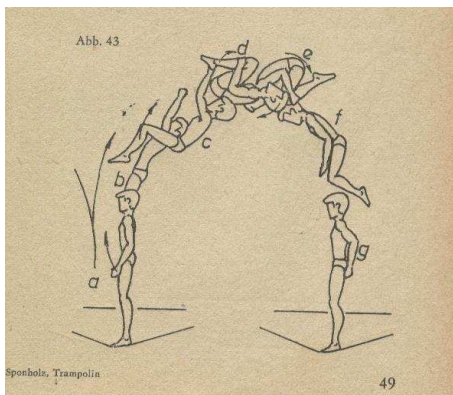


Figura 16: Exemplo de salto voltando para o mesmo aparelho⁴⁸

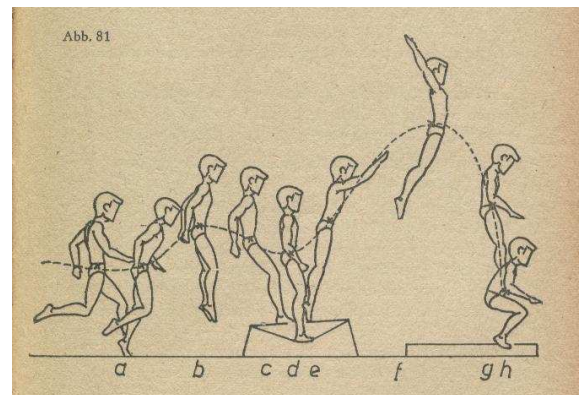


Figura 17: Exemplo de salto com aterrissagem em colo⁴⁹

Esta atividade teve um desenvolvimento acentuado a partir do século XX com a formalização e estruturação dos treinamentos em Ginástica de Trampolim que auxiliam nos dias de hoje a formação dos artistas circenses.

⁴⁸ Fonte: SPONHOLZ; BUCHMANN, 1975.

⁴⁹ Fonte: Ibidem

3.1.2. Manipulações

As manifestações aqui englobadas consistem no controle das ações motrizes envolvidas principalmente com a habilidade de manutenção de objetos no ar (lançamento, recepção,...) ou na possibilidade de “enganar”, iludir os espectadores.

3.1.2.1. Malabarismo

O termo “malabares” foi tomado da costa de Malabar (região do sudoeste da Índia), como aponta o Dicionário Crítico Etimológico de J. Corominas citado por Comes et al. (2000): “*malabar, juegos, así llamados por la destreza con que los ejecutan ciertos habitantes de esta región costera del S.O. de la Índia*” (COMES et al., 2000, p.05). Uma destreza com que os habitantes desta região manipulavam determinados objetos (BORTOLETO; DUPRAT, 2007).

A representação mais antiga que conhecemos sobre esta prática, antes mesmo de receber tal definição, encontra-se no Egito na décima quinta tumba de Beni Hassan, príncipe do Império Médio entre 1994 e 1781 a.C. De acordo com Comes (2000), há imagens de figuras malabarísticas decorando objetos os quais simulam a destreza de mulheres egípcias utilizando-se de várias bolas.

Em diferentes culturas, muitos *chamans* ou pessoas relacionadas aos rituais religiosos utilizavam-se desta prática para atrair e convencer os demais de seus poderes sobrenaturais. Um fascínio que ainda hoje é explorado no malabarismo. Na Europa, durante a Idade Média, os saltimbancos eram muitas vezes músicos, comediantes, ilusionistas e malabaristas. Desde o início do século XIX até meados do século XX expande-se o malabarismo como uma arte própria. São os music-halls e, principalmente, os circos que oferecem em suas representações números de malabarismos de altíssimo nível.

Depois do “boom” surgido nos anos 60, sobretudo na América do Norte, parece que houve uma queda do trabalho de malabarismo, coincidindo com a decadência da cultura hippie e do circo. Atualmente, constata-se um ressurgimento da arte malabarista junto com o resto de modalidades circenses, utilizadas não somente como espetáculo, mas também buscando outros âmbitos, principalmente, o educativo e o recreativo (DUPRAT; BORTOLETO, 2007).

Importante ressaltar que esta modalidade está somente vinculada ao Circo, mas pode ser desenvolvida isoladamente ou pode ser subsídio para espetáculos teatrais e de dança.

Como no caso das acrobacias, existem inúmeras definições para malabarismo, decidimos utilizar um que de maneira geral engloba os diferentes tipos de se fazer malabarismo, foi desenvolvida por De Blas (2000) a partir do conceito de James Ernest⁵⁰.

Malabarismo: ejecutar un reto complejo visual o físicamente, usando uno o más objetos. Reto que mucha gente no sabría realizar, que además, no tiene otro propósito que el entretenimiento, y en el que los métodos de manipulación no son misteriosos (como en la magia). Ej. Lanzar y coger cosas⁵¹ (DE BLAS, 2000, s/p).

Portanto, identificamos que o malabarismo pode ser caracterizado pela execução visual ou fisicamente de um complexo desafio. Desafio que muita gente não saberia realizar, tendo o entretenimento como único propósito, e seus métodos de manipulação não são misteriosos como os da magia.

Para De Blas (2000) os malabarismos podem ser agrupados em quatro diferentes categorias, de acordo com o que os malabaristas fazem:

1) Malabarismo de lançamento: conjunto de ações em que um ou mais braços do(s) protagonista(s) ou agente(s) trocam objetos mediante lançamento-recepção e segundo uma figura. Por exemplo, uma mão lançando duas bolas, formando um círculo entre elas.

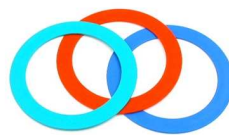
Figura 18: Exemplos de materiais de malabarismo de lançamento⁵²



Lenço



Bolas



Aros



Claves

⁵⁰ ERNEST, J. *Contact juggling*. Ernest Grafics Press, 1990.

⁵¹ Malabarismo: executar um desafio complexo visual ou fisicamente, usando um ou mais objetos. Desafio que muita gente não saberia realizar, que ademais, não tenha outro propósito que o entretenimento, e em que os métodos de manipulação não sejam misteriosos (como na mágica). Ex: Lançar e receber coisas – tradução do autor.

⁵² Fonte: DUPRAT; BORTOLETO, 2007.

Este tipo de malabarismo é o mais conhecido, muitas vezes sendo confundido como o único deles, podem ser realizados com inúmeros materiais, principalmente com lenços, bolas, claves e aros, como mostra a figura 19.

2) Malabarismos de equilíbrio dinâmico: manter um ou mais objetos em equilíbrio dinâmico.

De acordo com De Blas (2000), existem dois tipos de equilíbrio dinâmicos em função dos pontos de contato: instável e marginal.

1. O equilíbrio instável possui somente um ponto de contato;

2. O equilíbrio marginal tem uma linha reta como contato (observe que a bola descansa entre a testa e o nariz), pode ser que gire, ou pode ser que não.

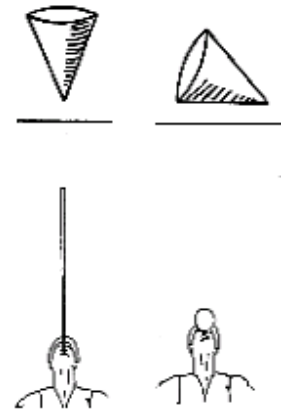


Figura 19: Equilíbrio instável e equilíbrio marginal⁵³



Figura 20: Exemplo de pratos⁵⁴

3) Malabarismos giroscópicos: dotar um objeto de uma elevada velocidade de giro sobre si mesmo, de maneira que se mantenha em rotação sobre um ponto de contato. Por exemplo, os pratos, o diabolo e o iô-iô.

4) Malabarismos de contato: manipulação de um objeto ou um grupo de objetos, usualmente com ínfimos lançamentos e com giros (ERNEST apud DE BLAS, 2000). Por exemplo, bolas, agrupamentos de bolas (rolling) e chapéus.

Dada a característica pedagógica deste manuscrito escolhemos alguns jogos para ilustrar o

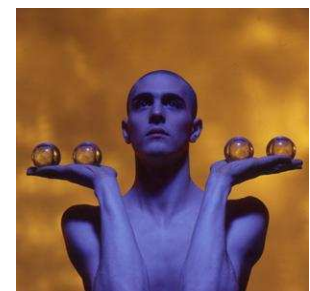


Figura 21: Exemplo de Rolling⁵⁵

⁵³ Fonte: DE BLAS, 2000.

⁵⁴ Fonte: www.bristol-city.gov.uk

⁵⁵ Fonte: www.circusperformances.com

desenvolvimento das aulas de educação física. Estas atividades foram adaptadas aos alunos de sexta série do ensino fundamental (com no mínimo 11 anos), algumas delas encontram-se no DVD que acompanha o texto, observando o jogo inicial, seguindo com algumas variações. Foram organizados segundo seu nível de complexidade, buscando que os alunos compreendam o significado e as relações existentes com suas outras atividades do cotidiano.

Quadro 7			
Denominação	Desafio dos lenços (seqüência de imagens 2.1.2 no DVD)	Idade recomendada	A partir de 5 anos
Espaço requerido	Preferência interior (exterior sem a presença de vento), mínimo de 2 m ² por pessoas	Numero de participantes	ilimitado
Duração	Em torno de 15 minutos	Nível de dificuldade	básico
Material necessário	Um lenço (tule de 50 x 50 cm) por jogador, podendo ser substituído por saco plástico de supermercado para baratear o custo (material alternativo).		
Descrição (regras e procedimentos do jogo)	<p>O jogo começa com a exploração do material por parte dos participantes. É importante ressaltar que o objetivo deste jogo é não deixar que o lenço toque o solo, devendo ser recepcionado antes disto.</p> <p>Os alunos devem manusear o objeto de distintas maneiras: jogando por trás das costas, por baixo do braço, jogando e dando um giro no próprio eixo, entre outras possibilidades.</p> <p>Depois desta fase e do reconhecimento do material, iniciam os desafios.</p> <p>1° Desafio: abrir o lenço sobre a cabeça, olhando para cima o jogador tentará com um assopro forte manter o lenço no ar.</p> <p>2° Desafio: Lançar o lenço e bater o maior número de palmas possíveis, antes de recepcioná-lo.</p> <p>3° Desafio: Lançar o lenço, bater uma palma na frente do corpo, outra atrás do corpo, uma debaixo da uma perna e recepcioná-lo.</p>		
Variações	Existem inúmeras variações dos desafios propostos, uma possibilidade é deixar com que os praticantes em pequenos grupos proponham seus próprios desafios.		
Medidas de segurança	Manter um espaço mínimo entre os jogadores para que não se choquem ou se golpeiem acidentalmente ao tentar agarrar os lenços.		

Quadro 8			
Denominação	Lançar e trocar de lugar (ver seqüência 2.1.3 no DVD)	Idade recomendada	A partir de 5 anos
Espaço requerido	Externo ou interno (de preferência)	Numero de participantes	Mínimo dois
Duração	Indefinida	Nível de dificuldade	Básico
Material necessário	Um lenço de tule por pessoa.		
Descrição inicial (regras e procedimentos do jogo)	Um de frente para o outro, cada participante segurando um lenço, quando uma pessoa der o sinal, os dois jogam o lenço ao mesmo tempo e correndo tentam pegar o lenço do companheiro.		
Variações	Lançar de diferentes formas.		
Medidas de segurança	Cuidado básico com os possíveis choques entre os participantes.		

Quadro 9			
Denominação	Quem pode mais	Idade recomendada	A partir de 5 anos
Espaço requerido	De preferência interior	Numero de participantes	De 5 a 6 participantes por grupo
Duração	Indeterminado	Nível de dificuldade	Básico
Material necessário	Um lenço (tule de 50 x 50 cm) por jogador, podendo ser substituído por saco plástico de supermercado.		
Descrição (regras e procedimentos do jogo)	<p>O grupo formará um círculo, todos olhando para o centro. O primeiro jogador irá lançar seu lenço e fará um gesto, “cantando” a jogada. Por exemplo: Jogo o lenço e ponho a mão na cabeça.</p> <p>O segundo jogador, após o primeiro, deverá repetir a primeira ação e acrescentar uma outra: Jogo o lenço, ponho a mão na cabeça e dou um salto.</p> <p>O terceiro deve repetir os gestos do primeiro e do segundo e acrescentar um outro.</p> <p>Desta maneira, a brincadeira continua até que um participante não consiga mais executar as ações em seqüência ou não consiga recepcionar o lenço antes de cair no solo.</p>		
Variações	<p>Pode-se variar a velocidade com que os jogadores executam e repetem os movimentos.</p> <p>O jogador que acrescentou o gesto, “canta” sua jogada e pede a qualquer jogador da roda para ser o próximo, não respeitando uma seqüência lógica, desta forma aumenta-se o nível de atenção do grupo.</p> <p>A cada nova jogada acrescida, todos repetem a seqüência de movimentos. Assim, os jogadores irão participar de maneira mais efetiva.</p>		
Medidas de segurança	Verificar a distância entre os jogadores, preocupando-se com possíveis choques entre eles.		

Quadro 10			
Denominação	Lançamento simultâneo (ver seqüência de imagens 2.1.4 no DVD)	Idade recomendada	A partir de 6 ou 7 anos
Espaço requerido	De preferência interno	Numero de participantes	De 5 a 10 por grupo
Duração	Indeterminada	Nível de dificuldade	Básico a intermediário
Material necessário	Um lenço (tule de 50 x 50 cm) por jogador, podendo ser substituído por saco plástico de supermercado.		
Descrição (regras e procedimentos do jogo)	O grupo estará em círculo, todos voltados para o centro. Após um sinal todos os jogadores deverão jogar o lenço, simultaneamente, a sua frente e darão um passo para o lado direito, pegando o lenço do vizinho (ao mesmo tempo todos devem jogar e ir para o lado), podemos tanto ir para um lado como para o outro, depende do comando do responsável.		
Variações	Pode-se diminuir o tempo entre um lançamento e outro, aumentando a velocidade de execução e de tempo de reação. Cada pessoa do grupo cria uma seqüência de movimentos a serem seguidos pelo grupo, por exemplo: direita, direita e esquerda, que deverão ser seguidos consecutivamente após o sinal. Esta brincadeira vai se desenrolando praticamente sozinha, pois os integrantes vão tendo idéias diferentes, desde, girar no mesmo lugar, ate trocar de lugar com a pessoa da frente, o professor deve estar atento a integração do grupo e dar algumas dicas de exploração.		
Medidas de segurança	Estar atento a possíveis choques entre os participantes.		

Quadro 11			
Denominação	Para quem passar	Idade recomendada	A partir de 7 anos
Espaço requerido	Interno ou externo	Numero de participantes	Grupos de 5 a 7
Duração	Indeterminada	Nível de dificuldade	Básico
Material necessário	Uma bola de esporte tradicional, como futebol, basquete, handebol. Materiais alternativos como bolas de borracha, meia ou jornal. Materiais específicos próprios de malabarismo.		
Descrição (regras e procedimentos do jogo)	Usando uma bola por grupo, a primeira pessoa fala o nome de uma outra para quem ela irá jogar a bola, lembrando que é uma brincadeira de cooperação, devendo preocupar-se com a maneira de jogar a bola, permitindo para o jogador que for recepcioná-la, fazê-lo de uma maneira confortável. Após agarrar a bola, este deve falar o nome de outra pessoa e fazer um lançamento em sua direção.		
Variações	Pode-se variar as maneiras de lançamento e de recepção, por exemplo: lançar por cima da cabeça, ou com uma mão, ou por trás do corpo; e recepcioná-la com uma mão, dando um giro. Ao dizer o nome da próxima pessoa a receber a bola, o jogador poderá dissimular e blefar, olhando par uma pessoa e falar o nome de outra, respeitando a regra principal que a bola deve ir para a pessoa cujo nome foi falado.		
Medidas de segurança	Mínimas, preocupando-se com possíveis choques entre os participantes.		

Quadro 12			
Denominação	Siga a bola mestra	Idade recomendada	A partir de 8 anos
Espaço requerido	Interno ou externo	Numero de participantes	Grupos de 5 a 7
Duração	Indeterminada	Nível de dificuldade	Intermediário
Material necessário	Bolas de malabarismo de diferentes tamanhos e cores.		
Descrição (regras e procedimentos do jogo)	O grupo formará um círculo de frente para o centro. A pessoa que inicia a jogada deve falar o nome do jogador para quem irá jogar a primeira bola, a segunda deve ir para a mesma pessoa, sem a necessidade de repetir seu nome. Após recepcionar a primeira bolinha e antes que receba a segunda, o outro jogador deve anunciar outra pessoa e jogar a primeira bola e em seguida a segunda. É importante que os participantes nunca permaneçam com duas bolinhas na mão, ou seja, devem lançar uma antes de receber a outra.		
Variações	Para aumentar o grau de dificuldade podemos adicionar gradativamente mais bolas. Lembrando que as demais devem fazer uma seqüência de ordem, por exemplo, por cores, a primeira azul, a segunda verde, a terceira amarela. Para dar uma continuidade ao jogo, o integrante que recepcionar a bola nunca deve ter duas bolinhas nas mãos, deve jogar a primeira antes que a segunda chegue, e jogar a segunda antes que a terceira chegue e assim sucessivamente.		
Medidas de segurança	Mínimas, preocupando-se com possíveis choques entre os participantes.		

Quadro 13			
Denominação	O tempo do malabarismo (ver seqüência de imagens 2.1.9, 2.1.10 e 2.1.11 no DVD)	Idade recomendada	A partir de 7 anos
Espaço requerido	Interno ou externo	Numero de participantes	Indeterminado
Duração	Indeterminado	Nível de dificuldade	Básico
Material necessário	Duas a três bolinhas de malabares por dupla.		
Descrição (regras e procedimentos do jogo)	Em duplas, um de frente para o outro, cada um com a pose de uma bolinha, em uma distância razoavelmente próxima, devem ao mesmo tempo trocar as bolinhas, explorando as formas de lançar e recepcionar. Em um segundo momento, cada dupla terá três bolinhas, um dos jogadores iniciará o jogo com duas bolinhas nas mãos, enquanto o outro terá apenas uma. O jogo começa quando o primeiro lança uma bolinha para seu companheiro, este antes de recepcioná-la deve lançar a sua para o primeiro jogador, que antes de recebe-la, lançará a outra bolinha que estava em sua mão. Temos três objetos e apenas dois integrantes e para que nenhum deles tenha duas bolinhas nas mãos é necessário que o trocar de bolinhas seja alternado.		
Variações	Para um melhor entendimento do tempo das bolinhas no ar, solicitamos que as duplas joguem e recepcionem com as duas mãos ao mesmo tempo, isso porque, não poderão ter duas bolinhas nas mãos neste momento. Variar a mão que joga e recebe, somente as mãos direitas, as esquerdas, um com a direita e o outro com a esquerda. Variar a posição do corpo, jogar um de lado para o outro, abraçados, um joga com a mão direita o outro com a esquerda, respeitando o tempo das bolinhas, sempre uma das bolinhas deve estar no ar para que o outro possa se livrar da sua e recepcionar a outra.		
Medidas de segurança	Mínimas		

Quadro 14			
Denominação	Vôlei Malabarístico	Idade recomendada	A partir de 9 anos
Espaço requerido	Interno ou externo, uma quadra de vôlei, ou badminton, ou pátio e rede para separação.	Numero de participantes	Quatro por equipe
Duração	Indeterminado	Nível de dificuldade	Básico a intermediário
Material necessário	Bolinhas de malabarismo (pode-se utilizar bolas de meia ou bolas de esporte coletivo).		
Descrição (regras e procedimentos do jogo)	<p>Quatro integrantes por equipe, dois times por jogo. Cada jogador possui uma bola em suas mãos, apenas a pessoa que dará início a partida (saque), possui duas bolas.</p> <p>Ele lançará uma das bolas para o outro lado da quadra, passando por cima da rede. Um jogador da outra equipe deve lançar a bola que tem em suas mãos para o alto, recepcionar a “bola”, lança-la para outra pessoa de sua equipe ou lançar para o campo do adversário, antes que sua bola retorne as suas mãos.</p> <p>Cada equipe tem direito a fazer três passes, sendo o ultimo para equipe adversária.</p> <p>A equipe dará ponto para outra equipe quando: deixar cair a “bola” em seu campo; não lançar a “bola” antes que volte a bola que estava em sua mão.</p> <p>Sai fora da jogada, aquele jogador que deixar sua bola cair no chão (retornará ao jogo no início do ponto seguinte).</p>		
Variações	<p>Podemos ter dois objetos nas mãos dos jogadores, fazendo com que eles façam malabarismo quando recepcionar a “bola”.</p> <p>Podemos varia o implemento que os jogadores manuseiam, pode-se ser qualquer material que se possa lançar e recepcionar de maneira simples e fácil, além de podermos utilizar os materiais específicos de malabares, como claves, aros, ente outros.</p> <p>Pode-se variar o numero de jogadores por equipe, quanto menos jogadores, mais difícil.</p>		
Medidas de segurança	Mínimas, preocupar-se com possíveis choques entre os jogadores.		

Quadro 15			
Denominação	Corrida do bastão (ver seqüência 2.2.3 no DVD)	Idade recomendada	A partir de 7 anos
Espaço requerido	Externo ou interno	Numero de participantes	Mínimo quatro
Duração	Indefinida	Nível de dificuldade	Básico
Material necessário	Um bastão de cinquenta centímetros comprimento.		
Descrição inicial (regras e procedimentos do jogo)	Em grupos de no mínimo três, cada grupo com um bastão. Um dos participantes de cada grupo começa a corrida equilibrando o bastão na palma da mão, vai em direção ao outro companheiro que se encontra a uma certa distancia pré-determinada, passando o bastão para ele, em seguida o segunda leva o bastão ate o terceiro.		
Variações	Diferentes equilíbrios.		
Medidas de segurança	Cuidado básico com os possíveis choques entre os participantes.		

3.1.2.2. Prestidigitação

Existe um antigo papiro egípcio escrito por volta de 2.000 a.C. que nos conta da existência de um mágico chamado Dedi. Esse é o mais antigo registro de um número de mágica e está exposto no Berlin State Museum. A história nos revela sua incrível performance perante a corte do faraó Cheops. Dizia-se que era capaz de colocar a cabeça de volta em corpos decapitados fazendo-os voltar à vida, entre outros truques (CAMPOS, s/d).

O registro foi escrito mil anos depois da performance, o que nos deixa suspeitas o que realmente aconteceu, porém o truque de decapitar animais e lhes dar vida novamente foi e é um clássico até os dias de hoje (Ibidem).

Existem indícios de que o truque dos três copos era feito em diversos lugares do mundo, como Grécia, China e Índia. Existem também indícios de truques mágicos feitos pelos padres dos templos gregos, eram realizados com a alcunha de mágica dos deuses, entre eles, truques como de uma estátua que fala ou uma porta que pelo comando da voz (Ibidem).



Figura 22: Mágica dos três copos⁵⁶


A prática de truques mágicos demorou muito mais para difundir-se no Ocidente. Podemos dizer que durante a Idade Média, pessoas que fizessem tais truques seriam considerados bruxos, observando que a população era influenciada diretamente pelos ensinamentos do clero. Mesmo assim, na Inglaterra e em partes da Europa Ocidental existem registros de mágicos que executavam truques muito simples para pequenas platéias, e que obtinham bastante êxito.

De acordo com o autor, em meados do século XVI foi escrito um livro de fundamental importância para a história da mágica, *The Discovery of Witchcraft* (A Descoberta da Bruxaria), escrito por um fazendeiro de nome Reginald Scot. Neste livro o autor explicava vários fundamentos usados pelos mágicos daquela época, colaborando imensamente para o surgimento de uma distinção entre bruxaria e truques de mágica.

⁵⁶ Fonte: <http://www.universidadedamagica.com/udm/br/historia.asp>

A partir do século XX, encontramos uma difusão muito grande desta profissão, assim como os malabaristas, funâmbulos e saltimbancos desenvolvem suas atividades não somente no circo, mas em outros locais, possuindo uma história própria.

Em 1948, na Suíça, foi fundada a FISM (Federação Internacional de Sociedades Mágicas), reunindo apenas as sociedades mágicas da Europa. Neste mesmo ano, na cidade de Lausanne (Suíça), foi realizada a primeira convenção de Magia. Após 1952 as convenções passaram a ocorrer a cada 3 anos. Nestes encontros há concursos de diferentes tipos de mágicas divididas em categorias: manipulação, magia geral, ilusões, magia cômica, mentalismo, invenção, micromagia e cartomagia⁵⁷.

Quadro 16 ⁵⁸			
Denominação	Copo Circense	Idade recomendada	Não identificada
Espaço requerido	Interno ou externo	Numero de participantes	Mínimo um
Duração	Indefinida	Nível de dificuldade	Básico
Material necessário	Um copo plástico não transparente. Um prato descartável		
Preparação	Corte o anel ao meio, você usará na verdade meio anel. Quanto mais bonito, mais enfeitado o anel, melhor para prender a atenção da platéia.		
Apresentação	<ol style="list-style-type: none"> 1. Mostre o copo e o prato. 2. Pergunte se é possível equilibrar este copo na borda do prato. 3. Diga que com a mágica tudo fica mais fácil. 4. Segure o prato por trás mostrando os dedos menos o polegar. 5. Vire as costas do prato para a platéia. Atenção: O polegar deve estar junto dos outros dedos. 6. Vire a frente do prato para a platéia. 7. Coloque o copo sobre a borda do copo e sem que ninguém perceba, levante o dedo polegar, apoiando o fundo do copo. 8. Diga uma palavra mágica e solte o copo. Atenção: Equilibre o copo antes de soltá-lo. 9. A mágica equilibrará o copo na borda do copo. <p>DICA: Atenção quando se apresentar. Faça tudo com calma, sem pressa e sempre treine.</p>		
Ilustração			

⁵⁷ Fonte: <http://www.geocities.com/brazilmagico/arquivomagico.html>

⁵⁸ Fonte: <http://www.tvcultura.com.br/x-tudo/arquivo/listademagicas.htm>

3.1.3. Equilíbrios Corporais

São atividades que estão intimamente ligadas a manutenção do corpo em equilíbrio (estático ou dinâmico) sobre algum objeto.

3.1.3.1. Funambulescos

Uma das mais antigas manifestações artísticas desenvolvidas em diferentes aparelhos que se constituíram diferentes modalidades circenses, possuindo um preparo físico específico e habilidades técnicas distintas.

Funambulismo significa a arte de se equilibrar sobre a corda, neste texto optamos por utilizar esta palavra com um significado um pouco mais amplo, preferimos utilizar esta nomenclatura para definir as modalidades de equilíbrio que são executadas sobre objetos.

Existem inúmeros aparelhos de equilíbrios, dentre eles:

Funambulismo ou corda bamba: consiste em uma pessoa andar sobre um cabo ou corda a certa altura do solo, sem que o artista encoste os pés ou outra parte do corpo no chão. Às vezes, utilizam algum implemento para auxiliar no equilíbrio, como um bastão de mais ou menos 12 metros.

Existe três tipos de diferentes de funambulismo⁵⁹:

- Corda bamba: quando a corda ou cabo estão frouxos, balançando um pouco.
- Fio inclinado: quando uma das pontas é presa ao solo e a outra presa a plataforma, criando um ângulo de 40 graus.
- Fio fixo: consiste em um fio de arame muito bem tracionado, mantendo uma boa estabilidade. O artista pode executar inúmeros truques e saltos acrobáticos.

Perna de pau⁶⁰: modalidade na qual os praticantes alteram sua estrutura normal utilizando basicamente um aparelho também conhecido como perna de pau (BORTOLETO, 2003).

⁵⁹ Fonte: <http://www.coastal.net.au/~ddibd/>

⁶⁰ Bortoleto (2003) aprofunda este tema.

Existem inúmeros aparelhos que produzem a mesma sensação de equilíbrio, como é o caso dos pés de lata (brincadeira infantil) e das plataformas presas ao pé, sem a utilização e auxílio das mãos para controle do implemento.

Observamos uma variedade muito grande de material nos diferentes tipos de perna de pau utilizadas, como nos indica Bortoleto (2003):

[...] observamos uma variedade bastante grande de tipos, de formas, de alturas, bem como, a partir de pequenos avanços tecnológicos e de materiais, a construção de aparelhos de madeira, alumínio, plástico, carbono, etc. Estas diferentes qualidades materiais dependem em grande parte dos objetivos e das disponibilidades (dinheiro, conhecimento, objetivos, etc.) dos interessados (Idem, p.127)

Rola-Bola⁶¹: conhecido no Brasil “rola-rola”, ou “tabua de equilíbrio”, ou rola americano (BORTOLETO, 2004), é uma modalidade muito antiga e tradicional dos espetáculos circenses.

Um rolo americano consiste em um cilindro (rolo) sobre o qual coloca-se uma prancha, o artista sobe sobre esta tabua realizando os mais distintos truques e demonstra seu mais alto controle do equilíbrio.

Figura 23: Exemplos de equilíbrios funambulescos



Corda de equilíbrio⁶²



Perna de pau⁶³



Rola-bola⁶⁴

⁶¹ Bortoleto (2004) aprofunda este tema.

⁶² Fonte: lashwhip.com

⁶³ Foto retirada do arquivo pessoal do autor, demonstração de perna de pau na abertura do espetáculo “Elementos” da Unicirco/Hopi Hari.

⁶⁴ Fonte: www.cultureinthemulga.com

A seguir, explicamos alguns dos jogos utilizados em sala de aula.

Quadro 17			
Denominação	Pé com pé (ver seqüência 3.2 no DVD)	Idade recomendada	A partir de 7 anos
Espaço requerido	Externo ou interno	Numero de participantes	Mínimo dois
Duração	Indefinida	Nível de dificuldade	Básico
Material necessário	Nenhum material específico.		
Descrição inicial (regras e procedimentos do jogo)	Uma das pessoas deve subir em cima do peito do pé do seu companheiro, daí esse deve tentar andar ate o outro lado da quadra. Chegando la, devem voltar correndo parar trocar a dupla, isso é repetido ate que todos façam a atividade.		
Variações	Diferentes maneiras de andar, variar a velocidade e a distância.		
Medidas de segurança	Cuidado básico com os possíveis choques entre os participantes e quedas.		

Quadro 18⁶⁵			
Denominação	Bola ao cesto sobre rola-bola.	Idade recomendada	A partir de 8 anos
Espaço requerido	Externo ou interno com uma tabela de basquetebol	Numero de participantes	Mínimo três
Duração	Indefinida	Nível de dificuldade	Básico
Material necessário	Mínimo de um rola-bola e uma bola de basquete.		
Descrição inicial (regras e procedimentos do jogo)	Uma disputa entre trios com o objetivo de acertar o maior número de cestas possíveis. Um dos integrantes se equilibra sobre o rola-bola e será o responsável por lançar as bolas no cesto, enquanto um outro faz a segurança atrás dele, e o terceiro recolhe as bolas e as passam. Todos devem passar por todas as partes, sendo o fator determinante, cada um lançar dez bolas.		
Variações	Pode-se variar o desafio sobre o rola, por exemplo, dar um salto da tabua e retornar a mesma, dar um giro de 180 graus com a prancha sobre o rolo, ganhando o maior numero de saltos ou de giros sem cair do rolo. Com grupos de iniciantes pode-se colocar um colchão embaixo do rolo, para aumentar a estabilidade e facilitar o arremesso.		
Medidas de segurança	É importante tomar alguns cuidados durante esta prática: Dispor dois freios laterais na tabua (pedaços de madeira em cada extremo na parte de baixo, impedindo que o rolo saia descontrolado pela lateral, ocasionando um desequilíbrio brusco). É preferível utilizar o rolo em uma superfície (solo) que não seja deslizante. Observamos o diâmetro do rolo, é importante destacar que quanto menor o diâmetro, mais seguro a atividade.		

⁶⁵ Jogo adaptado de Bortoleto (2006).

3.1.4. Encenação

Envolve a expressão e comunicação, cujo tempo e espaço podem ser subjetivos. Nela se criam situações nas quais a interpretação e a criação são fundamentais. Está diretamente ligada a imaginação e a criatividade, trazendo subsídios de como se portar quando estiver em cena.

3.1.4.1. Expressão corporal⁶⁶

Este grupo nomeado de expressão corporal, entendida por nós “como a capacidade de expressar idéias, pensamentos, emoções e estados afetivos com o corpo”. (PÉREZ GALLARDO, 2000, p.45). Está intimamente ligada às manifestações artísticas corporais, como teatro, dança, mímica e música.

Seu desenvolvimento se deu a partir da busca da teatralidade circense, quando foram incorporadas, transformadas e recriadas diversas dessas manifestações. O circo absorveu e absorve, até hoje, inúmeras expressões artísticas. Desde o início do circo moderno, muitas técnicas de danças, diferentes instrumentos musicais e diferentes técnicas teatrais tiveram espaço dentro do circo. A Comédia Del’Arte, o melodrama, em especial a pantomima, e a mímica foram técnicas que se fundiram e que fizeram história no circo.

De acordo com Louis (s/d), a partir do século XX, a mímica passa a designar a forma de arte e a pantomima como um dos seus gêneros. A pantomima é caracterizada pela figura de rosto branco e luvas, contador de histórias sem falas e que se comunica por meio de gestos ilustrativos desenhados no espaço. No entanto, a mímica possui uma atuação mais abrangente. Nela, o mímico utiliza o potencial de seu corpo como um todo, isto é, corpo, voz e pensamento integrados em sua expressão. Faz uso da mímica objetiva e da mímica subjetiva.

As atividades que fazem parte deste bloco temático têm como característica fundamental trabalhar com a expressão de idéias, sentimentos e emoções. Os alunos devem tentar passar informações e comunicar-se com os outros, muitas vezes sem a utilização da fala, apenas através de gestos.

⁶⁶ Não incluímos alguns jogos de interpretação que podem ser observados em: BOAL, A. *Jogos para atores e não atores*. 7ª edição ver. e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005 e SPOLIN, V. *O jogo teatral no livro do diretor*. 1ª edição – 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2001.

A seguir exemplificamos alguns dos jogos trabalhados em sala de aula. Mais do que servirem como exemplos, devem ser entendidos como uma pequena gota em um oceano de possibilidades.

Quadro 19⁶⁷			
Denominação	Jogo das Mascaras (mimetismo)	Idade recomendada	A partir de 9 anos
Espaço requerido	De preferência interno com pouca movimentação externa a classe	Numero de participantes	Limitado pelo espaço
Duração	Indefinida	Nível de dificuldade	indeterminado
Material necessário	Nenhum material específico.		
Descrição inicial (regras e procedimentos do jogo)	Consiste em ir mudando a interpretação segundo a mascara fictícia que os jogadores colocam na frente do rosto. Recomenda-se a prática diante de um espelho para que se possa desenvolver a auto-regulação das expressões desejadas.		
Variações			
Medidas de segurança	Mínimas medidas de segurança.		

Quadro 20			
Denominação	Marcar o pulso da música (ver seqüência 4.1 e 4.2 no DVD)	Idade recomendada	A partir de 6 anos
Espaço requerido	Externo ou interno, de preferência com pouco movimento externo e passagem de pessoas alheias a classe.	Numero de participantes	Indefinido
Duração	Indefinida	Nível de dificuldade	Básico
Material necessário	Utilização de aparelho de som.		
Descrição inicial (regras e procedimentos do jogo)	Colocar uma música, os alunos devem identificar as marcações mais fortes da música (pulso ritmado), a partir daí devem deslocar-se pelo espaço criando movimentos e gestos individualmente.		
Variações	Pode-se duplicar, quadruplicar, dividir o “pulso” da música, aumentando ou diminuindo a velocidade de execução dos movimentos.		
Medidas de segurança	Mínimas medidas de segurança.		

⁶⁷ Quadro adaptado de Bortoleto (2006).

Quadro 21			
Denominação	Siga o mestre (ver seqüência 4.3 e 4.4 no DVD)	Idade recomendada	A partir de 7 anos
Espaço requerido	Mesmo que o anterior	Numero de participantes	indefinido
Duração	Indefinida	Nível de dificuldade	Básico
Material necessário	Utilização de um aparelho de som.		
Descrição inicial (regras e procedimentos do jogo)	Em duplas, um dos participantes vai à frente executando movimentos ritmados com a música, o segundo deve seguir o primeiro, tentando imita-lo. Depois inverte quem comanda os movimentos.		
Variações	Variar os diferentes níveis de trabalho: baixo, médio e alto. A velocidade dos ritmos musicais e/ou o de execução. Jogo dos irmãos siameses (agora as duplas se deslocam com as laterais dos corpos emparelhadas, um de lado para o outro). Ver seqüência de imagens 4.4. no DVD		
Medidas de segurança	Mesmo que do jogo anterior		

Quadro 22			
Denominação	Jogo do espelho (ver seqüência 4.5 no DVD)	Idade recomendada	A partir de 7 anos
Espaço requerido	Mesmo que o anterior.	Numero de participantes	indefinido
Duração	Indefinida	Nível de dificuldade	Básico
Material necessário	Utilização de aparelho de som.		
Descrição inicial (regras e procedimentos do jogo)	Agora as duplas ou grupos estão de frente um para o outro, uma pessoa fexecuta os movimentos, enquanto os outros imitam, devemos ter em mente que a idéia é a de um espelho, ou seja, quando um faz movimentos com o lado direito o outro faz com o lado esquerdo.		
Variações	Variar os diferentes níveis de trabalho: baixo, médio e alto. A velocidade dos ritmos musicais e/ou o de execução.		
Medidas de segurança	Mesmo que o jogo anterior.		

3.1.4.2. Palhaço⁶⁸

Os palhaços circenses têm suas raízes em muitas figuras cômicas conhecidas que se apresentavam em teatros de feiras. O *clown* torna-se uma figura conhecidíssima no universo circense, parodiava ou imitava o camponês ou “grotesco” (SILVA, 2003).

[...] a palavra palhaço, escrita em castelhano *payaso*, é derivada do italiano *pagliaccio*, com a qual será designado o *clown* e o *tony* (CASTAGNINO apud SILVA, 2003, p.26).

Para Bost (1931), o *clown* já fazia parte das peças do antigo teatro inglês, como personagem análogo ao “*gracioso*” da comédia espanhola, ao “*arlecchino*” das farsas vienenses, ao “*pulcinella*” napolitano, que provocavam grandes risos.

De acordo com Silva (2003), Giuseppe Grimaldi foi o grande cômico das pantomimas inglesas, antes mesmo do surgimento do circo eqüestre. Mas foi seu filho que de fato teria criado a máscara do *clown*. “As faces brancas, manchadas de vermelho, a peruca de careca decorada com estranhos tufo de cabelos e a roupa colorida, ricamente enfeitada, que viriam se tornar o símbolo do *clown*” (Idem, p.27).

Muitos tipos de cômicos surgiram ao longo dos tempos, como o *clown*-cantor e o *clown*-músico, este último sendo também identificado no linguajar circense, inclusive no Brasil, como “excêntrico” (Idem). O *clown* desce do cavalo e ganha o solo, junta a seu repertório bofetadas e pontapés, consagrando sua principal função, continua com sua principal função “assegurar os intervalos entre os números eqüestres e ginastas” (Idem, p.28).

Os palhaços vão impondo aos poucos cenas faldas nos espetáculos, iniciando o trabalho em duplas ou trios cômicos. Distinguindo funções especializadas, serão identificados como “augusto” ou “tony”.

O *clown* vestido com garbo e rosto muito branco, será identificado como “*clown* branco”, cabendo a ele dar a réplica ao “augusto”, mas com aspiração à aparência brilhante, a autoridade absoluta, aquele que comanda a parada e domina o acontecimento. Será a autoridade social, evocando as restrições, e o “augusto” a explosão dos limites. Este interpretará as partes grotescas e ingênuas, continuará sendo acrobata e um especialista

⁶⁸ Muitos estudos vêm sendo realizados em relação a esta temática, como o grupo LUME Teatro e Barracão Teatro (Campinas), Luis Fernando Bolognesi com seu livro, *Palhaços* (2003), Ermínia Silva em sua Tese de Doutorado, *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o Circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX* (2003).

em chutes violentos seguidos de pantomimas, com abuso de cambalhotas, quedas inesperadas e saltos mortais (Idem, p.29).

Em muitos países, como é o caso do Brasil, o palhaço torna-se a alma do circo, em muitas cidades o circo é considerado bom quando o palhaço for bom.

Identificamos muitas reprises e “gags” de palhaços, Bolognesi em seu livro traz algumas dessas cenas, que podem ser de grande auxílio pedagógico para o professor.

Pretendemos com todas estas informações auxiliar o professor que quiser trabalhar o conteúdo circo em suas aulas. Esperamos que eles possam assim, identificar as modalidades e suas características, como também, organizar de maneira estruturada e consistente este conhecimento.

4. A PESQUISA-AÇÃO

4.1. Procedimentos metodológicos

O método de pesquisa empregado denomina-se, segundo André (1995), pesquisa-ação. A autora descreve sucintamente esse método como uma ação sistemática e controlada desenvolvida pelo próprio pesquisador junto aos sujeitos estudados.

A autora afirma que a “pesquisa-ação envolve sempre um plano de ação, plano esse que se baseia em objetivos, em um processo de acompanhamento e controle da ação planejada e no relato concomitante desse processo. Muitas vezes esse tipo de pesquisa recebe o nome de intervenção” (ANDRÉ apud NEIRA, 2006b, p.95).

Assim, a preocupação maior do processo de pesquisa é o domínio dos conteúdos procedimentais, atitudinais e conceituais, vistos anteriormente. Conhecimentos estes a serem tratados durante as aulas de educação física escolar, uma intervenção direta do professor/pesquisador.

Nossa insistente preocupação esta localizada em fornecer tanto ao professor quanto para o aluno subsídios fundamentais para que se possa desenvolver a prática circense nas aulas de educação física, porém ressaltamos que para um programa completo devemos estar atentos, não só aos conteúdos procedimentais (usualmente conhecido como o “fazer”) e aos conteúdos atitudinais (“como fazer”), mas também aos conteúdos conceituais (o “por que”, “quando” e “onde” fazer).

Os conteúdos conceituais são aqueles que ajudam o aluno a conhecer o ser humano que se move, ampliando conhecimento de seu próprio corpo e suas possibilidades, fazendo incidência à história e o desenvolvimento da prática compreendendo como os fatos históricos influenciaram tais manifestações corporais, modificando seu modo de produção, criação, viver e portar-se perante a sociedade.

Desta forma, entendemos como “domínio conceitual”, quando o aluno consegue uma compreensão e apreensão dos códigos simbólicos pelos quais se organizam os conteúdos, a valorização do conhecimento que o aluno possui, a ampliação deste conhecimento com as informações oferecidas pelo professor, a exploração conceitual e prática desta nova forma de conhecimento pelo aluno, a socialização das informações que cada aluno obteve com as

informações dos outros integrantes da classe, e finalmente a interpretação coletiva que o grupo de alunos faz deste novo conhecimento.

Para tal, utilizamos a metodologia desenvolvida pelo Grupo de Estudos em Educação Física Escolar da Unicamp⁶⁹, evidenciada a seguir:

1. Primeiramente, o professor apresenta as informações necessárias sobre o tema da aula.

2. Após essa apresentação, os alunos devem ser indagados pelo professor sobre o que eles já conhecem sobre o tema sugerido. Abre-se nesse momento possibilidades reflexivas sobre o conhecimento já trazido pelos alunos.

Estes dois tópicos ficam bastante evidenciados na primeira entrevista (vide Anexo 1) com os alunos. A mesma foi realizada no primeiro dia da intervenção e constituiu-se como uma entrevista semi-estruturada, que se desenrola a partir de um esquema básico, porém não aplicado rigidamente, permitindo que o entrevistador faça as necessárias adaptações (LÜDKE; ANDRÉ, 1986).

Optamos por uma entrevista coletiva com todos os alunos presentes em uma mesma sala e no mesmo instante, isto otimiza o tempo do professor que, em muitas ocasiões, é escasso. A intervenção foi filmada em Câmera filmadora digital da marca Sony utilizando fita mdv, a qual foi transcrita posteriormente.

A entrevista constituiu-se em questionamentos levantados pelo professor a todos os alunos, aqueles que se achavam capazes de responder se colocavam e eram filmados. Os outros alunos, a partir deste momento, contribuíam ou acrescentavam informações à fala de seu companheiro, finalizadas até exaurir todas as informações que os alunos possuíam a respeito do tema proposto. O principal enfoque é compreender o domínio conceitual que os alunos possuem sobre o tema circo nesse momento.

3. O terceiro passo é a integração dos conhecimentos trazidos pelos alunos com os conhecimentos oferecidos pelo professor (fase exploratória), tanto na parte conceitual, procedimental e atitudinal.

4. Para tal, passa a ser necessário um momento de socializar as percepções, indagações, conhecimento entre o grupo para que assim possamos chegar no passo final.

⁶⁹ Esta metodologia está sendo aplicada pela primeira vez, constituindo-se como uma das novas contribuições deste trabalho.

Esta parte da pesquisa transcorreu durante quatro aulas, três delas duplas e uma simples. Foram ofertados os conhecimentos básicos correspondentes ao assunto a ser tratado, iniciando, posteriormente, a prática. Estas intervenções foram filmadas (utilizando a mesma filmadora) e utilizadas, com prévio consentimento dos responsáveis dos alunos, para a produção de um DVD didático-pedagógico, que acompanha o texto da dissertação, considerado como parte integrante da metodologia empregada na pesquisa.

5. A interpretação e demonstração que os alunos atingiram do “domínio conceitual”, por meio de um trabalho de interpretação coletiva ou grupal, abrindo possibilidades para que demonstrem a apreensão desse domínio conceitual de forma livre e criativa.

Esta última fase da metodologia implica em montagem coreográfica por parte dos alunos para demonstrarem os conhecimentos obtidos em sala de aula. Optamos por fazer algumas apresentações grupais em algumas das intervenções, devido à falta de vivências anteriores em relação à produção e criação coreográfica. Além de uma entrevista final com a classe, filmada e transcrita posteriormente.

Esta entrevista final seguiu os mesmos moldes da realizada na primeira fase da pesquisa-ação, tendo como principal objetivo a comparação entre o conhecimento dos alunos no início da intervenção e o conhecimento que os alunos obtiveram após a realização da pesquisa.

4.2. Caracterização da escola

4.2.1. A escola

A Escola Municipal de Ensino Fundamental (EMEF) “Maria Luiza Pompeo de Camargo” localizada no bairro Jardim São Gabriel, um bairro periférico da cidade de Campinas (SP). Esta instituição está, sob jurisdição da Secretaria Municipal de Educação.

Sua organização de horários distribui-se em dois turnos: 1º Turno – das 7h30 às 11h30 e 2º Turno – 13h00 às 17h00. O turno da manhã possui turmas de 1º ano (ciclo de alfabetização) a 4ª série do Ensino Fundamental, o 2º turno possui turmas de 5ª a 8ª série do Ensino Fundamental. Esta divisão correu a partir do ano de 2006, pois foi indicado a integração de mais uma série no Ensino Fundamental totalizando 9 anos.

Consideramos com uma característica desta instituição a pouca presença de crianças portadoras de necessidades especiais em sala de aula comuns. Observamos a presença de apenas um aluno portador de Síndrome de Down na quarta série. Recebemos a informação de que este aluno, no ano seguinte, deveria deixar a escola por não haver acompanhamento especializado nas séries subsequentes.

Assim como as demais escolas da Rede Municipal e Estadual de Ensino de Campinas, a EMEF “Maria Luiza Pompeo de Camargo” tem procurado aproximar-se da comunidade, no entanto, esta não se mostra tão participativa. A escola adotou a política da escola da família. Uma das características informadas pelo professor de educação física, que nos acompanhou durante as aulas, Professor Laércio Pereira Franco, foi que no mesmo ano de nossa pesquisa o campo de futebol da comunidade foi cercado por alambrado e ficou sendo responsabilidade da escola. Ainda nos relatos dele, algumas pessoas da comunidade invadiram várias vezes a quadra da escola, abrindo o alambrado e quebrando os aros de basquete. Por vezes foi implantada a política de deixar o cadeado destrancado, para que este incidente não ocorresse mais.

A grande maioria dos alunos, da EMEF “Maria Luiza Pompeo de Camargo”, pertencem ao estrato socioeconômico dos desprivilegiados e moram na região do Bairro São Gabriel. Os alunos de 1º ano a 4ª série são acompanhados pelos pais, ou responsáveis, ou por irmãos mais velhos. Os alunos de 5ª a 8ª série são, em sua maioria, acompanhados pelos próprios colegas de sala. Nos foi relatado (em conversas informais com o Prof. Laércio) que nos dias de chuva, poucos alunos aparecem à aula, por percorrerem o trajeto de suas casas para a escola a pé. Conforme os dados constantes no projeto político-pedagógico, grande parte dos alunos vivem juntamente com outros parentes.

A escola possui oito salas de aulas que abrigam dezesseis turmas distribuídas de acordo com o quadro a seguir:

Quadro 23: Distribuição das turmas da EMEF “Maria Luiza Pompeo de Camargo”			
Curso	Série/ano	Turmas/período	
		manhã	Tarde
Ensino Fundamental	1º ano do ciclo de alfabetização	01	-
	1ª série	01	-
	2ª série	02	-
	3ª série	02	-
	4ª série	02	-
	5ª série	-	02
	6ª série	-	02
	7ª série	-	02
	8ª série	-	02

A carga horária da disciplina educação física, no Ciclo de 9 anos, até a 5ª série (quarta no ensino tradicional) é de duas aulas por semana no horário matriculado, ou seja, no mesmo período de estudo, cada aula tem a duração de 45 minutos. Os alunos de 6ª a 9ª série (5ª a 8ª no ensino tradicional) tem três aulas semanais, fora do horário matriculado, sendo uma aula dupla de uma hora e quarenta minutos de duração; e uma aula simples de 50 minutos.

4.2.2. Quadro de funcionários

A EMEF “Maria Luiza Pompeo de Camargo” possui em seu quadro de funcionários o seguinte:

Equipe Técnica-pedagógica:

01 Diretora efetiva designada para o cargo;

01 Vice-diretora designada para o cargo;

Os componentes da equipe técnica-pedagógica distribuem ao longo da semana sua carga horária de trabalho de maneira a dar suporte aos dois turnos evitando desguarnecer a unidade de um funcionário responsável.

A Secretaria da escola conta com:

02 Oficiais de escola;

01 Auxiliar de Secretaria;

Equipe operacional:

- 01 Vigia;
- 03 Agentes Escolares;
- 02 Inspectores de Alunos;

Corpo docente:

- 21 Professores Efetivos
- 10 Professores Substitutos
- 02 em Função Administrativa
- 01 em Função pública
- 01 por Reintegração Judicial

Estrutura Física:

- 08 salas de aula;
- 01 sala dos professores;
- 01 sala de diretor;
- 01 secretaria;
- 01 almoxarifado;
- 01 laboratório de informática;
- 01 cozinha;
- 01 despensa;
- 02 banheiros para alunos;
- 01 quadra poliesportiva;
- 01 campo de grama de futebol;
- 01 parquinho em construção.

4.2.3. Os sujeitos da pesquisa

Constituíram sujeitos desta pesquisa os alunos da 6^a série B do ensino fundamental. Este grupo foi selecionado por três motivos básicos. Primeiramente, por fazer parte

do terceiro e quarto ciclo do ensino fundamental (BRASIL 1998), que, de acordo Pérez Gallardo (2003), os profissionais de educação física devem trabalhar com os conteúdos da cultura corporal que integram a cultura contemporânea de nossos alunos. Cultura esta que é constantemente transformada e mudada de acordo com as estruturas sócio-econômica, desta forma pode-se trabalhar a vivência com informação e discussão.

Em segundo lugar, optamos pela 6^a série por entendermos que o circo tornou-se uma manifestação cultural contemporânea, que vem sendo amplamente difundida na mídia. Vemos uma exploração destes conhecimentos por inúmeras instituições (ONGs, academias de ginástica, clubes e escolas), grupos artísticos e não artísticos, voltados para diferentes fins, entre eles, sociais, econômicos, políticos e recreativos. Desta forma, o circo é um conhecimento da cultura contemporânea regional que, segundo Pérez Gallardo (2003), deve ser trabalhado na 6^a série do ensino fundamental.

Em terceiro lugar, os alunos, nesta faixa etária, encontram-se em um período de refinamento das habilidades motoras (MAGILL, 1984), possuem, teoricamente, um maior domínio corporal.

Escolhemos esta instituição por encontrar-se distante do centro de Campinas, uma região carente em atrações culturais e esportivas, onde provavelmente este tipo de atividade não seria realizada. Outro motivo, conhecer o professor responsável pelas aulas de educação física, tornando nossa inserção na instituição e o contato com o grupo mais simples.

O grupo de alunos matriculados na sexta série em 2006 é bastante homogêneo no que tange aos seguintes aspectos: condições sócio-econômicas dos familiares, grau de formação dos pais, presença de irmãos na mesma escola e locais de residência. Porém, no que diz respeito às vivências artístico-esportivas é bem heterogênea. As idades variam de 11 a 15 anos, inclusive uma das alunas teve licença maternidade durante o segundo semestre de 2007. A relação entre meninos e meninas é equivalente, basicamente cinquenta por cento para cada gênero.

4.3. Etapas da pesquisa

4.3.1. Coleta de dados inicial

Visando conhecer o patrimônio de saberes que os alunos possuem sobre o circo realizamos uma entrevista semi-estrutura (vide Anexo 1). Realizada de forma coletiva, no primeiro dia de aula que este conteúdo foi abordado, todos os depoimentos foram filmados em fita digital (mdv).

Essa entrevista visa identificar o maior leque possível de conhecimentos que os entrevistados têm sobre esta manifestação da cultura corporal contemporânea.

De acordo com as primeiras respostas o circo surge como um parque de diversões, um lugar que tem um monte de coisas e serve para a animação.

“É um parque”.

“Parque de diversão”.

“É um lugar de animação que tem um monte de coisa, palhaço, bailarina, malabarista, engolidor de espada”.

Podemos notar que nestas respostas as crianças já possuem um conhecimento prévio do conteúdo, notamos que sabem identificar alguns personagens que integram o espetáculo circense. E mesmo sem saber já identificam algumas modalidades circenses.

Outra denominação encontrada para o circo foi:

“Uma casa de animação”.

“Um monte de espetáculo”.

Podemos observar que identificam o circo como uma “casa de espetáculo”, onde a animação toma conta dos espectadores. Sabem também que os circenses são os moradores do circo e que eles trabalham tanto na manutenção do circo como no espetáculo.

Exemplificaram alguns circos, muitos deles conhecidos pela mídia televisiva e outros por outros meios de propaganda:

“Circo Espacial, Beto Carreiro, Garcia, Cirque du Soleil”.

Nenhum dos alunos assistiu a um circo no próprio bairro ou em outros bairros da imediação. Também já viram espetáculos de circo, ou partes deles pela televisão, como o caso do Circo di Napoli, Circo do Beto Carreiro e o Cirque du Soleil.

Indagados a respeito se alguns deles já conheceu alguma pessoa de circo, alguém que já havia morado ou vivido nele. A resposta unânime foi não, nunca haviam conhecido ou visto de perto.

Perguntados sobre as diferentes manifestações circenses, espetáculos e grupos circenses, se todos eles são iguais ou se há alguma diferença? Uma resposta interessante de um dos alunos foi de que são diferentes, pois um é do Brasil e outro é da China ou da França.

“Não, porque um é no Brasil e outro é da China”.

Isso mostra que realmente há diferenças entre os espetáculos montados e interpretados pelos artistas que moram no Brasil, pois como já vimos anteriormente, o circo incorpora, copia e transforma diferentes manifestações artísticas e culturais, havendo uma mistura muito grande de expressões.

Porém não souberam identificar onde ou quando surgiu o circo, e muito menos sabem que existem diferentes classificações de circo, como o circo “tradicional” e o circo “novo”. A grande diferença que apontaram foi que alguns circos têm números com animais, como leão, tigre, chimpanzé e elefante.

Indagados se já haviam participado, ou já tiveram alguma aula de circo na escola, a resposta unânime foi um não. A única aula comentada foi de um aluno que assistiu ao “Mágico de Oz”. Podemos observar que este filme, mesmo não retratando nenhuma história de circo ou algo sobre o circo, só pelo fato de trazer a palavra “mágico” no título, mostra que algumas figuras circenses são conhecidas universalmente. Isto reflete o conhecimento deles a respeito das modalidades, mesmo sem saber a classificação delas. Identificaram alguns outros personagens circenses:

“Trapezista, mágico, malabarismo, palhaço e bailarina”.

Os alunos identificaram, ainda, uma figura constante em nossos dias, um artista que além de se apresentar no circo, apresenta-se nas ruas e semáforos, o malabarista.

Por fim, foi perguntado se eles teriam idéia de que circo estaríamos tratando na escola e o que eles aprenderiam. Muitas respostas surgiram e com elas indagações dos próprios alunos, podemos observar no trecho a seguir, as perguntas do entrevistador estão em negrito.

“Vocês têm idéia do que a gente pode trabalhar na escola com o circo?”.
 “Fazer malabarismo, aprender a fazer mágica, dançar”.
“Alguém sabe fazer alguma coisa que tem no circo?”.
 “Dançar que nem a bailarina”.
“Alguém sabe fazer acrobacia?”.
 “O que é isso?”.
“Não sabe o que é acrobacia?”.
 “Aquele de abrir as pernas?”.
“Isso é um tipo de acrobacia?”.
 “Eu sei fazer giro de cabeça”.
“Você fez Hip Hop?”.
 “Fazia”.
“O que vocês acham que a gente vai aprender trabalhando com o circo?”.
 “Nada”.
 “Fazer malabarismo”.
 “Fazer mágica”.
 “Fazer tudo que tem dentro do circo”.

Ao final da entrevista identificamos que o universo circense com suas inúmeras possibilidades e perspectivas nunca havia sido tratado como conteúdo de disciplinas escolares, porém os alunos apresentaram conhecimentos básicos e simples sobre essa temática, além de mostrarem-se dispostos a participar da “magia” do circo.

4.3.2. Coleta de dados durante as aulas

As aulas foram divididas em quatro blocos de acordo com as unidades didático-pedagógicas apresentadas anteriormente. Todas as aulas foram filmadas, pelo professor Laércio, em fita digital, para posterior montagem do DVD didático-pedagógico que acompanha o texto que faz parte da metodologia empregada.

A primeira aula correspondeu às acrobacias, mais especificamente, as acrobacias de solo/equilíbrios acrobáticos. Dispomos de dois colchões de ginástica, de qualidade inferior, porém, suficiente para as atividades propostas.

Durante esta intervenção foi preciso modificar a metodologia empregada, visto que os alunos não se mostravam disposto a compartilhar seus conhecimentos com o professor. Após insistente conversa, os alunos decidiram participar e se entregar por completo ao trabalho. Podemos dizer que esta aula foi um sucesso de “público e audiência”, pois ao final da vivência os alunos contentes em transpor seus limites, agradeceram com seus sorrisos e entusiasmo geral pela oportunidade de praticar tais movimentos e exercícios.

As manipulações foram abordadas na segunda aula, neste caso trabalhamos com os malabarismos. Disparamos de materiais alternativos e específicos de malabarismos, todos eles foram levados pelo professor, em sua maioria de sua propriedade, porém alguns foram emprestados da Faculdade de Educação Física da Unicamp.

A primeira parte foi realizada com os lenços de tule, um material muito leve. Um grande problema foi vivenciado neste dia, o vento, um grande inimigo desta prática, pois na escola não há um pátio coberto, ou uma quadra fechada para serem melhor desenvolvidas as atividades (problemas com a infraestrutura da escola). Apesar, de alguns contratemplos e ótimas alternativas dos alunos, como, por exemplo, colocar uma pequena pedra no meio do lenço para que ele não voasse, estas atividades foram bem aceitas e houve o desenvolvimento esperado.

A segunda parte correspondeu à vivência com as bolas de malabarismo, estas feitas com bexiga e painço. As atividades foram bem aceitas e enormemente praticadas pelos alunos, acredito que ao final todos puderam entender a lógica do malabarismo de lançamento, podendo levar estes conhecimentos aos amigos e familiares. Por fim, utilizamos os malabarismos de equilíbrio como linha norteadora, usamos bastões de madeira de mais ou menos 90 centímetros de comprimento. Acreditamos que a empolgação e entusiasmo dos alunos mantiveram-se altos durante todas as atividades.

Durante a terceira aula foram explorados os equilíbrios funambulescos, dentre eles a modalidade rola-bola e a perna de pau, também foi utilizado o pé de lata como recurso pedagógico. Nesta intervenção utilizamos uma metodologia diferente, não usamos os jogos circenses, mas sim, estações de atividades. Dividimos três grupos e cada um exploraria o material correspondente à estação. O aceite por parte dos alunos foi grande, principalmente, por utilizarem materiais muito específicos e diferentes de seu cotidiano.

Por fim, abordamos os conteúdos da encenação (unidade didático-pedagógica), utilizamos elementos da dança como recurso pedagógico para trabalhar a expressão corporal. Eventualmente, fomos obrigados a utilizar uma aula simples para esta intervenção, o que ocasionou alguns problemas, um deles foi o pouco tempo para trabalharmos com um conteúdo muito delicado, principalmente para os meninos. Identificamos algumas ressalvas por parte de três ou quatro alunos, que a princípio não queriam participar das atividades, mas ao final dois destes estavam entregues de “corpo e alma” a essa prática. Muitas meninas adoraram este

conteúdo, pois mostravam muito mais desenvoltura, liberdade e firmeza nos movimentos ritmados seguindo diferentes estilos musicais.

4.3.3. Coleta de dados final

A proposta inicial para esta fase da pesquisa era de realizarmos uma avaliação individual escrita e uma avaliação coletiva, uma montagem coreográfica feita pelos alunos. Porém, devido a problemas burocráticos, que serão explicitados a seguir, optamos por fazer uma entrevista coletiva final, visto que em algumas das aulas os alunos já haviam feito composições coreográficas, com os conteúdos específicos de cada aula.

Mas, esta entrevista final foi prejudicada por alguns fatores, como, por exemplo, ter sido feita na última semana letiva. Outro fato foi que havia chovido muito durante toda a noite anterior e na manhã do dia da entrevista, e como já foi mencionado, são pouco alunos que vão as aulas nestas ocasiões, entendemos estes pontos como dicas para uma próxima pesquisa.

Durante a entrevista foi-lhes indagado se os novos conhecimentos foram interessantes, os alunos responderam simplesmente sim, gostaram de praticamente tudo, apenas uma aluna queixou-se dos “paninhos” (lenços de tule). E outro aluno comentou que o mais legal foi a aula “das cambalhotas, das pirâmides”.

Os alunos identificaram as modalidades circenses que vivenciaram durante as aulas como: “Malabares, as pirâmides, perna de pau, o leitinho (‘cigar box’ feitos com material alternativo, caixas de leite)”. E podemos dizer que irão levar consigo alguns destes conhecimentos, como afirmado por eles.

Indagados a respeito da transcendência deste conteúdo, eles contaram que os amigos já haviam visto eles praticando durante as aulas, pois o espaço reservado para a educação física fica ao lado da rua, sendo separada apenas por um alambrado. Muitos dos alunos contaram para seus pais ou familiares sobre o que haviam vivenciado na escola.

Assim, por mais que identificamos elementos que dão subsídios na defesa do circo como conhecimento da educação física, durante a pesquisa houve falhas que poderiam comprometer o resultado final. O mais importante é destacar que se o método ou metodologia tem falhas ou não funciona, o pesquisador deve engenhar ou desenvolver instrumentos ou

mudanças no processo para solução de seus problemas. Este fato foi vivenciado por nós, quando ao final da pesquisa como coleta de dados final tínhamos uma entrevista realizada com apenas vinte por cento dos alunos, tivemos que utilizar os dados coletados indiretamente, como conversas informais com o professor Laércio e os próprios alunos, como, também, as filmagens realizadas durante as aulas.

4.4. As dificuldades da pesquisa

Como qualquer pesquisa encontramos algumas dificuldades no transcorrer do processo. De acordo com o cronograma proposto deveríamos entrar em contato com a escola no início do 1º Semestre de 2006. De fato o primeiro contato foi feito seguindo esta premissa, porém por problemas técnicos, não foi possível começar a fase de ambientação dos alunos com o pesquisador.

O primeiro contato com a turma da 6ª série B foi no início do mês de agosto, quando acompanhamos as primeiras aulas do 2º Semestre de 2006. As aulas aconteciam todas as segundas-feiras das 7h30 à 9h00. Como ambientação utilizaríamos quatro semanas, para que os alunos acostumassem com a filmagem deles durante as aulas. As intervenções da pesquisa teriam início no mês de setembro, porém a diretora da escola tirou licença prêmio, justamente um dia antes de assinar os documentos para darmos entrada com a pesquisa na Secretaria Municipal de Educação. Portanto, atrasamos um mês nossa pesquisa.

Outro problema encontrado foi o aceite por parte da Secretaria que demorou mais de três semanas, enquanto isso, não pudemos começar com as intervenções. Visto que a diretora não poderia se responsabilizar por nossas intervenções, um caso de hierarquia e burocracia. O termo de livre esclarecimento foi assinado pelos responsáveis dos alunos, mas muitos não trouxeram até o último dia das aulas, podendo interferir na pesquisa, de modo que não poderíamos utilizar as imagens filmadas durante as aulas.

A pesquisa realmente teve início na terceira semana de outubro e tinha previsão para término na última semana de novembro. Porém, tivemos um feriado e uma reunião pedagógica em duas segundas-feiras. Tivemos que solucionar este problema utilizando duas aulas simples de quarta-feira, das 7h30 às 8h10, uma para o conteúdo da expressão corporal e outra para a entrevista final.

Observamos algumas dificuldades relativas ao processo de filmagem, por termos tantos problemas burocráticos, não tivemos a possibilidade de realizar um projeto piloto com uma outra turma, acarretando algumas falhas no roteiro das atividades filmadas. Este roteiro não foi passado ao encarregado pela filmagem. Outra dificuldade foi termos que emprestar uma filmadora de uma amiga, sem nenhum vínculo profissional ou mesmo acadêmico, pois a própria faculdade ou mesmo o grupo de pesquisa não possuem tal equipamento. O encarregado pela filmagem foi o próprio professor Laércio, ou seja, uma pessoa que auxiliou de forma voluntária e de maneira extremamente presente, pois em alguns momentos foi de muita importância para tomadas mais fechadas, ou mesmo, em closes.

Uma outra dificuldade foi a relação entre alunos/professor e alunos/alunos. Com certeza todos os professores do ensino fundamental, assim como os professores do ensino superior passam por tais problemas. As atividades por serem um conhecimento novo e diferente causaram certo preconceito nos primeiros contatos, porém muitas das atividades propostas pelo pesquisador foram aceitas de imediato. Os alunos, apesar de relutar a vivenciar alguns dos jogos, sempre se portaram com respeito e educação perante o professor/pesquisador. Algumas das atividades que necessitavam de contato físico, como por exemplo, o jogo “pé com pé” (Quadro 17), as relações de gênero se mostraram muito presentes, alguns meninos mantiveram-se relutantes em encostar um no outro, ou mesmo em segurar uma menina, dificultando o andamento da atividade. Esses comportamentos estão diretamente ligados a faixa etária em questão, pois jovens estão passando por um momento de conhecimento de seu próprio corpo, o qual começa a sofrer modificações, afetando de maneira geral todo o comportamento do indivíduo, este aspecto deve ser amplamente trabalhado pelo professor para que não ocorra nenhum trauma nesta etapa da vida do aluno.

O processo metodológico se mostrou eficiente, porém como está em fase de estudo, devem ser feitas algumas indicações. A utilização da filmadora causou um certo constrangimento aos alunos, que muitas vezes se mantiveram relutantes em se expressar, mesmo tendo sido feita uma ambientação prévia do implemento pelo pesquisador. A faixa etária em que se encontravam os alunos, de acordo com a fase de desenvolvimento, alguns deles têm dificuldades em relação ao seu próprio corpo e ao corpo dos outros jovens, dificultando o andamento de algumas atividades que requerem o contato físico. O espaço físico pouco adequado para algumas atividades, por exemplo, os jogos que tenham como principal característica a

expressão livre do corpo, isso porque os alunos se sentiam um pouco constrangidos com a presença de alunos de outras turmas, ou mesmo pessoas que passavam pela rua, pois a quadra externa era separada somente por um alambrado e a escola não tinha nenhuma sala ou mesmo salão que poderia ser usado. Apesar da escola possuir dois colchões de proteção, estes materiais não se mostraram suficientes para a elaboração de algumas atividades, ficando as atividades de acrobacias mais complexas e que apontavam mais riscos prejudicadas.

No entanto, o ponto chave para esta metodologia foi a desburocratização do tempo de pesquisa, dado que muitos métodos utilizam testes, questionários e entrevistas individuais, que aumentam em muito o tempo do pesquisador, a idéia de utilizar uma entrevista coletiva foi de otimizar o tempo do professor fazendo perguntas diretas a classe toda, tentando exaurir todo o conhecimento que aqueles alunos possuem do tema em questão, adequando este método a realidade do profissional de educação física.

Em termos gerais, acreditamos que a pesquisa teve os objetivos gerais alcançados, mas sempre que conversado com outros professores e pesquisadores, a resposta era unânime, a cada pesquisa realizada você adquire mais experiência e os erros que ocorreram na vez passada não tornam a acontecer, porém acontecerão outros que deverão ser contornados pelo bom pesquisador.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo das atividades circenses como conhecimento da cultura corporal a ser desenvolvido pela educação física exige uma consideração mais rigorosa do que aquela contemplada pelo senso comum. A primeira vista, para muitos, o circo pode ser considerado educação física e vice-versa. Porém, ao longo dessa dissertação demonstramos que ficar neste senso comum é negar todos os conhecimentos historicamente construídos, ou negar a cultura própria de cada manifestação. E a cultura foi entendida no seu sentido mais amplo e rigoroso, como tudo aquilo que o ser humano produz em termos de valores, conhecimentos, objetos, crenças, tecnologias, costumes, arte, ciência, práticas corporais, tudo enfim que o ser humano cria para produzir-se historicamente.

Tanto o circo quanto a educação física possuem sua própria história, suas relações com as diferentes sociedades e culturas, seus conhecimentos adquiridos e produzidos pelos profissionais na busca do mais tecnológico e mais produtivo, porém devemos anotar que o circo se constitui como fenômeno artístico e a educação física como fenômeno educativo.

Mas, o circo também se constitui como um fenômeno educativo, uma escola única e permanente (SILVA; CÂMARA, s/d). Observamos esse fato quando o circo se constrói sobre os valores familiares, sobre os conceitos de integração entre as pessoas, sobre os valores de cooperação, de solidariedade, de produção de um saber coletivo, principalmente, através da transmissão oral dos conhecimentos garantindo que cada circense tivesse noção da totalidade de seu universo e da sua individualidade com parte de um todo (SILVA, 1996). Dessa maneira, ser um circense “tradicional” significa:

[...] ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas, resgatando o saber circense de seus antepassados. Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda esta estrutura (SILVA, 1996, p.65-66).

A partir do momento que o circo abre suas portas, possibilitando o ensino de suas “técnicas” e seus saberes às pessoas comuns, aquelas que não faziam parte desse “circo-família” (SILVA 1996), identificamos um fenômeno educativo, seja na formação profissionalizante ou não.

Ao nosso entendimento a produção acadêmica (estudos e pesquisas) em educação pode auxiliar em muito a transmissão destes conhecimentos. Estamos numa fase que o circo torna-se uma profissão muito mais acessível a qualquer pessoa que se interesse, estes conhecimentos estão disponíveis em diferentes locais, como escolas especializadas, academias e projetos sociais.

A integração entre profissionais já vem ocorrendo, muitos conhecimentos das diferentes modalidades ginásticas já foram incorporados ao circo, muitos métodos e metodologias já foram empregados nos treinamentos dos artistas e praticantes de circo, muitos estudos físicos e matemáticos auxiliam diversas modalidades circenses. E em relação à formação profissional, tivemos notícia que desde meados de 2006 na Europa⁷⁰, vem sendo realizados encontros entre professores e técnicos de circo nos quais buscam o compartilhamento de informações e a produção de manuais técnicos de treinamento, metodologia e pedagogia.

A relação entre as manifestações circenses (e posteriormente do circo) e a atividade física (ou atividade corporal), de maneira não sistematizada, é bem antiga. No entanto, percebemos na atualidade não só um grande desenvolvimento da arte circense, como área específica de conhecimento e expressão artística, como sua cada vez mais “afinada” relação com a área da educação física, como área de conhecimento cultural e expressivo.

A relação entre estas áreas é expressa de diferentes maneiras e em diferentes espaços, Dentre elas podemos destacar: a publicação de estudos que debatem sobre esta relação (artigos, dissertações e teses); a presença de grupos de práticas circenses (mesmo que de maneira tímida) em ginásios e salas de faculdades de educação física; o oferecimento de algumas palestras, cursos e oficinas relacionados às práticas circenses em Encontros de Educação Física e/ou Recreação e Lazer; a presença de atletas de esportes e/ou ginástica em espetáculos circenses (como no Cirque du Soleil); o uso de estudos da educação física (Rítmica, Fisiologia do Exercício, Treinamento Desportivo, Biomecânica etc) para o desenvolvimento do artista circense, principalmente no “circo novo”; dentre outros.

Dentro deste processo de transformação da área circense, que envolve seu aprendizado e sua apresentação, também se manifesta uma outra tendência, apontada por Medeiros (2004): o aluno/cliente que busca aprender as práticas circenses para seu

⁷⁰ Estes encontros são organizados pela FEDEC (Federação Européia de Escolas de Circo Profissionalizantes) e apoiados pela Fundação Leonardo Da Vinci, disponível em: www.fedec.net

condicionamento físico, aliado à busca de um prazer existente unicamente nestas práticas artísticas (denominada pela autora de “prazer artístico”). Em que grande parte dos alunos está lá, não porque desejam seguir a carreira circense, mas porque procuravam uma forma diferenciada de exercitar-se, buscando nestas escolas unir este objetivo às características das práticas circenses: uma prática de atividade física sistematizada, diferenciada, única, que agrega o condicionamento físico ao perigo, à plasticidade, à magia.

O enfoque deste trabalho não está na formação profissional, mas sim na possibilidade de ofertar estes conhecimentos, mesmo que seja uma pequena “pitada”, para os alunos do ensino fundamental. Nossa intenção é oferecer este conhecimento, integrante da cultura corporal universalmente produzida, como conteúdo regular da disciplina educação física. E para que o profissional desta área tenha uma fundamentação histórica e crítica, dissertamos ao longo desse texto inúmeras idéias e propostas.

No Brasil, a inclusão das atividades físicas “circenses” nas aulas de educação física parece começar a dar seus primeiros passos. Há alguns anos fomos informados de maneira difusa e informal, em congressos e cursos da área, sobre a aplicação das atividades circenses em escolas públicas e privadas de várias regiões (São Paulo, Bahia, Rio de Janeiro, entre outras), em diferentes níveis (do ensino fundamental até o superior). Temos que relativizar dizendo que, desconhecemos a inclusão destas atividades no programa curricular oficial (seja regional, estadual ou nacional), e que sua prática parece acontecer particularmente como conteúdo extra-escolar, de caráter local, o que nos faz pensar que sua prática esteja relacionada com a ação isolada de profissionais sensibilizados com esta questão, principalmente por terem vivido alguma experiência nesta área que lhes permitiu conhecer a riqueza destas atividades e/ou superar os preconceitos que existem exatamente devido ao desconhecimento.

Outros fatores parecem influenciar a não inclusão desta prática nas aulas de educação física escolar:

- A falta de referenciais teórico-práticos que forneçam subsídios para sua aplicação e reduzida divulgação das produções existentes;
- Poucas propostas de formas de viabilização deste conhecimento;
- Dificuldade na aquisição de materiais – falta orientação para sua confecção de forma alternativa e mais barata ou mesmo de fornecedores destes materiais no seu formato oficial;

- Ausência de seu ensino nos cursos de graduação em educação física, mesmo que de forma indireta (debates, atividades extracurriculares, etc).

O que queremos é tentar colocar no papel um conhecimento que vem sendo amplamente estudado, para compartilharmos e iniciarmos um novo processo como já vem sendo realizado no exterior, não queremos um consenso, muito pelo contrário, queremos que as discussões aumentem e que com isso aumente os estudos e pesquisas nesta área do saber.

A metodologia empregada torna-se importante pelas inúmeras possibilidades que se criam através da utilização das atividades e jogos circenses, que mantém as características básicas das modalidades, desenvolvendo princípios que auxiliam os alunos a entenderem a lógica interna destas práticas corporais. Estamos destacando a “flexibilização” desses conhecimentos para que sejam acessíveis ao maior número de pessoas.

Como educadores devemos nos preocupar com a adequação das atividades para que acompanhe o desenvolvimento físico, afetivo e cognitivo da criança. Para que o objetivo final, favorecimento da auto-expressão, seja atingido, devemos oferecer aos alunos meios para que, gradativamente, desenvolvam a espontaneidade, a imaginação, a percepção, a observação e, conseqüentemente, a sua criatividade.

Acreditamos que os objetivos e conhecimentos necessários para a formação profissional do professor de educação física devam ser os seguintes:

- Oferecer a oportunidade de vivenciar os diferentes conteúdos do circo, compreendendo as características das diferentes linhas desde sua gênese até suas modificações mais recentes;
- Proporcionar a vivência das diferentes formas de organização social, partindo do trabalho individual ao trabalho coletivo presentes nas diferentes modalidades circenses;
- Proporcionar os conhecimentos acerca do domínio conceitual do circo;
- Incentivar aos alunos a procurar a gama de informações sobre o circo;
- Vivenciar o aumento da complexidade de integração grupal, discutindo e solucionando problemas acerca dessa questão;
- Oferecer sugestões e fomentar discussões que possibilitem a descoberta de formas de adequação dos conteúdos do circo à realidade da atuação profissional nos diferentes segmentos de ensino;

- Facilitar a integração dos conteúdos do circo para a formulação de composições coreográficas.

Como processos metodológicos, acreditamos que as vivências devam ser constantes, as experimentações devam fazer parte integral do processo, as discussões, leituras e vídeos também deveriam ser contemplados na formação, inclusive como processo norteador dessas vivências. A possibilidade de refletir sobre a atuação, deverá estar presente a todo o momento. A criticidade e discussão acerca do fenômeno cultural do circo devem fazer parte das aulas na formação profissional, pois só assim o futuro professor poderá estar liberto de algumas raízes e preconceitos fortemente estabelecidos socialmente.

Quanto às atitudes esperadas, essas não poderão se pautar por apresentações de modelos estereotipados e sim pela possibilidade de criação e interpretação dos conhecimentos oferecidos e vivenciados na aula, objetivando as possibilidades de se levar o circo como um conhecimento relevante ao contexto escolar.

Enfim, defendemos a presença das práticas circenses nas aulas de educação física, por diferentes motivos:

- Por compreendermos a real possibilidade e os benefícios estabelecidos na relação da arte circense e educação física;
- Por considerá-las manifestações da cultura corporal;
- Por sua riqueza de possibilidades de movimento, desde as formas mais simples até as mais complexas, individuais ou em grupo, com ou sem aparelhos, propiciando ao aluno uma grande diversidade de experiências motoras e sensíveis;
- Por ser uma das formas de compreender o corpo que se movimenta e se expressa;
- Por acreditarmos no seu cunho educativo, conforme mencionado anteriormente, possibilitando ao aluno relacionar-se com seu próprio corpo e com os demais, permeado por valores estéticos, morais, éticos e culturais;
- Por proporcionar ao aluno vivências corporais únicas de expressão, perigo, criatividade, magia, encantamento.

Por fim, o trabalho produzido pode ser considerado um referencial para muitos outros e que este não seja a verdade absoluta, pois sabemos que tem falhas e que muitas coisas abordados aqui podem ser melhor exploradas, porém entendemos que este estudo servirá como

base para novas pesquisas e estudos que pretendemos realizar, e esperamos que nossas idéias sejam discutidas e reformuladas por muitos outros pesquisadores e estudiosos do circo e da educação física.

6. BIBLIOGRAFIA

ANDRÉ, Marli Eliza D. A. *Etnografia da prática escolar*. Campinas: Papirus, 2000 apud NEIRA, M. **A Educação Física na escola pública municipal: uma experiência curricular multicultural**. 2006. Relatório de Pesquisa do Estágio Pós-Doutoral – Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação Física, Campinas, 2006.

ANDRÉ, Marli Eliza D. A. **Etnografia da prática escolar**. Campinas: Papirus, 1995. (Série Prática Pedagógica).

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

AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus/Códex, 2004.

BARONI, José Francisco. *Arte circense: a magia e o encantamento dentro e fora das lonas*. In: **Pensar a Prática**, Goiânia, vol.9, n. 1, p. 81-99, Jan./Jun. 2006.

BATISTA, N. S. **O tecido circense como manifestação da cultura corporal: fundamentos técnicos e metodológicos**. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Educação Física – Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências da Saúde – Departamento de Educação Física, Maringá, 2003.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 7ª edição ver. e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

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

BORNECK, E. **História del hombre: desde su origen hasta el fin del Império Romano**. Santiaio, Chile: Lord Cochrane, 1974 (Colección Mampato).

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Circo y educación física: los juegos circenses como recurso pedagógico. In: **Revista Stadium**, Buenos Aires, ano 35, n. 195, p. 15 – 26, Março de 2006.

_____. Rola-bola: iniciação. In: **Revista Movimento & Percepção**. Santo Antonio do Pinhal, p. 100-109, 2004.

_____. A perna de pau circense: o mundo sob outra perspectiva. In: **Revista Motriz**. Rio Claro, vol.9, nº 3, 2003.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; MACHADO, Gustavo. de A. Reflexões sobre o Circo e a Educação Física. In: **Revista Corpoconsciência**, Santo André, n.12, p. 41 – 69, 2003.

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

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. **Diretrizes curriculares nacionais: educação básica**. Brasília, 2001.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: Educação Física**. Brasília: MEC/SEF, 1998a.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: introdução aos parâmetros curriculares nacionais**. Brasília: MEC/SEF, 1998b.

CASTAGNINO. Raúl H. El Circo Criollo: datos y documentos para su historia 1757-1924. Buenos Aires: Plus Ultra. Clássicos Hispanoamericanos, Volume 18, 2ª. Edición, 1969 apud SILVA, E. **As múltiplas linguagens da teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil do final do século XIX e início do século XX**. 2003. Tese de Doutora. Doutorado em História – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003.

CERVELATTI, Alessandro. Questa sera grande spettacolo: storia del circo italiano. Milano: Edizioni Avanti!, 1961, (Collezione “Monde Popolare”) apud SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens da teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil do final do século XIX e início do século XX**. 2003. Tese de Doutora. Doutorado em História – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003.

COMES, Montserrat et al. **Fichero de juegos malabares**. Barcelona: INDE Publicaciones, 2000.

DAMASCENO, Athos. Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX (contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul). Rio de Janeiro: Editora Globo, 1956 apud SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens da teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil do final do século XIX e início do século XX**. 2003. Tese de Doutora. Doutorado em História – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003.

DAOLIO, Jocimar. **Cultura: educação física e futebol**. 2^a ed. ver. e ampliada. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

DESIDÉRIO, Andréia. **Corpos Suspensos: o tecido circense como possibilidade para a educação física escolar**. 2003. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Educação Física – Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação Física, Campinas, 2003.

DE BLAS, Xavier. Los malabarismos desde la Praxiología Motriz. **Actas del V Seminario Internacional de Praxiología Motriz**, INEF Galicia, La Coruña, p.68-88. Disponível em: www.deporteyciencia.com Acesso em: Maio de 2006.

DUARTE, Regina. Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

DUPRAT, Rodrigo Mallet. **A arte circense como conteúdo da educação física**. 2004. Relatório final de atividades de Iniciação Científica (financiada pelo SAE) – Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação Física, Campinas, 2004.

_____. **Circo e Ginástica Artística: estudo das pedagogias de ensino e de treinamento no trapézio e na barra fixa**. 2003. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Educação Física – Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação Física, Campinas, 2003.

DUPRAT, Rodrigo Mallet; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. M. Educação Física escolar: pedagogia e didática das atividades circenses. In: **Revista Brasileira de Ciência do Esporte**. São Paulo: Autores Associados, vol.29, n.2, Janeiro de 2007.

ERNEST, J. Contact juggling. Ernest Graphics Press, 1990 apud DE BLAS, X. Los malabarismos desde la Praxiologia Motriz. **Actas del V Seminario Internacional de Praxiología Motriz**, INEF Galicia, La Coruña, p.68-88. Disponível em: www.deporteyciencia.com Acesso em: Maio de 2006.

FÉDERATION INTERNACIONALE DE GYMNASTIQUE. **Código de Pontuação de Desportos Acrobáticos**. Suíça, 2002. Tradução: Federação Portuguesa de Trampolim e Desportos Acrobáticos.

GODOY, Lauret. **Os jogos olímpicos na Grécia Antiga**. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

GRIMAL, P. La civilizacion romaine. Paris: Arthaud, 1965 apud BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

HAUSER, Arnold. História Social da Arte e da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1998 apud SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens da teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil do final do século XIX e início do século XX**. 2003. Tese de Doutora. Doutorado em História – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003.

INVERNÓ, Josep. **Circo y educación física: otra forma de aprender**. Barcelona: INDE Publicaciones, 2003.

JACOB, Pascal. **Le Cirque: un art à la crise des chemins**. Découvertes Gallimard, 1992.

KLEIN, Theodore. El actor en el Rio de La Plata II: de Casacuberta a los Podestá. Buenos Aires: Ediciones Asociacion Argentina de Actores, 1994 apud SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens da teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil do final do século XIX e inicio do século XX**. 2003. Tese de Doutora. Doutorado em História – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003.

LINSMAYER GUTIERREZ, Luiz Alberto. **Espaço extra-escolar: fundamentação acadêmica e importância do professor de educação física**. 2004. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Educação Física – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, UNICAMP, Campinas, 2004.

LIVRO ABIERTO DE CIRCO. **Juegos Malabares**. Disponível em: <http://www.deporteyciencia.com> Acesso em: Janeiro de 2007.

LOUIS, Luis. **O corpo pensante na Mímica e no Teatro Físico**. Disponível em: www.cialuislouis.com.br Acesso em: Janeiro de 2007.

LÜDKE, M. e ANDRÉ, Marli Eliza D. A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MAGILL, R. **Aprendizagem motora: conceitos e aplicações**. São Paulo: Edgard Blucher Ltda, 1984.

MAUCLAIR, Dominique. **Un jour aux Cirque**. Paris: Bordas, 1995.

MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia, vol.2. São Paulo: EPU-Edusp, 1974 apud DAOLIO, Jocimar. **Cultura: educação física e futebol**. 2^a ed. ver. e ampliada. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

MATHEUS, Rodrigo. **O circo e as artes cênicas – contribuições, transformações e a história**. Disponível em: <http://www.pindoramacircus.com.br> Acesso em: Dezembro de 2006.

MEDEIROS, D.E. **O desenvolvimento da aptidão física relacionada ao prazer artístico na prática da atividade circense**. 2004. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Educação Física - Faculdade de Educação Física de Santo André (FEFISA), Santo André, 2004.

MICHAELIS 2000. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Reader's Digest, 2v, 2000.

NEIRA, Marcos Garcia. **Educação física: desenvolvendo competências**. São Paulo: Phorte, 2^a ed., 2006a.

OLIVEIRA, J. A. de. **Circo**. São Paulo: Prêmio, 1990. (Biblioteca Eucatex de Cultura Brasileira).

PÉREZ GALLARDO, Jorge Sergio. (coord.). **Educação Física: contribuições à formação profissional**. 3^a Edição. Ijuí: Editora UNIJUI, 2000. (Coleção educação).

_____. **Discussões preliminares sobre os objetivos de formação humana e de capacitação para a Educação Física Escolar, do berçário ate a quarta serie do ensino fundamental**. 2002. Tese de Livre Docência – Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação Física, Campinas, 2002.

_____. (org.). **Educação física escolar: do berçário ao ensino médio**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

SEIBEL, Beatriz. História del circo. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993 apud SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens da teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil do final do século XIX e início do século XX**. 2003. Tese de Doutora. Doutorado em História – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003.

SERRA, Carolina. Silveira. **Aproximando a Educação Física às Artes Cênicas: metodologia do Tecido Acrobático**. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Educação Física – Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação Física, Campinas, 2006.

SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens da teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil do final do século XIX e início do século XX**. 2003. Tese de Doutora. Doutorado em História – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003.

_____. **O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX**. 1996. Dissertação de Mestrado. Mestrado em História – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1996.

SILVA. Ermínia; CÂMARA. Rogério Sette. **O ensino de arte circense no Brasil: breve histórico e algumas reflexões**. Disponível em: <http://www.pindoramacircus.com.br/novo/textos/textos.asp> Acesso em: Dezembro de 2006.

SOARES, Carmem Lúcia. Acrobacias e acrobatas: anotações para um estudo do corpo. In: BRUHNS, H. T.; GUTIERREZ, G. L. (Orgs.). **Representações do Lúdico: II ciclo de debates “lazer e motricidade”**. Campinas, SP: Autores Associados. Comissão de Pós-Graduação da Faculdade de Educação Física da Unicamp, 2001, p. 33-42 (Coleção educação física e esportes).

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

SOARES, Carmem Lúcia et al. **Metodologia do ensino de educação física**. São Paulo, Cortez, 1992. (Coleção magistério 2º. Grau, Série formação do professor).

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. 1ª edição – 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2001.

SPONHOLZ, Karl-Heinz; BUCHMANN, Dr. Günter. **Trampolinspringer**. Berlin: Auflage, 1975.

STAROBINSKI, J. Portrait de l'artiste en saltimbanque. Paris: Flammarion, 1983 apud SOARES, Carmem Lúcia. Acrobacias e acrobatas: anotações para um estudo do corpo. In: BRUHNS, H. T.; GUTIERREZ, G. L. (Orgs.). **Representações do Lúdico: II ciclo de debates “lazer e motricidade”**. Campinas, SP: Autores Associados. Comissão de Pós-Graduação da Faculdade de Educação Física da Unicamp, 2001, p. 33-42 (Coleção educação física e esportes).

TORRES, Antonio. **O circo no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atração, 1998. (História Visual - 5).

VIVEIROS DE CASTRO, Alice. **Textos da pesquisadora**. Disponível em: <http://www.centraldocirco.art.br/> Acesso em: Agosto de 2005.

WEBER, C. W. Panem et circenses: la politica dei divertimenti di massa nell'antica Roma. Roma: Garzanti, 1986 apud BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

ZABALA, A. A prática educativa: como ensinar. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998 apud NEIRA, M. G. **Educação física: desenvolvendo competências**. São Paulo: Phorte, 2ª ed., 2006a.

ZABALA, A. La práctica educativa: com ensenyar. Barcelona: Graó, 1995 apud INVERNÓ, J. **Circo y educación física: otra forma de aprender**. Barcelona: INDE Publicaciones, 2003.

SITES VISITADOS

www.juggling.org

www.vroma.org

www.answers.com

www.circus-renz.de

www.southbeach-usa.com

www.cirqueplume.com

www.centraldocirco.art.br

www.fedec.net

www.flogao.com.br/circorebote

www.bbc.co.uk

www.contortionhomepage.com

www.bristol-city.gov.uk

www.circusperfromances.com

<http://www.universidadedamagica.com>

<http://www.geocities.com/brazilmagico/arquivomagico.html>

<http://www.tvcultura.com.br/x-tudo/arquivo/listademagicas.htm>

<http://www.coastal.net.au>

www.cultureinthemulga.com

lashwhip.com

<http://www.cialuislouis.com.br>

ANEXOS

ANEXO 1 – Entrevista Inicial

Alguém sabe o que é circo?

Casa do que?

Poderia falar que é uma casa de espetáculo?

Então circo é o que?

Circo também é um espetáculo?

Como é que chamam as pessoas que moram no circo, alguém sabe?

Que tipo de circo vocês conhecem?

Vocês já viram algum espetáculo de circo?

Assistiram da televisão ou ao vivo?

O circo que vocês assistiram foi aqui perto, no bairro ou no centro?

Já assistiram algum circo na televisão também?

Vocês conhecem alguma pessoa que mora no circo?

Vocês sabem que existem tipos diferentes de circo, ou vocês acham que são todos iguais?

Vocês acham que o Cirque du Soleil e o de Napoli são iguais?

Fora isso, porque muitos circos são internacionais, Internacional Circo de Napoli, o nome dele próprio diz, mas e a diferença no espetáculo? O Circo de Napoli tinha animal?

Algum circo tinha animal?

Os circos são divididos em algumas modalidades ou números, vocês conhecem alguns números ou modalidades?

Já fizeram alguma atividade que tivesse circo no meio?

Vocês já participaram de alguma atividade recreativa ou mesmo na escola que tivesse circo?

Vocês já viram pessoas que trabalham em circo e estavam fora do circo?

Já viram aonde?

Vocês já foram no centro de Campinas e viram alguém?

Alguma vez na escola já foi abordado esse tema?

É relacionado ao conto infantil mas o circo em si, a historia do circo, alguma coisa relacionada ao circo mesmo?

Nunca foi abordado?

Vocês têm idéia do que agente pode trabalhar na escola com o circo?

Alguém sabe fazer alguma coisa que tem no circo?Com Limão?

Alguém sabe fazer acrobacia?

Não sabe o que é acrobacia?

Você fez Hip Hop?

O que vocês acham que a gente vai aprender trabalhando com o circo?

Alguém sabe de onde surgiu circo?

Alguém sabe de onde surgiu esse circo que agente conhece hoje?

ANEXO 2 – Entrevista final

O conteúdo circo que foi passado para vocês foi interessante?

O que vocês gostaram da aula?

Vocês praticaram alguma coisa de circo, o que?

Tudo isso para você o que é, faz parte do circo ou é tudo diferente?

Isso é o circo ou não?

E vocês acham que vão levar esse conhecimento para fora da escola ou vai acabar aqui? Nunca mais vão fazer?

Vocês chegaram a praticar fora da escola?

Vocês contaram para alguém o que vocês fizeram aqui na sala de escola?

Mas para seus pais, para o pessoal de casa, vocês contaram?

Mas foi tão legal assim ou foi muito chato? Para poder contara para os amigos?