

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISAS EM EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E  
TECNOLOGIA

*Loreta Melo Bezerra Cavalcanti*

Beleza e Poder na Ginástica Rítmica:  
reflexões para a Educação Física



Natal, RN  
2008

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

Loreta Melo Bezerra Cavalcanti

# Beleza e Poder na Ginástica Rítmica: reflexões para a Educação Física

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN, linha de pesquisa "Estratégia de pensamento e produção do conhecimento", como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Karenine de Oliveira Porpino.

Natal – RN  
Março de 2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISAS EM EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E  
TECNOLOGIA

A comissão abaixo-assinada aprova a dissertação intitulada

Beleza e Poder na Ginástica Rítmica:  
reflexões para a Educação Física

Elaborada por

**Loreta Melo Bezerra Cavalcanti**

**Banca examinadora**

---

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Karenine de Oliveira Porpino (UFRN) - Orientadora

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Elaine Melo de Brito Costa Lemos (UEPB)

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Terezinha Petrucia da Nóbrega (UFRN)

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Larissa Kelly de Oliveira Marques Tibúrcio (UFRN)  
Suplente

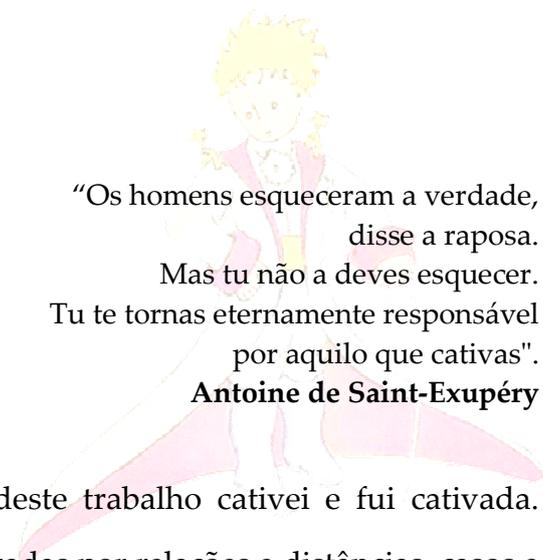
Natal – RN  
Março de 2008

Ao meu vovô querido, Pedro Freire (*in memoriam*), pela vivacidade e amor pela cultura que o acompanhou até o último suspiro. Ele se eternizou em nossos corações e em seus escritos tão sábios.

“Depois de algum tempo você descobre que as pessoas com quem você mais se importa na vida são tomadas de você muito depressa (...) Por isto, sempre devemos deixar as pessoas que amamos com palavras amorosas, pode ser a última vez que as vejamos.”

**William Shakespeare**

# AGRADECIMENTOS



“Os homens esqueceram a verdade,  
disse a raposa.  
Mas tu não a deves esquecer.  
Tu te tornas eternamente responsável  
por aquilo que cativas”.  
**Antoine de Saint-Exupéry**

Ao longo do processo de elaboração deste trabalho cativei e fui cativada. Acredito que muitas dessas linhas foram inspiradas por relações e distâncias, casos e acasos, discussões e silêncios, ambigüidades que se entrelaçaram para posteriormente nortear nossas reflexões.

No entanto, desde os primeiros traçados, o sentido propulsor deste trabalho foi o de compreender o fenômeno da beleza. Esse sentido se projetou como um filme nos meus pensamentos quando resolvi agradecer às pessoas que me cativaram, pessoas que comportam o significado deste fenômeno, pessoas belas, presentes em cada etapa de um dos percursos mais envolventes da minha existência.

A criação e recriação do texto me remetia a vocês, que estiveram comigo nesse momento tão importante: a gestação dupla, de um filho, Davi, e desta minha filha.

Primeiramente, agradeço a Deus pela força nos momentos difíceis, pelas alegrias nos momentos de realização, pelas dádivas da vida.

A toda minha família, todos aqueles com os quais mantenho laços de sangue ou de união, sem exceção, em nome dos meus pais Lourival e Tânia.

Aos meus dois amores: meu pequenino Davi e meu companheiro Alexandro. Vocês são meu “porto-seguro”, meu tudo, meu horizonte.

À orientadora querida, Karenine Porpino. Se pudesse resumi-la em uma só palavra seria: SENSIBILIDADE. Espero compartilhar muitos outros momentos com você, na Academia, na maternidade, na vida! Muito obrigada por tudo, sobretudo

pelo carinho nas nossas conversas, por todas as sábias palavras que acalmavam meu coração em tempos difíceis e fizeram-me aprender muito.

Agradeço às professoras leitoras Petrucia e Larissa pelas contribuições atentas e desveladoras nos seminários de dissertação, sem seus olhares este trabalho não teria o mesmo significado. Além disso, não perderei a oportunidade se expressar o meu carinho e admiração profissional e humana, pois, enquanto uma me inspira fortaleza, outra me inspira compreensão.

Ao Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimentos, pela aprendizagem, amizades, ampliação de olhares, pelo orgulho de participar de um grupo tão envolvente, comprometido e competente.

Aos amigos da Licenciatura em Educação Física, dignos dessa formação, com quem compartilho, desde a primeira aula de anatomia, vivências extremamente significantes da formação acadêmica: Anna Paulla, Analwik, Allyson, Augusto, Laíse e João Carlos.

Às amigas de infância, as irmãs que escolhi, por toda força, por me provarem, mesmo sem que eu pedisse, disponibilidade, companheirismo, preocupação, afeto, carinho, abrigo, respeito, coisas do coração que jamais esquecerei: Aline e família, Alinne, Andréa, Jeane, Isabelle e Karine.

Ao Grupo Parafolclórico da UFRN, em nome da professora Rita Luzia, pelas experiências maravilhosas, que se processaram tanto no dia-a-dia com bailarinos e professores quanto nos palcos. Agradeço também a amizade firmada com alguns bailarinos, em especial: Rosie Marie, Raquel, Paula, Gevaldo, Molusco e Acácia.

Ao programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN, em nome de todos os professores e funcionários.

A todos aqueles que de forma direta e indireta contribuíram para a minha formação e para as idéias deste trabalho.

## RESUMO

A beleza na Ginástica Rítmica (GR) se esboçou como condição de sua existência. Para indagá-la tomamos o discurso sobre poder de Foucault (1971, 1979, 1987, 1988, 1997, 2003) e sua relação com a produção de saberes. Com base nessa compreensão refletimos sobre as relações de poder na GR que se mediaram e consolidaram pela regulamentação de sua prática, cujo Código de Pontuação tem papel preponderante. Sendo assim, a GR construiu sua beleza através dos tempos por meio de jogos de forças em que preponderaram a gestualidade de corpos performáticos, através da disciplina. Esta configurou sentidos atrelados à coerção-resistência dos corpos: a produção de discursos. Por isso, pensando a beleza como uma trama de discursos construídos por essas relações de poder-saber dos investimentos do corpo na Ginástica Rítmica questionamos: Como o Código de Pontuação regulamenta a Ginástica Rítmica para a construção da beleza? Qual a relação entre poderes e saberes implicados nessa regulamentação? Para tanto, temos como objetivos: Investigar a beleza na Ginástica Rítmica como saber produzido a partir das relações de poder circunscritas nas regras da modalidade; e, Discutir a beleza a partir da relação poder/saber como reflexão para o âmbito da Educação Física. Como recurso metodológico utilizamos a técnica de Análise de Conteúdo (BARDIN, 1977) para analisar o Código de Pontuação de GR na versão 2005-2008. Também fizemos uso de imagens de ginastas como recurso analógico para ampliar o sentido das discussões. A leitura flutuante nos permitiu selecionar unidades significativas e pautar nossas discussões em três eixos temáticos que compõem o primeiro capítulo intitulado “A beleza regulamentada”. Neste, discutimos as especificidades da GR, as prescrições dos usos do tempo e espaço e a configuração do gesto técnico a partir da análise do Código. No segundo capítulo “O corpo belo transcende a regra” realizamos algumas reflexões relacionadas à Educação Física,

partindo da discussão do capítulo anterior, com enfoque em três tópicos: Poderes e Saberes, Técnica e Estilo e Beleza e Educação. Constatamos assim, que a beleza da Ginástica Rítmica contemporânea é permeada pelas suas regulamentações, mas foi e continua sendo desenhada por mecanismos de poder-saber ao longo de sua trajetória histórica. Mesmo o Código de Pontuação ditando condições para a beleza na GR, esta se dá na possibilidade da criação do estilo próprio pela ginasta, na possibilidade de viver o improvisado e o imprevisto, de sensibilizar o público – porque o poder cria saberes e o corpo como suplantador, sempre criará novas formas de ser belo. A constatação de que o Código de Pontuação produz a beleza e a ginasta a reconstrói, continuamente, reatualizando as regras é uma reflexão importante para a Educação Física no sentido de reafirmar que o corpo nunca é somente submisso, pois mesmo na submissão é capaz de produzir saber, ser belo e criar novos sentidos para a Cultura de Movimento.

Palavras-chave: Ginástica Rítmica, beleza, poder, Educação Física.

## RÉSUMÉ

La beauté dans la Gymnastique Rythmique (GR) s'est esquissée comme condition de son existence. Pour son analyse, nous avons eu recours au discours sur le pouvoir de Foucault (1971, 1979, 1987, 1988, 1997, 2003) et à sa relation avec la production de savoirs. Basés sur cette compréhension, nous avons réfléchi sur les relations de pouvoir dans la GR qui se sont établies et consolidées grâce à la réglementation de sa pratique, dans lequel le Code de Pointage a un rôle prépondérant. Ainsi, la GR a construit sa beauté à travers les temps au moyen de jeux de force où la gestualité de corps performatiques, à travers la discipline, a été prépondérant. Cette dernière a configuré des sens attelés à la coercition-résistance des corps: la production de discours. C'est en pensant à une beauté comme une trame de discours construits par ces relations de pouvoir-savoir des investissements du corps dans la Gymnastique Rythmique que nous nous posons les questions : Comment le Code de Pointage réglemente la gymnastique rythmique et sportive au sujet de la construction de la beauté ? Quelle est la relation entre les pouvoirs et les savoirs impliqués dans cette réglementation ? Nous avons donc pour objectifs de rechercher la beauté dans la Gymnastique Rythmique comme savoir produit à partir des relations du pouvoir circonscrites dans les règles de la modalité et de discuter la beauté à partir de la relation pouvoir/savoir comme réflexion pour le milieu de l'éducation physique. Nous avons utilisé comme méthodologie la technique de l'analyse de contenu (Bardin, 1977) afin d'analyser le Code de Pointage de la GR dans sa version 2005-2008. Nous avons également fait usage des images de gymnastes comme moyen analogique pour amplifier le sens des discussions. La lecture fluctuante nous a permis de sélectionner des unités significatives et d'organiser nos discussions en trois axes thématiques qui composent le premier chapitre intitulé « La beauté réglementée ». Dans ce chapitre, nous discutons les

spécificités de la GR, la prescription de l'utilisation du temps et de l'espace et la configuration du geste technique à partir de l'analyse de son code de ponctuation. Dans le deuxième chapitre, « Le corps beau transcende la règle », nous réalisons quelques réflexions destinées à l'éducation physique à partir de la discussion du chapitre antérieur en prenant pour cible trois sujets : Pouvoirs et Savoirs, Technique et Style, Beauté et Éducation. Nous avons ainsi constaté que la beauté de la Gymnastique Rythmique contemporaine est entourée par sa réglementation, mais a été et continue à être dessinée par des mécanismes de pouvoir-savoir tout au long de sa trajectoire historique. Malgré l'existence de conditions pour la beauté dans le Code de Pointage de la GR, il existe la possibilité de la création du propre style par la gymnaste, par la possibilité de vivre l'improvisé et l'imprévu, de sensibiliser le public, parce que le pouvoir crée des savoirs et le corps, qui se dépasse, créera toujours de nouvelles formes *d'être beau*. La constatation que le Code de Pointage produit une beauté et que la gymnaste la reconstruit continuellement en réactualisant les règles est une réflexion importante pour l'éducation physique : elle réaffirme que le corps n'est jamais seulement soumis, que même dans la soumission il est capable de produire du savoir, *d'être beau* et de créer de nouveaux sens pour la Culture de Mouvements.

Mot-clef : la Gymnastique Rythmique, la beauté, le pouvoir, l'éducation physique.

# SUMÁRIO

**Lista de imagens** **12**

**Motivações e intenções** **15**

**1 Introdução** **19**

**2 A beleza regulamentada** **31**

**3 O corpo belo transcende a regra** **72**

**4 Considerações finais** **103**

**Referências bibliográficas** **108**

**Glossário** **114**

**Anexos** **117**

## LISTA DE IMAGENS

*Imagem 1* – Seleção brasileira de conjuntos de Ginástica Rítmica, série de 3 arcos e 2 bolas, Jogos Olímpicos de Atenas, 2004, capa.

*Imagem 2* – Ginasta russa Alina Kabaeva, série de corda, Campeonato Mundial de Paris 2000, p. 14.

*Imagem 3* – Ginasta bielorrussa Larissa Lukyanenko, série de maçãs – Olimpíadas de Atlanta, 2000, p. 18.

*Imagem 4* – Ginasta russa Alina Kabaeva, série de bola, *Gran prix* de Moscou, 2006, p. 30.

*Imagem 5, 6 e 7* – Ginasta brasileira Vera Miranda, série com arco, 1972. Ginasta russa Amina Zaripova. Ginasta russa Olga Kapranova, série de corda, Campeonato mundial de Patras, 2007, p. 35.

*Imagem 8 e 9* – Conjunto de arcos, Grupo Unido de Ginastas, 1972. Seleção brasileira de conjunto de GR, Pan-americano do Rio de Janeiro, 2007, p. 37.

*Imagem 10 e 11* - Artista do Cirque du Soleil com fita, espetáculo Alegria, ginasta russa Alina Kabaeva com fita no mundial de Budapeste, 2003, p. 40.

*Imagem 12* – Ginasta brasileira Larissa Barata, série de fita no Pan-americano de Santo Domingo, 2005, p. 43.

*Imagem 13* – Conjunto ucraniano, série de cinco pares de maçãs, Campeonato Europeu, 2001. p. 45.

*Imagem 14* - Conjunto de Fitas, China, p. 46.

*Imagem 15* – Seleção brasileira de conjunto, série de arco e maçãs no Campeonato mundial de Patras, 2007, p. 47.

*Imagem 16 e 17* – Seleções ucranianas de conjunto, série de 5 cordas e série de 5 arcos nos campeonatos europeus de 2001 e 2003, respectivamente, p. 50.

*Imagem 18* – Ginasta búlgara Maria Petrova, série de arco, Campeonato Mundial de Paris, 1994, p. 54.

*Imagem 19* – Ginasta russa Irina Tchachina – série de arco, 2004, p. 56.

*Imagem 20 e 21* – GUG, conjunto de bola, Rio de Janeiro, 1972, e, Seleção brasileira de conjunto, série de arco e maçãs, Campeonato Mundial de Baku, 2005, p. 58.

*Imagem 22* – Ginasta com fita, p. 60.

*Imagens 23 e 24* – Bailarina de Ballet Clássico executando um *grand jeté* e ginasta, série de bola, p. 61.

*Imagem 25* – Ginasta ucraniana Elena Vitrichenko, série de bola, Jogos Olímpicos de Atlanta, 1996, p. 62.

*Imagem 26* – Ginasta búlgara Teodora Alexandrova, série de bola, Campeonato Mundial de Osaka, 1999, p. 67.

*Imagem 27* - Seleção brasileira de conjunto, série de 5 fitas, Jogos Olímpicos de Sydney, 2000, p. 69.

*Imagem 28* – Ginasta espanhola Almudena Cid, série de maçãs, p. 71.

*Imagens 29 e 30* – Ginasta, série de bola. Ginasta ucraniana Anna Bessonova, série de fita, 2006, p. 76.

*Imagens 31 e 32* – Ginasta soviética Marina Lobatch, série de fita. Ginasta búlgara Iliana Raéva, série de bola. Década de 1980, p. 81.

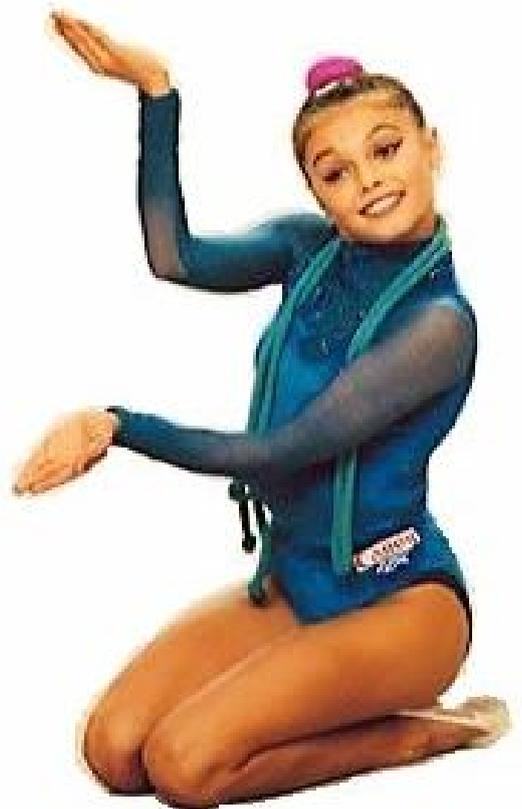
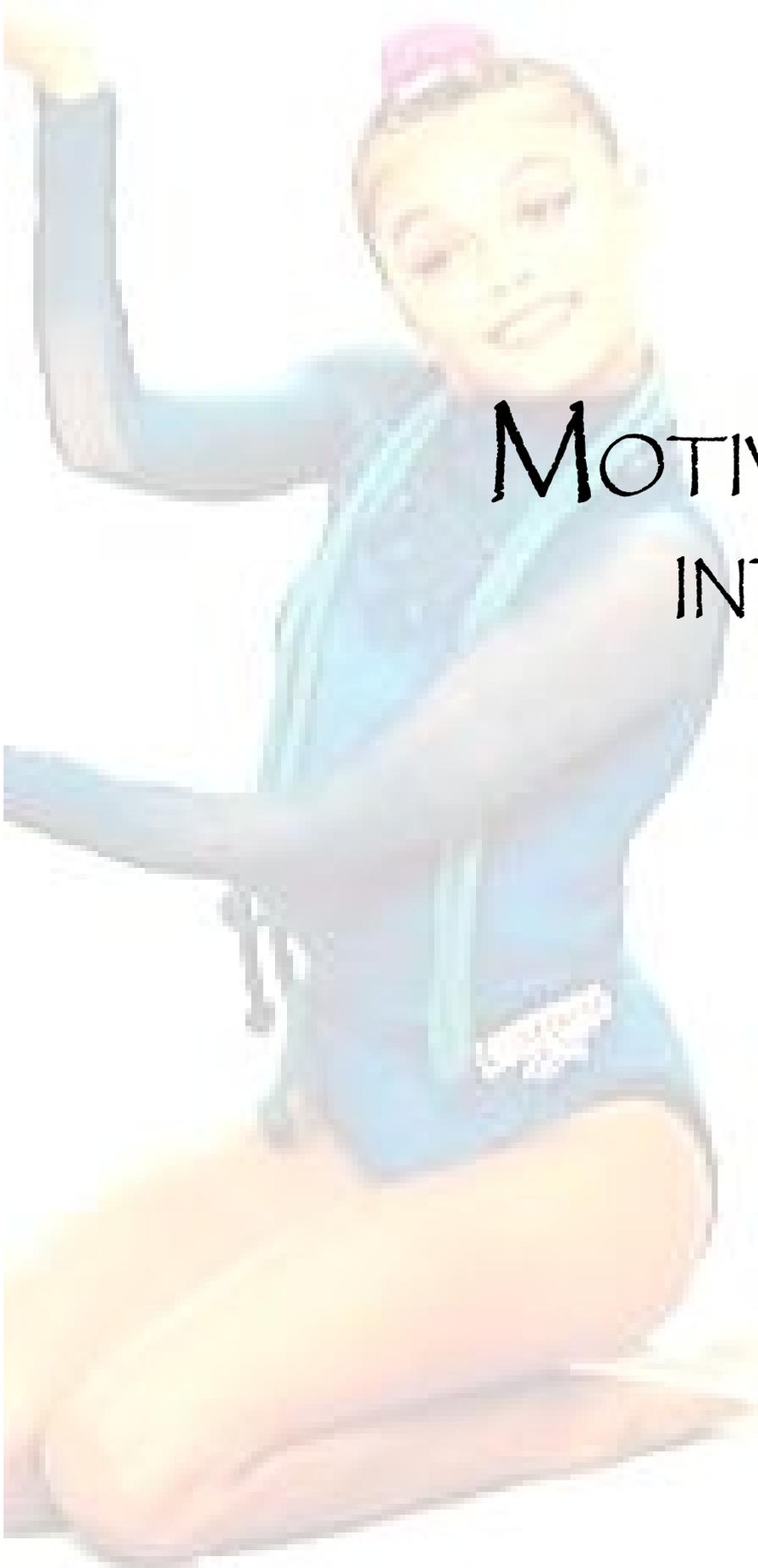
*Imagem 33* – Ginasta ucraniana Ana Bessonova, série de arco no mundial de Budapeste em 2003, p. 84.

*Imagem 34* – Ginasta russa Alina Kabaeva, série de arco, mundial de Budapeste, 2003, p. 85.

*Imagem 35* – Seleção brasileira de conjunto, série de 5 pares de maçãs, Campeonato dos 4 continentes, Curitiba, 2003, p. 98.

*Imagem 36* – Ginasta russa Amina Zaripova, série de bola, p. 103.

# MOTIVAÇÕES E INTENÇÕES



Construir essa dissertação significou mais que a escrita de um trabalho acadêmico, trata-se da expressão de muitos sentidos no percurso de uma vida, pois para mim, a Ginástica Rítmica (GR) exprime algo que determinou grande parcela de minhas escolhas.

Na infância vivi a GR sem esse nome, nas brincadeiras de corda, bola, bambolê, nas brincadeiras com um corpo coincidentemente flexível, nas apresentações com minhas amigas. Não havia preocupação em denominar aquela prática, nem precisava ter, ora era circo, ora era dança, ora era ginástica.

O início da adolescência foi marcado pela prática da Ginástica Rítmica Desportiva<sup>1</sup>, que definitivamente me enfeitiçou. Seria possível que algo pudesse resumir tão bem todos os meus sonhos, todos os meus brinquedos? Parecia que ia transbordar de tanto encantamento, eu não pensava em mais nada! Treinava GR na escola, mas brincava em casa e na rua, qualquer objeto se transformava em aparelho, qualquer música servia para montar apresentações.

Porém, o meu prazer esvaía-se na medida em que a competitividade aparecia. Enquanto as apresentações eram motivadoras, as competições eram catastróficas. Os conflitos de um corpo de ginasta que jamais chegaria ao pódio eram cruéis. Os traumas passaram e foram se transformando numa enorme vontade de buscar. Hoje, adulta, sinto o desejo de resgatar os primeiros sentidos da GR em minha vida e de repensar os sentidos seguintes.

Entretanto, tenho consciência de que os acontecimentos nos contextos citados é que geraram pensamentos de busca por outras significações na GR, e vieram como

---

<sup>1</sup> Nomenclatura da Ginástica Rítmica até a década de 1990.

tentativa de sobrepujar as angústias (paradoxalmente não maiores que as alegrias) diante das vivências nos mais diferentes setores da modalidade: ginasta na escola, árbitra de linha, secretária de arbitragem, árbitra regional e nacional, chefe de delegação em equipe de campeonato brasileiro, técnica esportiva, professora da rede particular de ensino, diretora técnica da Federação Norte-riograndense de Ginástica e, finalmente, pesquisadora e professora da rede estadual de ensino. Além da pretensão de verticalizar estudos propulsionados pelo trabalho final da licenciatura em Educação Física, a monografia intitulada: *Ginástica Rítmica, Corpo e Estética: elementos para pensar o esporte na escola*, orientada pela professora Dra Petrucia Nóbrega. Naquela oportunidade, investigamos as compreensões sobre corpo e estética na GR, bem como, suas implicações em âmbito escolar, partindo da análise de imagens e de entrevistas de ginastas escolares, refletindo acerca dessas implicações e buscando articular alternativas pedagógicas para a abordagem do corpo e da estética na GR enquanto conteúdo da Educação Física Escolar (CAVALCANTI, 2005).

As angústias, suscitadas anteriormente, maquiaram-se de esperanças, e depois, metamorfosearam-se em vontades, em perspectivas, em pensamentos, em buscas e em esperanças ainda maiores. A paixão arrebatadora que cultivo pela Ginástica Rítmica obriga-me a pensá-la numa grandeza maior do que a da simples apreciação de um espetáculo ou a cópia desse espetáculo para quaisquer contexto. Creio nessa manifestação como capaz de prover intensas contribuições à Educação Física. Educação para o desafio, a criatividade, a beleza, a emoção, a sensibilidade, para o ser humano que sente, quer sentir, atribui importância a esse sentir, e que pode ser capaz de mirar criticamente o dilúvio de dados que chega a ele numa contemporaneidade abarrotada de informações.

Mais do que a pretensão de firmar um projeto de vida, a pós-graduação em Educação nos faz nadar contentemente contra uma maré de ressaca, nos faz sonhar, sonhar com o dia em que as pesquisas realizadas na academia chegarão à escola, e

mesmo não havendo uma semente efetivamente plantada, que se prepare a terra! Para que, dali a alguns anos, esta possa estar fértil ao invés de desértica, revigorada e acreditada para já se permitir receber mudas.

Mudas de uma Educação que assuma sua condição de ordem perceptiva, cuja é matriz corporal, una nas linguagens racionais e sensíveis (NÓBREGA, 2000) almejamos regar para a Educação Física, sementes plantadas por inúmeros estudiosos da área, mas que neste estudo enfoca a análise da percepção da beleza na GR, motivo pelo qual dedicamos esse trabalho, norteado para um acesso vivo ao nosso sonho maior: uma Educação crítica e justa para todos.

# 1 | INTRODUÇÃO



Ginástica: denominação primeira das práticas corporais sistematizadas, desvelou-se em gestos e apropriou-se de linguagens, passando a intitular-se Educação Física, aos tempos e aos poucos desenhou seus próprios feitos.

Abarcando uma enorme gama de práticas corporais, o termo Ginástica, pertence ao gênero feminino, de designação feminina, e historicamente se constrói a partir de atributos culturalmente definidos como masculinos: força, agilidade, virilidade, energia/têmpera de caráter, entre outros, passa a compreender diferentes práticas corporais. São exercícios militares de preparação para a guerra, são jogos populares e da nobreza, acrobacias, saltos, corridas, equitação, esgrima, danças e canto (SOARES, 1998, p. 20).

Com trajetória histórica plantada no Movimento Ginástico Europeu do século XIX e alicerces delineados de forma complexa, assim como o curso de qualquer conhecimento produzido pelo ser humano através dos tempos, a ginástica criou galhos, folhas e floresceu. A prática ginástica criada no intuito de ser a mais bela das flores denominou-se Ginástica Moderna (GM), depois Ginástica Rítmica Desportiva (GRD), hoje, Ginástica Rítmica. Essa “orquídea” germinou como um presente às mulheres, buscando enaltecer seus valores tidos como mais femininos, sua gestualidade, seus movimentos “naturais”<sup>2</sup>. Conforme o desenrolar do século XX,

---

<sup>2</sup> Os movimentos naturais desconsideram os aspectos histórico-culturais inerentes ao se movimentar. A concepção positivista da ciência do século XVII ao XIX tinha o homem como ser biológico, produtivo para as forças de trabalho. Essas concepções influenciaram e influenciam a Educação Física até hoje (SOARES, 2001). Por sua vez, também são alvo de críticas em diversas abordagens históricas e pedagógicas da nossa área (SOARES, 1998; 2001; COLETIVO DE AUTORES, 1992; KUNZ, 2004 etc.).

essa prática necessitava de adornos que exaltassem seus movimentos e admitissem novas propriedades para ilustrar o seu surgimento. E, surgem os aparelhos portáteis, apanhados das brincadeiras de rua: corda, arco e bola, seguidos dos pares de maçãs e da etérea fita, enquanto continua a galante caminhada. Que sinuosidades percorreriam a Ginástica Rítmica?

A preocupação outrora centrada na formação educativa de mulheres delicadas e procriadoras, adjetivadas como “naturalmente” belas, transformou-se, no percorrer do século XX, numa busca multifacetada pela perfeição técnica. A construção de qualidades como exuberância, graciosidade e provocações de encanto dos corpos e movimentos formativos das moças desbravadoras da Ginástica Moderna seriam, em porções dosadas inicialmente (até meados da década de 1950), e em tempestades de mudanças conforme a esportivização, sendo permutados pela construção de mais exuberâncias, mais graciosidades, e de ainda mais encantos, associados desta vez a específicos padrões corporais e de movimento pautados pelas performances dos corpos. A beleza da GR teimou em quantificar-se, categorizar-se, pormenorizar-se em décimos e centésimos de pontos impreteríveis para o sonho da medalha dourada. A beleza preexistente, objetivo primeiro a ser contemplado nesta prática, persistiu, tornando-se critério de julgamento.

Nessa perspectiva de transformações, consideramos que os caminhos da beleza na GR esboçaram uma construção de relações de poder-saber, pois se constituíram a partir dos mecanismos de coerção-resistência dos corpos ante os objetivos pedagógicos e militares primordiais e as regulamentações esportivas. É preciso então refletirmos sobre a forma com que incidem-se essas relações de poder-saber que balizam a compreensão da GR como prática fadada à beleza e quais os discursos que enxertam e constroem esse entendimento.

Tomamos algumas das reflexões sobre poder de Foucault (1971, 1979, 1987, 1988, 1997, 2003) e sua relação com a produção de saberes, pois acreditamos na perspectiva de uma intervenção corporal que não acontece flutuando em um plano

ideológico, que o poder não é dado em hierarquia, de cima para baixo, do detentor para os detentos, pois todos somos ao mesmo tempo “vítimas” e “réus” das relações de poder, delas nos inteiramos em proporções diferenciadas. Ou seja, o poder se inscreve no corpo, que o denuncia e ao mesmo tempo o exerce.

Tecendo uma crítica às análises marxistas, cujo entendimento do poder privilegia sua condição ideológica, Foucault (1979, p. 147-148) esclarece:

Na verdade, nada é mais material, nada é mais físico, mais corporal que o exercício do poder... Qual é o tipo de investimento do corpo que é necessário e suficiente ao funcionamento de uma sociedade capitalista como a nossa? Eu penso que, do século XVII ao início do século XIX, acreditou-se que o investimento do corpo pelo poder devia ser denso, rígido, constante, meticuloso. Daí esses terríveis regimes disciplinares que se encontram nas escolas, nos hospitais, nas casernas, nas oficinas, nas cidades, nos edifícios, nas famílias...

Foucault (1979) nos clarifica, explicitando que o poder está disseminado na sociedade, nas várias relações, pois quem se sujeita não é sempre submisso, produz poder também. Ressalvamos que as observações sobre poder foucaultianas, não são argüidas de concepções maniqueístas, ocorrem em uma rede complexa nas relações sociais, não sendo possível aferir com nitidez seus benefícios ou malefícios.

É no corpo onde ocorrem os controles da sociedade, as relações de poder, não por ideologias “sobrevoadas” (FOUCAULT, 1979), mas por um discurso visceral, que adequa, expande, endireita, amplia, poda e produz conhecimento.

O corpo, tornando-se alvo dos novos mecanismos de poder, oferece-se a novas formas de saber. Corpo do exercício mais do que da física especulativa; corpo manipulado pela autoridade mais do que atravessado pelos espíritos animais; corpo de treinamento útil e não da mecânica racional, mas no qual por essa mesma razão se anunciará um certo número de exigências de natureza e de limitações regionais (FOUCAULT, 1987, p. 132).

Portanto, o campo de incidência e projeção do poder é o corpo. As pedagogias corporais, por sua vez, são as práticas sociais, históricas e datadas que são responsáveis por produzir os sentimentos, as aparências e a fisiologia dos nossos corpos.

O corpo é resultado provisório de diversas pedagogias que o conformam em determinadas épocas. É marcado e distinto muito mais pela cultura do que por uma presumível essência natural. Adquire diferentes sentidos no momento em que é investido por um poder regulador que o ajusta em seus menores detalhes, impondo limitações, autorizações e obrigações, para além de sua condição fisiológica, um poder que não emana de nenhuma instituição ou indivíduo ou muito menos se estabelece pelo uso da força, mas sim pela sutileza de sua presença nas práticas corporais da vida cotidiana (FRAGA, 1999, p. 213).

Assim, as pedagogias corporais correspondem às formas com que os seres humanos paulatinamente esculpem os gestos através dos tempos, culminando numa composição constante e inacabada da cultura de movimento. Tomamos aqui o termo Cultura de Movimento como “conceito que expressa diferentes compreensões e usos do corpo em uma determinada cultura ou sociedade” (NÓBREGA, 2003, p. 134), e como forma de entendermos a Ginástica Rítmica em suas interconexões com a história, os costumes, as necessidades humanas e as crenças de um determinado povo.

As técnicas de exercício do poder que nortearam os conhecimentos do corpo voltado a si mesmo foram as disciplinas (FOUCAULT, 1987). Estas configuraram sentidos atrelados à coerção-resistência dos corpos: a produção de discursos. Pensamos a beleza a partir da trama de discursos construídos pelas relações de saber-poder dos investimentos do corpo na ginástica.

Para aferir o quão um discurso é penetrado na vida social é preciso observar a naturalidade com que ocorre sua inscrição nos corpos, pois quanto mais natural, mais seus efeitos são imperceptíveis e maior é sua força do ponto de vista do

mecanismo de poder que o induziu (FRAGA, 2000). Tal fato abre a perspectiva para pensarmos os efeitos do poder na forma com que percebemos a beleza, pois há concepções que norteiam nossos “gostos” e não nos damos conta disso. A GR, por exemplo, é uma modalidade que nasceu para ser bela, beleza pré-concebida, e assim segue seu dever. A beleza é uma condição, está posta, é “natural” à GR, mesmo que o termo nem sempre esteja explicitado nos seus diversos discursos.

Consideramos que o exercício notoriamente corporal do poder é evidenciado de forma material pela constituição das regulamentações esportivas. No âmbito da Ginástica Rítmica, a construção do Código de Pontuação, documento que determina as regras da modalidade no mundo, procede de uma observação minuciosa de um grupo de sete senhoras (denominadas madames), dedicadas à ginástica, componentes do comitê técnico da Federação Internacional de Ginástica (FIG). Estas o revisam periodicamente avaliando e reatualizando as regras da modalidade de acordo com as necessidades e níveis das performances das ginastas.

Com base na compreensão de poder foucaultiana passamos a refletir sobre as relações de poder na GR, sendo estas mediadas e consolidadas pela regulamentação de sua prática. E, imersa nessas relações de poder, cujo Código de Pontuação tem papel preponderante, a GR, através dos tempos, legitimou a beleza como resultado de jogos de forças em que preponderam os corpos performáticos, corpos que podem sempre mais.

A partir dessas compreensões, questionamos: Como o Código de Pontuação regulamenta a Ginástica Rítmica para a construção da beleza? Qual a relação entre poderes e saberes implicados nessa regulamentação?

Com base nas questões supracitadas temos como objetivos investigar a beleza na Ginástica Rítmica a partir das relações de poder circunscritas nas regras da modalidade, refletir sobre as relações entre poderes e saberes na GR, tendo o corpo como produto e produtor da beleza, bem como, discutir implicações dessas reflexões para o âmbito da Educação Física.

A tarefa de nos determos a este âmbito da GR, em que buscamos desvendar e questionar a sua constituição estética com fins de reflexões para a Educação Física é algo recente para as produções que versam sobre essa manifestação. Buscamos, nas linhas que se seguem, situar algumas dessas referências da GR no Brasil.

As primeiras obras que versam sobre a Ginástica Feminina Moderna no Brasil datam da década de 70, e uniformemente expressam preocupações com os aspectos formativos da mulher da época: Saur (1970), Peuker (1974 e 1976), Pallarés (1979). Constatamos a preocupação com o belo nessas referências, entretanto, a beleza evidenciada não continha o caráter útil da técnica esportivizada, visava sim, o desenvolvimento do corpo da mulher a partir de seus movimentos belos “naturalmente”.

Na década de 80 as obras de GR, respaldadas pela esportivização da Educação Física vigente no Brasil, assumem características de “manuais de exercícios”, submissas às regras determinadas pelos Códigos de Pontuação: Vieira (1972), São Paulo (1980), Bizzochi e Guimarães (1985), Bott (1986), Róbeva (1981). Com este fenômeno, inicia-se a evocação do belo útil, quantitativo. Executa-se determinado movimento para atingir, de forma laqueada, um padrão de movimento, que por sua vez é belo, porque alcança um modelo pré-estabelecido, e que é quantificado.

A GR da década de 90, em suas produções, permanece com as características da década anterior, com algumas expansões voltadas à ginástica escolar, a exemplo das obras de Gaio (1996) e de Pereira (1999). Todavia, com espectros evidentes do Código de Pontuação como basilar referência.

Uma das mais importantes obras nacionais trata sobre o treinamento de alto rendimento da GR. Em Laffranchi (2001) a beleza utilitarista não se basta, os exercícios, além de se encaixarem em moldes, precisam ser executados sem falhas. O belo atrela-se a todo o processo de treinamento, ou seja, aos usos do corpo neste esporte, da coreografia às preparações. A autora arquiteta o caminho da beleza,

conseqüentemente do sucesso, nos campeonatos, através de vias metrificadas, nas quais todos os domínios (cognitivo, motor, afetivo etc) e preparações (física, técnica, tática e psicológica) devem estar milimetricamente previstos. A beleza é produto de um trabalho árduo.

Diante da reflexão sobre as referências<sup>3</sup> supracitadas, nos colocamos o desafio de ampliar as produções que versam sobre GR para além das abordagens que enfocam o aperfeiçoamento técnico centrados nos modelos de beleza pré-codificados no âmbito do esporte de alto rendimento.

Nessa perspectiva evidenciamos outras publicações, a exemplo dos estudos de Porpino (2003, 2004) que em um dos seus artigos realça a estética através de uma abordagem epistemológica, discutindo as interfaces entre corpo e estética no contexto da Educação Física; e refletindo sobre a estética no treinamento da GR, enquanto produto e processo através da análise de um vídeo que retrata a rotina diária de treinamento da Seleção brasileira de conjuntos em outro artigo.

A investigação proposta neste trabalho questiona algo que se supõe inerente à GR – a beleza – para desvendar algumas das implicações que se escondem nesse conceito e possibilitar sua crítica. No sentido de ampliar os estudos que investigam

---

<sup>3</sup> Investigamos o Núcleo Brasileiro de Teses e Dissertações (NUTESES), ambicionando localizar mais publicações que abordassem a Ginástica Rítmica. Encontramos onze dissertações, das quais, quatro tratam da GR em sua abordagem pedagógica: Antunes (1991), Alonso (1990), Tibeau (1988) e Pereira (2003), enquanto que as demais tratam dos aspectos técnicos e performáticos. Contudo, Vieira (1989) trata da expressão, enfatizando o caráter cênico da GR, sendo assim, a única das onze que trata a GR considerando sua abordagem artística. No Banco de teses da CAPES, encontramos quinze dissertações, e uma tese sobre GR, as que tratavam da perspectiva pedagógica somavam cinco, incluindo a tese: Alonso (1990), Pereira (2003), Segura (2004), Gaio (1994) e Alonso (2003). Das outras, oito tratavam de aspectos técnicos, tais como performance, música-movimento, julgamento etc, duas tratavam de aspectos históricos e uma refletia sobre a GR no ensino superior. Em relação aos aspectos estéticos da modalidade, Santos (2004) faz um estudo sobre os processos de composição coreográfica na GR, da importância do respeito à individualidade da atleta, através do trabalho em conjunto: técnica e ginasta. Já Rossete, em sua dissertação sobre o julgamento da GR, aponta para o fato de que os problemas de julgamento são dados pela subjetividade do esporte, pelo seu forte ligamento a arte.

especificidades estéticas, a exemplo das referências citadas anteriormente, pensamos que podemos contribuir para fomentar reflexões dessa natureza não somente com relação à GR, mas na Educação Física, campo de intervenção pedagógica tão representativo no que se refere à valorização de modelos de rendimento e de beleza nem sempre questionados e contextualizados.

Com efeito, esta pesquisa dá continuidade a outras pesquisas que já têm como enfoque Foucault e sua compreensão de intervenção corporal do poder. Portanto, contribui para uma reflexão sobre o corpo não apenas submisso, que não só sucumbe à regra, mas é capaz de recriá-la, de produzir saberes a partir dela.

Partimos, agora, para o nosso percurso metodológico, ou seja, os caminhos de elaboração do nosso trabalho.

## PERCURSO METODOLÓGICO

Com a ânsia de entremear os sentidos requeridos pelas linhas anteriores: as relações saber-poder que definem a construção da beleza na GR, buscamos inaugurar nosso olhar mais atento, desbravando sentidos e entrelinhas através da análise das regulamentações da Ginástica Rítmica contemporânea.

Trilhar caminhos para discutir o belo nessa manifestação ginástica nos motivou a analisar o instrumento mais emblemático de persuasão do corpo da ginasta: o Código de Pontuação. Assim, o delimitamos como corpus de análise em sua última versão referente ao período mais atual, o ciclo 2005 – 2008, o qual recebeu a última revisão no início de 2007.

O Código de Pontuação acompanhou a esportivização da GR no início da década de 1970, quando a FIG publicou sua primeira versão. A segunda só foi revisada em 1977, vigorando em 1978, e foi revisada mais uma vez em 1982. Em 1984, o esporte foi incluso nos Jogos Olímpicos de em Seul, dessa forma, a cada ciclo

olímpico (Llobet, 1996), as regras da Ginástica Rítmica são (re) visitadas na íntegra, acometendo por vezes em mudanças estruturais tão abruptas que modificam não só as composições das coreografias, mas também a estrutura de treinamento de todas as equipes do mundo.

Na versão atual, o Código, em suas mais de cem páginas, subdivide-se em quatro partes principais: As Generalidades, parte na qual as regras da GR sistematizam elementos gerais de uma competição de GR; Os *Exercícios Individuais*, compreendem as definições dos parâmetros *Execução*, *Artístico* e *Dificuldade*; A terceira parte discorre sobre os *Exercícios de Conjunto*, englobando todos os aspectos abordados anteriormente acrescidos das particularidades dessa vertente da GR; e a última diz respeito à simbologia necessária ao julgamento.

Optamos por compreender os mecanismos que balizam a constituição da beleza na GR através de Análise de Conteúdo (BARDIN, 1977), que se caracteriza como uma técnica na qual retiram-se indicadores e fazem-se inferências, buscando o não-dito, o latente, o aparente e não aparente nas mensagens, supondo elementos objetivos e subjetivos. Consideramos esse não-dito a forma com que o Código é capaz de interferir na construção da beleza, embora não encontremos essa palavra nas regras impressas, o Código é capaz de garantir muitos ajustamentos estéticos na GR.

A Análise de Conteúdo é aplicável a discursos diversificados, uma hermenêutica controlada baseada na dedução, sua interpretação deve oscilar entre o rigor da objetividade e a fertilidade da subjetividade. Apelar para esta técnica de análise é ao mesmo tempo negar as transparências dos fatos sociais e afastar-se das compreensões espontâneas, perpassando dois pólos: a ultrapassagem da incerteza, numa verificação prudente e o enriquecimento da leitura, numa interpretação cuidadosa (BARDIN, 1977). Nas palavras da autora, a Análise de Conteúdo consiste em:

Um conjunto de técnicas de análise visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam inferências de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (BARDIN, 1977, p. 42).

A leitura flutuante nos permitiu perceber os ditames da beleza em diversas partes do Código e intuir que seria possível praticar uma análise temática. O passo seguinte foi a seleção de trechos que contivessem prescrições diretas ou indiretas sobre elementos que caracterizassem a beleza na GR, apesar de reconhecermos que as partes analisadas não se referem diretamente à beleza. A partir dos trechos contemplados, as unidades de registro temático, elaboramos os núcleos de sentido, ou seja, interpretações que justificam, explicam e identificam mais claramente a utilização dos trechos. Para organizar essa análise, elaboramos fichas de conteúdo subdivididas de acordo com as partes do próprio Código, considerando a presença dessas prescrições no texto.

Durante esse processo, agrupamos núcleos de sentido em três eixos temáticos: “As especificidades da ginástica”, “Os usos do tempo e espaço” e “A configuração do gesto técnico”. A partir desses eixos buscamos conduzir toda a análise sobre a beleza na GR, pautando-nos nas relações de poder-saber. Porém, é preciso explicitar que a separação dos eixos ocorre apenas do ponto de vista didático, para facilitar e tornar mais compreensível as análises, pois encontramos diversas intersecções e pontos em comum, discutíveis por mais de um eixo.

Complementamos a análise do Código com o recurso analógico das imagens de ginastas, a fim de buscar dados que pudessem descortinar significados estéticos. Ao mencionarmos a apreciação estética das fotografias, nos ativemos ao olhar da experiência estética que compõe inevitavelmente essa ação. Pensamos ainda na extração de significados, num olhar minucioso e entrelaçado às palavras dos textos. Uma apreciação imbuída de uma concepção de mundo, interpretação do objeto

sensível no contexto dos tempos atuais, capaz de se (re) significar no presente (VIEIRA, 2005).

As imagens serviram para municiar-nos com maiores perspectivas – contatos sensíveis – com nossos estudos. Analisamos as fotografias buscando um olhar que abarcasse não só o mais apariscente, mas tentando extrair significados expressos nos textos do Código. Após uma apreciação inicial, uma leitura de exercício de identificação, a fotografia admite a interpretação resultante de um esforço analítico, dedutivo e comparativo. “O texto verbal e o visual são polissêmicos e complementares, sendo cada um mais adequado a determinadas utilizações” (LEITE, 1998, p. 43). Assim, foi possível vislumbrar a materialização das regras e suas rupturas pelo entrecruzamento das informações textuais e imagéticas.

A dissertação está estruturada em dois capítulos: no primeiro intitulado “A beleza regulamentada” discutimos as especificidades da GR, as prescrições dos usos do tempo e espaço e a configuração do gesto técnico a partir da análise do Código de Pontuação da Ginástica Rítmica. No segundo capítulo “O corpo belo transcende a regra” realizamos algumas reflexões relacionadas à Educação Física, partindo da discussão do capítulo anterior com enfoque em três tópicos: Saberes e Poderes, Técnica e Estilo e Beleza e Educação.

# 2ª BELEZA REGULAMENTADA



## AS ESPECIFICIDADES DA GINÁSTICA RÍTMICA

Na Análise de Conteúdo do Código de Pontuação, compreendemos como aspecto marcante as delimitações sobre suas especificidades, aspectos que fazem a GR ser GR e não outra prática.

Tomamos como especificidades alguns elementos aparentes no texto do Código de Pontuação que a caracterizam como essa manifestação que conhecemos e compactuam para garantir sua beleza. Características próprias que guardam em si algumas afinidades com a dança e outras manifestações ginásticas, mas não se confundem com ela. Assim destacamos: o julgamento, os aparelhos, a música, a vestimenta, a eminente espetacularização, o princípio de coletividade dos conjuntos, os movimentos autorizados e não-autorizados do corpo e dos *aparelhos*, a constante recriação, o *discurso motor unitário do exercício*, a criação coreográfica direcionada.

Para que os aspectos apresentados fossem se constituindo, a Ginástica Rítmica percorreu uma trilha norteada pela sua mais emblemática vertente: a estética. Esta, sempre foi contemplada na ginástica, carregada pela disciplina coercitiva dos corpos (FOUCAULT, 1979), pela retidão, pela higiene, pela harmonia de formas, pela simetria. Por um conjunto de prescrições necessárias para se extrair um resultado esperado, para produzir, através do corpo um conhecimento sobre ele mesmo. A produção da beleza teve, sobretudo, a ingerência artística como fundamento para sua criação, a exemplo da dança, do teatro e da música.

Com isso, temos uma ginástica que se pauta no modelo, mas se afirmou nas concepções da Arte Moderna, movimento em que os modelos são criticados; se

pautou na expressão do sexo feminino, mas procria diferenciações entre os sexos; se pautou na beleza dos movimentos naturais, mas se afirma na performance enquanto categoria dessa beleza. Caráter ambíguo, como o poder expresso por Foucault (1979), que ao mesmo tempo em que se exerce, cria mecanismos de fuga, cria um contra-poder.

Esse caráter ambíguo do poder pode ser percebido na organização do julgamento da GR, que é um ponto que especifica sua prática e garante sua beleza. O julgamento ocorre da seguinte maneira: dois grupos de juízes avaliam a *Composição* do exercício, vislumbrando a forma com que a coreografia da ginasta foi construída, tanto de maneira mais quantitativa, no caso do parâmetro *Dificuldade*, quanto de forma mais quantitativa e qualitativa, no caso do *Artístico*. O terceiro parâmetro, a *Execução*, avalia a qualidade com que a ginasta demonstra a sua composição, embora o aspecto qualitativo seja extremamente preponderante nos três parâmetros (FIG, 2007).

Apesar de a banca de *Execução* julgar através de um grupo de quatro árbitros e a banca de *Composição* julgar através de dois grupos (*Artístico e Dificuldade*), os pesos são iguais. Isso ocorre pela dificuldade que é apresentada em se julgar parâmetros dependentes da subjetividade humana, tais como a criação e a beleza coreográfica, a interpretação da série pela ginasta, e a identidade fornecida pelo gesto. Por isso, oito árbitros se preocupam com uma metade da nota, enquanto apenas quatro com a outra metade.

Nos Torneios internacionais, deve haver um juiz superior que não participa efetivamente do júri para esclarecer possíveis dúvidas de julgamento (FIG, 2007). Isso mostra que mesmo o olhar direcionado de 13 pessoas atentas pode não dar conta de um julgamento “justo”, sendo necessária a presença de um árbitro renomado e experiente que possui uma sensibilidade mais “trabalhada” e que enxergue com mais afinco a performance ginástica.

Da pontuação do parâmetro *Artístico*, que pode atingir até 10 pontos, 7 são destinados às *Características Artísticas Particulares* (CAPs), bonificações específicas que devem ser prescritas numa ficha através de símbolos para que o árbitro possa verificar e avaliar as CAPs válidas (FIG, 2007). Há de se observar que mesmo os árbitros de *Artístico*, realizam seu julgamento da série por padrões predominantemente fechados. A subjetividade do olhar parece perpassar somente a validade do exercício que especifica a beleza de tal, já que a relação de reciprocidade entre sujeito e objeto é impossível de ser prescrita em um código de 100 páginas.

Entretanto, o julgamento fundamentado na modelização não é uma característica que decorre só o momento competitivo, ocorre em todo processo de aquisição da forma esportiva, em todo o processo de inserção da menina ao universo ginástico, através de uma sistematização própria. O olhar que julga, surge na escolha de campeãs, perpassa as quadras de treino e culmina nos campeonatos. O primeiro se dá através da adequação ao modelo, o segundo pela disciplinarização desse corpo, o olhar que cobra e molda e o terceiro por uma infinidade de olhares, apreciadores e julgadores.

Essa trama de inspeções nos remete ao sistema de registros permanentes exposto por Foucault (1987), os quais alicerçavam o controle das cidades pestinolentas no fim do século XVII. Uma vigilância constante, medida e obstinada que compreendia todos os espaços das cidades, do micro ao macro, das casas às ruas, determinações e isolamentos determinados de cima para baixo.

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica e contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos – isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar (FOUCAULT, 1987, p. 163).

Esse dispositivo disciplinar é caracterizado por Foucault (1987, p. 169) como nicho onde o poder se torna presente e visível em toda parte “inventa novas engrenagens; compartimenta, imobiliza, quadricula”.

O processo pelo qual a ginasta é julgada passa pela semelhança do dispositivo disciplinar assinalado por Foucault, por compreender justamente duas das características básicas do mecanismo disciplinar: a vigilância e o registro (FOUCAULT, 1979).

A disciplina é o conjunto de técnicas pelas quais os sistemas de poder vão ter por alvo e resultado os indivíduos em sua singularidade. É o poder de individualização que tem o exame como instrumento fundamental. O exame é a vigilância permanente, classificatória, que permite distribuir os indivíduos, julgá-los, medi-los, localizá-los e, por conseguinte, utilizá-los ao máximo (FOUCAULT, 1979, p. 107).

A Ciência do Treinamento Esportivo compele uma periodização do treinamento da ginasta determinando períodos, ciclos, horários, quantidades, intensidades, testes e intervalos (LAFFRANCHI, 2001), que são devidamente registrados a cada dia e avaliados através de gráficos. Sendo assim, ao passar do estado de treinamento para o competitivo, os registros continuam, e, ao sair da quadra após uma apresentação, a ginasta terá todo o mapeamento dos seus movimentos descritos nas fichas de avaliação da arbitragem.

Outro aspecto que caracteriza a GR são as relações corpo/aparelhos. A ligação entre estes e a ginasta deve expressar-se desde a posição de início do exercício, evitando ao máximo que corpo e objeto, foco da série, estejam separados. O sentido de uma coreografia de GR só é dado pela íntima junção música/ginasta/aparelho, portanto, é preciso que o público e, principalmente, os árbitros possam enxergar um só (FIG, 2007).

Essa dependência com a música distingue a GR, e a diferencia das outras modalidades ginásticas. É bela a ginasta e a série que conseguem conciliar

perfeitamente música e movimentos, visto que, os movimentos de um exercício de GR estão presos aos ditames da rítmica e a ginasta só pode se expressar a partir de sua música. Diferente de alguns espetáculos de Dança Contemporânea, por exemplo, em que a música pode servir apenas como “pano de fundo” ou inexistir.

As malhas ginásticas também delimitam características próprias, dependentes do vislumbre dos exercícios pelos árbitros e público, como também das possibilidades de variação criativa das formas. É possível adequar uma infinidade de modelos e cores ao gosto e às características da coreografia. As transformações das vestimentas ginásticas denunciam a espetacularização dos exercícios, que cada vez mais solicitam a atenção do público. Acreditamos que a otimização dos ornamentos (lantejoulas, paetês, vidrilhos, strass etc), inserção da saia e permissão de tecidos brilhosos, transparentes e de várias texturas, corroboraram para uma maior visibilidade da GR, inclusive nos meios de comunicação, com o passar dos tempos.

Nas fotografias a seguir temos ginastas das décadas de 1970, 1990 e 2000. A utilização da malha tradicional com pernas à mostra e mangas compridas expandiu para utilização de malhas compridas e depois com a superlativação de enfeites nas malhas, bordadas e brilhosas; maquiagens e aparelhos mais enfeitados, fatores que também exprimem a espetacularização da GR.



Imagens 5, 6 e 7 - As transformações das malhas ginásticas – Décadas de 1970, 1990 e 2000.

Apesar da espetacularização da GR na atualidade alcançar maiores proporções, o cunho espetacular desta manifestação da cultura de movimento não é algo recente e pode ser exemplificado tomando o contexto brasileiro. O Brasil manteve esse espírito espetacular pelo constante intercâmbio de professoras européias em meados da década de 1950, estando assim em consonância com os acontecimentos mundiais da modalidade.

No período do surgimento da GR no Brasil, se manifestava uma tendência pedagógica suscitadora de uma nova forma de a sociedade encarar a Educação Física, com uma visão de prática voltada à Educação (ROMERO, 1994).

Aliada à perdura firme da concepção biológica já mencionada, “baseada na abordagem positivista de ciência e no seu método de observação e comparação de resultados” previsto concomitantemente pelo ideário escolanovista (SOARES, p. 132, 2001), a concepção pedagógica tomava a Educação Física como algo útil e bom para a sociedade, o que atribuía uma nova importância ao professor desta disciplina, que teria agora o papel de organizar a espetacularização das práticas corporais em eventos que culminavam, conseqüentemente, na propaganda da escola (ROMERO, 1994).

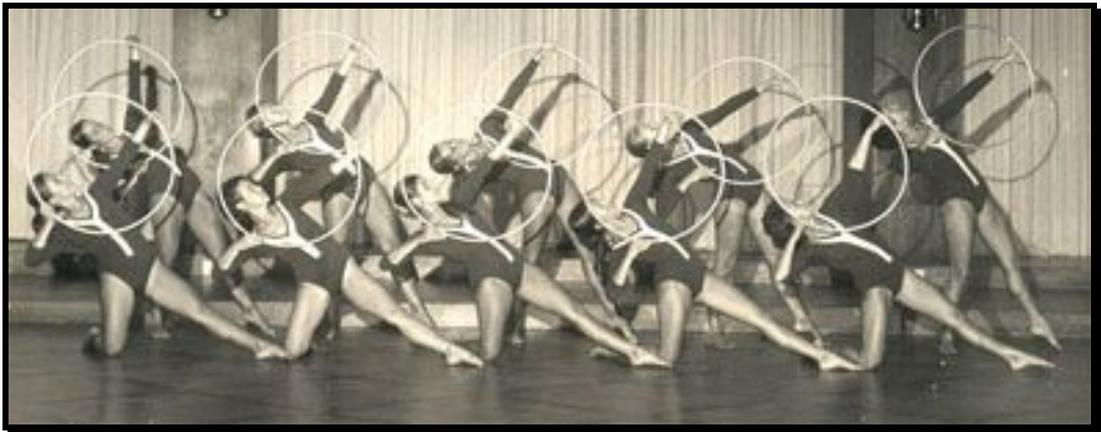
Tal contexto faz com que a Romero (1994) reporte-se ao Grupo Unido de Ginastas (GUG), quando este divulgou a GR, até então GM, através de apresentações em eventos cívicos e esportivos.

Assim, é possível ousar algumas reflexões no sentido de que a propaganda desta modalidade, voltada, essencialmente, para o “aspecto espetáculo”, induziu falsos conceitos, distanciando-a da visão pedagógica favorável à escolarização (ROMERO, 1994, p. 185).

Esses preceitos são fundamentais para compreender a espetacularização da GR, os quais implicaram na busca insistente das performances, pois era necessário prover visibilidade a uma prática que continha tantas significações voltadas às

características de uma época. Dessa forma, a intensa visibilidade da GR no Brasil se repetia mais densamente fora do país.

No contexto mundial, as regras foram se constituindo e admitindo perspectivas que congregassem uma gama maior de possibilidades coreográficas, e portanto, um perfil mais voltado para o espetáculo. As imagens a seguir são de conjuntos, do Grupo Unido de Ginastas em 1972, apresentando uma coreografia com arcos, e na seqüência a série da Seleção Brasileira de conjuntos nos Jogos Pan-americanos do Rio de Janeiro em 2007. Observamos a diferenciação tanto no aprimoramento das posições corporais e das regras, conforme o número de ginastas e o objetivo competitivo, quanto à atenção dada aos figurinos.



Imagens 8 e 9 - Conjuntos brasileiros, 1972 e 2007.

A diferenciação das modalidades de GR (individual e conjunto) também pode ser tomada como exemplo deste processo de reelaboração para o espetáculo, pois

cada uma dessas vertentes se expressa com especificidades próprias que se notam imediatamente ao folhear o Código de Pontuação, já que suas regulamentações encontram-se separadas.

O foco das *séries individuais*, como dito anteriormente, se dá nas qualidades da ginasta, suas performances corporais com aparelhos em consonância com a música, já as *séries de conjunto* guardam essas características, mas, acima de todas, guardam princípios de cooperação, para que a elaboração coreográfica se dê pelas qualidades do todo, pela interação entre ginastas e aparelhos. Ao contrário das séries individuais, tolera-se que a ginasta inicie e/ou possa ter momentos em que fique sem aparelho, ou que uma ou mais ginastas portem mais de um aparelho, desde que sejam momentos passageiros que realcem a colaboração entre as atletas. A preocupação em delimitar os movimentos específicos da Ginástica Rítmica ocorre inúmeras vezes no texto do Código. E, mesmo que estes possam significar princípios de trabalho coletivo, tais como apregoados no conjunto, alguns são proibidos, por exemplo, carregar uma ginasta, caminhar sobre uma ou várias ginastas que são considerados elementos mais característicos da Ginástica Geral ou da Dança. Ainda assim, autorizam-se elementos em que as ginastas dêem um impulso inicial e passageiro a suas companheiras. Dessa forma, as acrobacias, que não caracterizam esta modalidade, são parcialmente autorizadas, para realçar ainda mais o teor espetacular da série (FIG, 2007).

Contudo, os novos exercícios ginásticos exprimem a capacidade das ginastas de transgredir as delimitações das formas de movimento descritas pelas regras, e suscitam caracterizações que nos remetem ao grotesco através da alusão ao circo. Porém, a alusão não é aos espetáculos populares retomados e rejuntados embaixo da velha lona do circo que ronda as cidades, e sim às perspectivas estéticas constituídas a exemplo das concepções propagadas pelo “Cirque du Soleil”, que vem se difundindo pelo mundo com sucesso absoluto nestes últimos anos. Mas, a apropriação é mútua. Do mesmo modo que enxergamos ginastas da GR nos

espetáculos do Cirque du Soleil, observamos músicas, figurinos e movimentos dignos dos mais “dobráveis” contorcionistas e dos mais bem-preparados malabaristas e acrobatas nas quadras de GR mundo afora.

Soares (2001) apresenta reflexões pertinentes acerca dessa temática, intersecções circo/ginástica. Ela caracteriza o acrobata como um ser compreendido dentro do sutil limite entre o grotesco e o sublime, pois brinca com o nosso medo e extrapola as condições de um corpo “reto”. A ginasta de GR também situa-se nesse limiar, quando lança-se ao ar, ao chão, à troca de eixos, dobra seu corpo, arremessa seu aparelho e o recupera de diversas formas num tempo exato. “E o espectador vê então um misto de tensão e equilíbrio, de balanceamento e alternância, contraste, variação, encantamento, desprendimento, solução” (SOARES, 2001, p. 35). Dessa maneira, ao nosso ver, a ginasta da GR também transcorre o grotesco do acrobata, quando expõe movimentos que deixam a duvidar qualidades humanas, contornos que oscilam entre uma normalidade e anormalidade anatômica, quando enxergamos corpos dotados de uma precariedade de formas, corpos insustentáveis, assombrosamente magros e flexíveis.

As imagens a seguir são de uma artista circense e de uma ginasta internacional, a semelhança não é mera coincidência e se mostra aos nossos olhos como uma assimilação recíproca dessas práticas corporais: movimentos, corpos e utilização de aparelhos.



Imagens 10 e 11 - Uso da fita, artista do Cirque du Soleil e ginasta da GR.

A necessidade de se garantir uma manifestação ginástica que exale beleza, conseqüentemente arte, é uma das razões das inúmeras e velozes produções de saberes na GR, pois a criação configura-se como fator condicionante para o progresso dessa prática. É ainda mais bela a ginasta que consegue se diferenciar de todas as outras, que consegue criar novas possibilidades de movimento.

Ressaltamos que a composição dos exercícios na GR, as séries, o formato com que são criados, também são elementos que permitem caracterizar suas especificidades, pois ao observar as nuances dos movimentos e da criação destes, somos capazes de identificá-la.

Para incitar nossa discussão acerca da criação coreográfica na GR, apresentamos um trecho da biografia da percussora dessa modalidade no Brasil, Ilona Peuker, retirado da página da internet que descreve sua trajetória. O texto se refere à importância da criação nos processos de ensino da Ginástica Moderna, que se iniciou conforme sua chegada ao Brasil em meados da década de 1950.

Sua trajetória profissional foi determinada por seu amor ao movimento e à expressão artística. Suas alunas tiveram o privilégio

de dividir com ela o mágico momento da criação de suas coreografias. Dona Ilona foi antes de tudo uma arquiteta do movimento. Seu processo de criação era determinado por uma rara noção e visão espaciais. No espaço, ela esboçava o trajeto de suas coreografias. Suas alunas preenchiam esse trajeto imaginário com movimentos que eram selecionados por ela, dentre os tantos realizados pelas ginastas. Para as ginastas, esses momentos de criação eram inigualáveis, elas tinham contato com um prazer único (FROSSARD, [2005?]).

Na atualidade, o Código de GR permite perspectivas para a criação de movimentos e de nuances coreográficas, porém uma criação completamente direcionada. A elaboração de uma série de Ginástica Rítmica deve atender às características técnicas e artísticas dessa manifestação congregada à utilização correta dos movimentos corporais e com aparelhos e a escolha do tema da coreografia, expresso pela música.

Uma série de GR deve ser pensada a partir de um *discurso motor unitário*: o encadeamento de movimentos do início ao fim (FIG, 2007). Cada movimento é dependente do seu antecessor e sucessor, e a idéia-guia é a história que a ginasta conta, sem interrupções. Ao mesmo tempo em que o Código exerce a “poda” de tudo aquilo que é excessivo, exige que o exercício da ginasta contenha variações de diversas naturezas, convidando à criação. Sendo assim, a criação de movimentos também é condicionada a relações de poder-saber, ou seja, o Código que determina e a ginasta que transcende.

O corpo na GR é regulado pelo Código, disciplinado pelo treinamento, mas é criativo, uma criação pautada em um fim pré-determinado. Não deve exceder gestos inúteis à série, com esse pensamento podemos nos remeter ao princípio de utilidade das primeiras manifestações ginásticas européias. Porém, a utilidade que permanece não é mais a mesma, não se pauta somente na potencialização das forças dos corpos para fins de saúde, militares, de qualidade de vida etc., o corpo útil contemporâneo serve para a melhoria dos desempenhos esportivos. Com efeito, a ginástica atual

vem assumidamente se apropriando de outras práticas para moldar sua finalidade utilitária.

Os Movimentos Ginásticos europeus no final do século XIX caracterizaram-se por sistematizações das relações cotidianas: festas e divertimentos de rua e da aristocracia, circo e exercícios militares. Gradativamente, os princípios de ordem e disciplina coletiva iam sendo incorporados. Porém, o cerne das manifestações primeiras, contido na diversão deveria ser abandonado, pois era necessário que se reconhecesse a ginástica como prática útil e potencializadora segundo uma nova mentalidade científica construída a partir do século XIX, baseada na ciência e na técnica como saberes específicos (SOARES, 1998). A ginástica contemporânea, em detrimento daquela do século XIX, circunda, por exemplo, os saberes do circo porque atualmente este é performático também, ambos buscam o espetáculo, a extrapolação dos limites corpóreos, a perfeição do gesto e ambos transgridem muito os objetivos de suas origens.

As forças que esboçaram a ginástica, atual Educação Física, desembocaram na Europa ao longo do século XIX em países como Alemanha, Suécia, Inglaterra e França e corroboraram para a visualização de um modelo que detinha a idéia de aquisição de saúde e moral, de formação estética e formação do soldado (SOARES, 1998). Ou seja, um conjunto de atributos conseguidos pelo estudo meticoloso do corpo pelas ciências médicas, com estimulações previamente dosadas, com a finalidade de lapidar e potencializar os gestos de forma mais econômica possível. Tal condição desconsiderava e excluía as manifestações artísticas populares tidas como dispendiosas e inúteis. Atualmente, a estética ginástica pode apropriar-se de outras práticas, porém a forma ginástica precisa ser resguardada. Por exemplo, um determinado salto característico da capoeira pode ser utilizado num exercício de GR desde que as *características de base* do elemento salto estejam presentes: um salto precisa ter altura, forma definida e fixada durante o vôo, amplitude na forma (FIG, 2007).

Seguindo veementemente as tendências ginásticas dos últimos dois séculos, a criação de elementos com o corpo e os aparelhos na GR é pré-determinada por técnicas que lhe são específicas. A ginasta deve saber dominá-las para que a coreografia possa conter uma gama ampla de movimentações que ao mesmo tempo sejam criativas e corretas. O Código de Pontuação até permite a criação de elementos não-técnicos com os aparelhos, porém essa situação deve ser passageira, pois cada aparelho deve ser caracterizado segundo uma natureza técnica própria (FIG, 2007). Numa série de fita<sup>4</sup>, por exemplo, o aparelho deve ser “desenhado” pela ginasta a todo tempo, pois situações em que este aparelho permaneça parado ou enrolado por um tempo prolongado diminuem o valor do exercício. Da mesma maneira, arco, bola, maçãs e corda têm seus movimentos específicos, *os grupos técnicos*, de acordo com as formas desses aparelhos.



Imagem 12 - Coreografia com fita

---

<sup>4</sup> Os *Grupos técnicos* da fita são os espirais (desenhos de pequenos círculos), as serpentinhas (desenhos de pequenas ondas), os lançamentos e recuperações, as passagens por dentro do desenho, as escapadas (pequenos lançamentos em que o estilete dá uma volta completa no ar), os lançamentos *boomerangs* (em que se segura a ponta da fita para o estilete, vara que a segura, retornar) e os manejos (circunvoluções, movimentos em oito, balanceios e impulsos).

O Código de Pontuação prescreve todos os elementos possíveis com os aparelhos, novos manejos ou devem ser contabilizados como originalidade, ou devem aparecer de forma restrita na série. Dessa forma, as possibilidades de criação são sempre originadas por elementos já existentes, o novo se dá pelas possibilidades de extrapolar a prescrição, guardado seus limites.

Além dos *Grupos Técnicos*, de cada aparelho, há *Elementos Corporais* específicos das quais as coreografias devem sucumbir, sendo a criação da série refém do *Grupo Corporal Obrigatório*. Nas séries com bola devem aparecer mais flexibilidades e ondas, nas de corda os saltos, nas de maçãs os equilíbrios, nas de fita os pivots e nas de arco todos os grupos equilibradamente (FIG,2007).

A abertura para o novo, para o original até existe no atual Código de Pontuação, porém restrita e só pontuada quando se tratam de novos elementos que se consideram *Dificuldades* ou novas relações com os *aparelhos* ou novas relações entre as ginastas e aparelhos do conjunto. Ou seja, elementos originais que não se enquadrem nos quatro *Grupos Fundamentais* ou em novos movimentos e relações entre ginastas e aparelhos não são originalidades contabilizáveis.

Apesar dessas restrições, podemos observar séries em que se instituem novas formas de se utilizar os aparelhos. A imagem, a seguir, mostra o conjunto da Ucrânia no Campeonato Europeu de 2001. Com inspiração no tema do filme "Matrix", a maneira com a qual a ginasta do centro segura todos os pares de maçãs nos parece inusitada, dado que não é um novo manejo, portanto não recebe pontuação de movimento original.



Imagem 13 - Novos usos dos aparelhos.

Nos *Exercícios de conjunto* a idéia-guia da série, a história que deve ser contada, parte da união das cinco ginastas e de todas as relações possíveis entre elas e entre os aparelhos. Essa perspectiva prediz uma nova perspectiva para o julgamento das séries e uma nova perspectiva para a beleza destas, que não está somente nas proezas que uma ginasta é capaz de realizar com o seu aparelho, mas também, e principalmente, na capacidade de o conjunto realizar um espetáculo dependente do papel de cada uma que expressa um todo, ou seja, maneiras novas de uso de cinco corpos e cinco aparelhos nos conjuntos. Corpos e aparelhos que se projetam nos espaços do tablado competitivo e criam uma matriz do belo que concebe um deslumbre coletivo, como na imagem do conjunto de fitas das chinesas a seguir.



Imagem 14 - Corpos que desenham figuras

A imagem anterior nos alerta para o fato de que não é mais a performance de um só corpo que impressiona, pois pouco importa qual a ginasta que eleva mais a perna. A figura que se forma com a variação das alturas das pernas das cinco ginastas é que determina a beleza do movimento. Dessa forma, pensamos que as *séries de conjunto* instituem uma beleza que difere das composições individuais.

A beleza de uma série de *Conjunto* é dada, sobretudo, pela maneira com que as ginastas elaboram o trabalho coletivo, além do virtuosismo que cada ginasta deve apresentar tal qual nos exercícios individuais. Na imagem a seguir visualizamos o caráter coletivo, a dependência de cada ginasta para o funcionamento da coreografia, fator que atribui beleza aos conjuntos de GR.



Imagem 15 - Salto por cima das companheiras do conjunto.

Esse caráter coletivo do *Conjunto* implica na utilização de duas denominações: as relações e as colaborações entre as ginastas. As relações são as formas com que os movimentos corporais e do aparelho são organizados: sincronismo, cânon, sub-grupos, coral etc. e as colaborações são as ações que só são possíveis pelo empenho de cada ginasta: passar por dentro dos aparelhos de outras ginastas passar por cima de outra ginasta saltando etc., como na imagem. Do princípio ao fim do exercício, a todo momento, as ginastas do conjunto precisam caracterizar relações e colaborações (FIG, 2007).

Porém, a margem criativa que se ascende com a perspectiva do trabalho em grupo também é direcionada, razão pela qual se faz necessário resguardá-la de elementos que fujam dos manejos característicos dos aparelhos e das características da GR, que expressem manifestações notoriamente divergentes (ex: demonstrar um jogo de futebol com as bolas, construir pirâmides humanas etc).

Essas são algumas das especificidades que tratamos nesse estudo, especificidades que se recriam a todo tempo através dos saberes produzidos pelos corpos e que são registradas e (re) configuradas conforme a transcendência das necessidades de verdade da GR, porém, é importante reconhecer que não se

esgotam nos aspectos abordados. Adentraremos, a seguir, na verificação das regulações do tempo e dos espaços que também implicam na caracterização da beleza da Ginástica Rítmica.

## OS USOS DO TEMPO E ESPAÇO

Partimos para uma análise do tempo e espaço no Código de Pontuação de Ginástica Rítmica norteando-nos pelo elenco de pontos da disciplina<sup>5</sup> apresentados por Foucault (1987). Ainda que nesta oportunidade o autor foque suas reflexões para o contexto das práticas punitivas em *Vigiar e Punir*, ele deixa claro que, similarmente, outras instituições se pautavam nas características das instituições penais, tais como escolas, hospitais, quartéis, pois coligavam entre si as relações de poder sobre os corpos.

Um capítulo da história do corpo foi constituído junto à história da penalidade do século XIX, retratada pela interrogação das idéias morais, pela história da moral. “O corpo não precisa mais ser marcado; deve ser adestrado, formado e reformado; seu tempo deve ser medido e plenamente utilizado; suas forças devem ser continuamente aplicadas ao trabalho” (FOUCAULT, 1997, p. 42).

Além da história dos corpos, alia-se a história das relações entre os corpos e o poder político, controle, sujeição, poder direto ou indireto. Cria-se uma nova ótica, mecânica, fisiológica, disciplinadora e normalizadora (FOUCAULT, 1997).

Na GR, as técnicas de disciplinarização do corpo belo seguiram as normatizações do tempo e dos espaços do treinamento, além da normatização de suas especificidades como vimos anteriormente e da normatização dos gestos como veremos mais tarde.

---

<sup>5</sup> A disciplina controla, por princípios, a produção dos discursos. Fixa-lhe limites e reatualiza permanentemente suas regras (FOUCAULT, 1971).

Os espaços de treinamento simulam os espaços competitivos, registrados no código como um quadrado de 13m<sup>2</sup>, os deslocamentos para além da área permitida - o tablado - são vetados desde as sessões diárias. Em uma quadra de treino é possível observar a cerca, um lugar heterogêneo, com várias funções (FOUCAULT, 1987), o âmbito do clube, mas fechado em si mesmo, e as localizações funcionais (FOUCAULT, 1987), com lugares isolados e utilitários, ou seja, local para as aulas de Ballet, local para o treino de flexibilidade, local para treinamento de força etc. O corpo, durante o treinamento, sofre quadriculamento (FOUCAULT, 1987) numa área de 13 x13 metros, e não extrapola esses limites. Nas competições ocorre o mesmo, sendo que desta vez o corpo já adestrado não se permite passar do quadrado, a não ser por um erro imprevisto. Corpo e o aparelho não devem, sob nenhuma hipótese, ultrapassar os limites regulamentares, sendo que essa ultrapassagem só é validada ao tocar o solo, porque o corpo da ginasta é treinado, desde a elaboração do seu exercício, para não exceder as normatizações dos espaços.

Os espaços do corpo, prescritos pelos movimentos, obedecem à classificação da variabilidade, incorporados pela técnica característica. O Código reza que os movimentos precisam ser em diferentes níveis (alto, médio e baixo), diferentes trajetórias (reta, curva), diferentes planos (frontal, transversal e sagital) e diferentes modalidades (formas de deslocamento) (FIG, 2007).

Nas *Séries de Conjunto* as variações espaciais são inúmeras, as cinco ginastas compõem figuras, desenhos e formas em todos os momentos do exercício. No entanto, essa caracterização espacial precisa ser nítida. Por exemplo, em uma reta formada pelas ginastas deve ser resguardada a forma exata de uma reta com distâncias iguais entre as ginastas. Nas imagens a seguir, visualizamos figuras definidas.

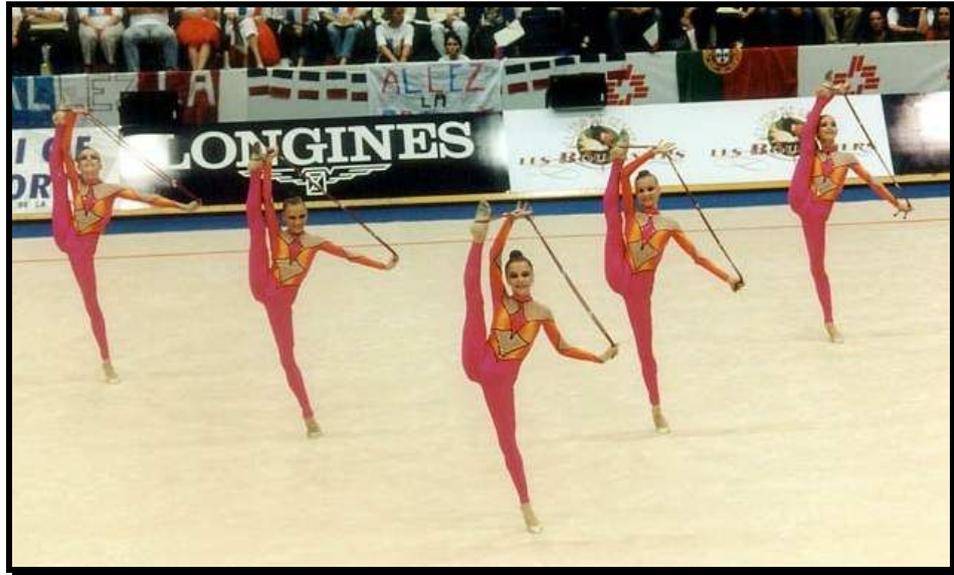


Imagem 16 - Figura em V.



Imagem 17 - Cada corpo em seu lugar determinado no tablado competitivo.

O cerne do espaço competitivo, a área de competição, é reservada para as ginastas em competição, portanto estas não podem se atrasar nem se adiantar, nem permanecer antes nem depois de competir em suas proximidades (FIG, 2007). Os horários precisam ser respeitados a todo o tempo pois na ginástica existe tempo e local para tudo. E, para que não ocorra veiculação do exercício antes do momento propriamente dito da série, já que o julgamento ocorre estritamente durante os dois

minutos e meio da série de conjunto, a entrada no tablado competitivo não pode ser coreografada. Aquele espaço e aquele tempo devem ser resguardados até o momento da competição propriamente dita.

Porém, não basta a ginasta demonstrar-se virtuosa apenas durante seu exercício na área regulamentar, outros fatores, que podem ocorrer inclusive em outros momentos ou que independam do seu domínio também podem interferir no seu julgamento, tais como suas condutas ou de sua equipe fora do tablado. Por exemplo, as ginastas numa prova de conjunto não devem se comunicar entre si, nem com a técnica, nem com os membros da arbitragem durante o exercício (FIG, 2007).

O tempo e a regulamentação da série é que determinam o tempo de amoldamento da ginasta. Os horários são previstos para atividades das sessões de treinamento e para além deste. A vida da ginasta é um ciclo rotineiro regado pelo tempo, que é controlado para garantir a qualidade da sua profissão, e inclui treino, alimentação, sono, estudos e tempo livre. Este último serve para realizar todas as outras atividades da vida de uma jovem normal, namoros, amizades, passeios, família etc. Porém, mesmo no tempo livre não é permitido se exceder, a fim de que o corpo esteja pronto para produzir bem nos momentos “úteis” da vida da ginasta.

A estética da performance sobrepuja a estética da vida. Ou seja, há “a negação de outras estéticas corporais e vivências estéticas da própria ginasta, presentes por exemplo nas ações cotidianas relativas à alimentação, ao convívio familiar, às formas de perceber e aceitar o próprio corpo” (PORPINO, 2004, p. 129). É o que reflete esta autora em artigo que disserta sobre as concepções estéticas do treinamento esportivo da GR. E complementa referindo-se à relação paradoxal entre essas estéticas, pois, “ao mesmo tempo em que o sacrifício é justificado pela concretização de uma estética esperada é na negação de uma estética de vida que esse sacrifício é realizado” (PORPINO, 2004, p. 128). A ginasta “abandona” sua vida para garantir sua (re) significação por meio da dor, do uso de um corpo constantemente utilitário em prol do sonho de se tornar uma campeã.

Sobre o tempo útil, Foucault (1987, p. 129), ilustra o controle do tempo dos funcionários de uma indústria no início do século XIX: “O tempo medido e pago deve ser também um tempo sem impureza nem defeito, um tempo de boa qualidade, e durante todo o seu transcurso, o corpo deve ficar aplicado a seu exercício”.

A repetição da seqüência coreográfica de um minuto e quinze segundos a um minuto e meio da GR acaba sendo a própria medição temporal dos movimentos e que determina todo o processo de treinamento. Um movimento, seqüenciado pelo outro recebe uma interpelação determinada pelo corpo e pela métrica musical, que se (re) significa conforme a melhoria da performance, pois em um intervalo musical é possível executar um maior número de movimentos com o decorrer do processo de treinamento. “O tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder” (FOUCAULT, 1987, p.129).

Quanto mais se fraciona o tempo, mais é possível extrair mais tarefas dele. Antes e após a duração regulamentar da série, o corpo da ginasta deve apresentar imobilização completa para que se possa enxergar a duração exata do exercício (FIG, 2007). Nesses segundos a ginasta ou conjunto de ginastas devem manifestar o melhor de suas virtudes corporais mais excepcionais. Um minuto e trinta segundos, dois minutos e trinta segundos, tempo máximo regulamentado para que uma ginasta em séries individual e de conjunto apresentem o melhor, a seleção dos melhores movimentos com o corpo e aparelhos, melhor música e coreografia, a mais bela, a mais original, o encadeamento mais perfeito das composições. Inversamente proporcional ao tempo cronometricamente contado da série é o tempo dos treinamentos, também contados, mas se valendo da extensão: horas, horas e horas que se resumirão a um minuto e meio, uma previsão intensa e detalhada de como o corpo irá responder no momento e no tempo exato da competição.

Outra perspectiva do aspecto temporal está em executar certo número de vezes a série sem erros, que pode ter uma duração de quinze minutos ou de várias

horas. Isso só vai depender do aperfeiçoamento dos gestos. Essa é uma fase do treinamento em que infere-se que a ginasta, já adequada àqueles gestos, seja capaz de executar seus exercícios sem falha (LAFFRANCHI, 2002). “Um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente” (FOUCAULT, 1987, p.130). Ou seja, eficiência e rapidez precisam caminhar juntas, o gesto disciplinado confere à ginasta uma atitude corporal voltada ao movimento eficiente.

Dessa forma, o tempo determina a construção do corpo belo ou da beleza na Ginástica Rítmica quando é proveitoso, não só enquanto a ginasta projeta os movimentos mais belos em um minuto e meio de exercício, mas quando o faz em razão de um processo árduo, útil e meticuloso, um tempo capitalizado, como diria Foucault (1987, p. 133):

Como capitalizar o tempo dos indivíduos, acumulá-lo em cada um deles, em seus corpos, em suas forças e capacidades, e de uma maneira que seja susceptível de utilização e de controle? Como organizar durações rentáveis? As disciplinas, que analisam o espaço, que decompõem e recompõem as atividades, devem ser também compreendidas como aparelhos para adicionar e capitalizar o tempo.

Porpino (2004, p. 127) demonstra que na preparação técnica “além da obtenção da maior eficiência do movimento ginástico com o mínimo de esforço, objetiva-se também o virtuosismo dos movimentos realizados”. Dessa forma, as 200 repetições dos exercícios de conjunto descritos por Porpino (2004), do vídeo que narra o dia-a-dia das ginastas da seleção brasileira, resultam de ciclos diários, sacrificantes, porém necessariamente virtuosos das sessões de treino.

Outro elemento que dita o tempo e a forma do gesto é a música. A perda de ritmo prejudicial à ginasta é ocasionada tanto pela montagem de sua série em um tempo equivocado ao da música como por erros que interfiram no encadeamento da coreografia. Por exemplo, a ginasta que perde um *aparelho* e sai correndo, ou que demora mais num determinado *Elemento Corporal* perde várias vezes o ritmo da

coreografia. Contudo, existe ainda uma penalização de discordância entre música e movimento no fim do exercício, que demonstra o controle do tempo da coreografia determinado pelo tempo de música, qualquer imprevisto pode levar ao erro (FIG, 2007).

Uma das séries mais lembradas da GR mundial é o exercício com arco da ginasta búlgara Maria Petrova no Campeonato Mundial de Paris em 1994. Naquela competição, Petrova parecia desafiar o tempo e o espaço requerido para uma coreografia de Ginástica Rítmica, pois, após marcar cada batida da música com precisão minuciosa através de seus movimentos, Petrova, na fase final, na apoteose dos segundos anteriores ao fechamento da série, empenha uma movimentação extremamente lenta, que empreende longos doze segundos da sua coreografia, que por sua vez, dá um belo efeito ao som da cantata Carmina Burana.

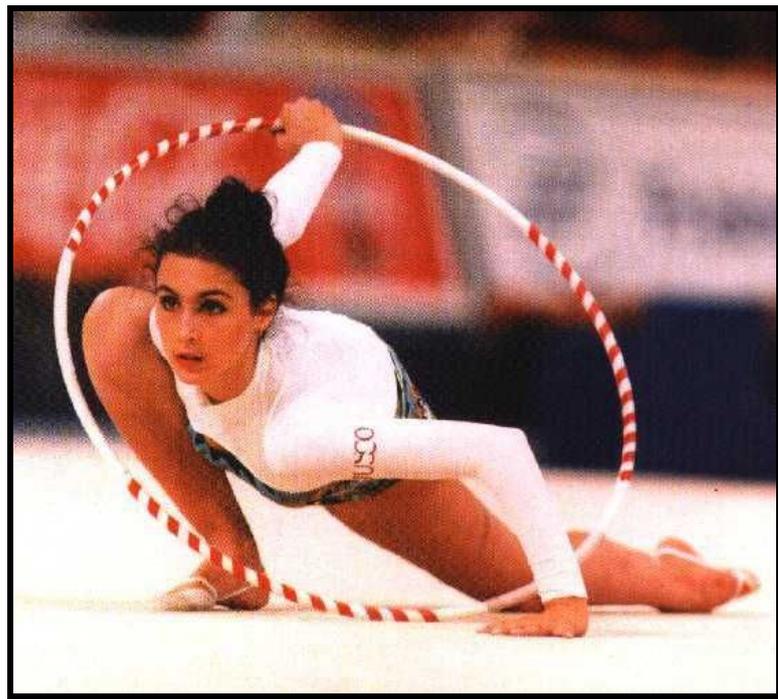


Imagem 18 - A “câmera lenta” que estabelece novos sentidos de tempo e espaço.

Guardadas as exceções, a exemplo de Petrova, observamos que o tempo e o espaço na GR obedecem estritamente os controles estabelecidos pelo Código, sendo considerados durante todo o processo de formação e preparação da ginasta,

determinando inclusive a conformação da regulação do gesto, a qual, discutiremos a seguir.

## A CONFIGURAÇÃO DO GESTO TÉCNICO

É possível, através da leitura do gesto perceber diferentes formas de controle, proibições e interdições. Nesse sentido, o conjunto de normas, a instituição de pedagogias corporais fortificadoras da alma e a elaboração de estratégias coercitivas e disciplinadoras do corpo surgidas na época renascentista que formam o ideal do corpo moderno tendem a desenhar um corpo ideal, reto, sóbrio, moderado, assexuado, impassível. Esse modelo de corpo revela-se nos comportamentos sociais de cortesia e de etiqueta, regularizando as aparências e o pertencimento a uma determinada classe social, nobre, aristocrática (NÓBREGA, 2003, p. 135).

Movimentos resguardados em retidão de segmentos e extremamente amplos, grandiosos em relação aos ângulos articulares. As pernas atingem alturas inacreditáveis. Joelhos, pés, quadril concentram-se no mais puro alinhamento. Cada movimento é gesto porque implica num envolvimento de todo o organismo sempre, e expressam um significado, e exprimem linguagem (NÓBREGA, 2000), uma vez que todas as partes compõem e determinam a ação. A ginasta não realizará um exímio salto se seu olhar ou mãos se direcionam ou se posicionam em locais não determinados. Saltar, em Ginástica Rítmica é mais que uma explosão de força dos membros inferiores, tal ação não se basta, porque todo o corpo precisa estar belo durante todas as fases do salto: na partida, vôo e chegada.



Imagem 19 - As partes que embelezam o todo.

É nos gestos realizados pelos corpos na ginástica que se incidem as operações mais ferrenhas. O caminho perseguido por uma ginasta, da preparação à apresentação, é bombardeado por minúcias capazes de podar milimetricamente os movimentos em nome da beleza prevista e almejada, em nome do primeiro lugar ao pódio.

Ressalvamos o fato de a regulação das minúcias dos gestos da GR contemporânea terem se originado de uma prática que teve suporte nos movimentos femininos “naturais” da Ginástica Moderna ligados às nuances rítmicas, artísticas e pedagógicas. Pressupomos com isso que as transcendências dos gestos dos corpos caracterizaram essa modalidade ginástica desde as primeiras demonstrações, principalmente no que concerne aos objetivos que a ginástica apresentava na sua origem, um corpo não-performático, mas que permaneceu naturalizado até hoje. Uma naturalização que não engloba apenas a caracterização das nuances expressivas do movimento, mas a potencialização dos movimentos através de investimentos em forma de intervenções corporais no âmbito do mais alto rendimento esportivo.

A naturalização de outrora implicava numa forte atribuição aos movimentos do corpo na GM como sendo orgânicos ou naturais, que mantinham viva a ligação da ginástica às ciências biológicas, e reforçava a reflexão de movimento inerente, pré-idealizado, conseqüentemente adequado a um modelo.

Fruto da biologização e naturalização que dirige a construção da nova sociedade a Educação Física foi utilizada pelos médicos higienistas como instrumento de aprimoramento da saúde física e moral, acoplada aos ideais eugênicos de regeneração e purificação da raça. Ela se fez protagonista de um corpo saudável, robusto, disciplinado, e de uma sociedade asséptica, limpa, ordenada e moralizada, enquadrada, enfim, nos padrões higiênicos de conteúdo burguês. Podia ser a “receita” e o “remédio” da cura de todos os males que afligiam a caótica sociedade brasileira capitalista em formação (SOARES, 2001, p. 136).

Laffranchi (2001), ressalva a forma de trabalho com base nos movimentos orgânicos e naturais da Ginástica Moderna no Brasil, que procurava explorar as qualidades estéticas e rítmicas da mulher. Observamos que essas observações, mesmo que atuais, acerca da Ginástica Moderna não problematizam os aspectos naturais dos movimentos chamados “orgânicos”, nem se referem aos seus aspectos culturais.

Nas referências do surgimento da GM, expressas na introdução desta pesquisa, encontramos a utilização dessas expressões (movimentos orgânicos e naturais) com freqüência. Esses dois termos referem-se à concepção biológica, evidente na época, que proclamava uma naturalização dos movimentos, ou seja, estes eram considerados inatos e precisavam ser trabalhados para fins utilitários determinados. A GR convive com a configuração de gestos retidos na naturalização performática e imersos na criação, sendo admissível enxergar essa convivência conceitual entre natural e artístico desde as primeiras manifestações da Ginástica Moderna em nosso país. Ilustramos essas evidências com uma imagem do GUG seguida por uma da atual Seleção.



Imagem 20 - Movimentos naturalizados.



Imagem 21 - Corpos naturalmente espetaculares.

A imagem da Seleção Brasileira de conjuntos apesar de também caracterizar padrões de movimento e de corpo, institui outros modelos pautados nas performances de corpos flexíveis, longilíneos, potentes e idênticos. E, talvez, menos “livres” tais como os modelos apregoados nas primeiras referências brasileiras<sup>6</sup>.

O belo, sempre contemplado nesta prática, persiste veementemente em arquétipos estipulados pelas próprias ginastas através dos tempos, tornando-se, após a esportivização, critério de julgamento, que por sua vez é firmado pelo Código de Pontuação. Os corpos e gestos das ginastas revelam as concepções estéticas da

---

<sup>6</sup> Peuker (1974 e 1976).

GR, incorporando mecanismos de poder e saber. E ainda, o gesto tão evidenciado como natural assume a qualidade de excepcional.

A ginasta obedece a sua tarefa de ser bela, ajustada às formas requeridas pelo Código. Mas, a beleza do gesto não se basta, este precisa parecer fácil, perfeito, sem necessidade de retoque. A beleza envolve todo o corpo, dos cabelos às pontas dos pés, é preciso que tudo esteja envolto harmonicamente, que cada segmento evidencie intensamente o gesto.

Não basta ter um corpo perfeito ou esteticamente apropriado para a modalidade. É preciso submeter esse corpo ao treinamento, para que a ginasta seja capaz de realizar as proezas mais difíceis e também mais belas. As preocupações estéticas estão presentes no treinamento da GR desde a escolha das atletas para a composição das equipes, até o momento em que a atleta se apresenta. Tais preocupações mantêm-se presentes durante as diversas fases do treinamento (PORPINO, 2004, p. 125).

Dessa forma, o Código de Pontuação veta todos os movimentos que desarmonizem o exercício, sobretudo os erros. São considerados erros tudo aquilo que pressuponha o imprevisto, que não se enquadre nos padrões exatos, portanto, devem ser penalizados a cada vez que ocorram, para que as notas de *Execução* da ginasta que menos erre sejam as mais altas. O olhar do árbitro que observa este parâmetro precisa ser minucioso e calculista para julgar a mínima falha, perceptível ou imperceptível aos olhos do espectador comum, pois nesse esporte de alto nível, o que diferencia a *Execução* de uma ginasta para outra é a minúcia, pois quanto mais perceptível ao público não-especialista maior o grau de falta. As partes do Código que concernem à *Execução* do exercício são as principais responsáveis pela regulação da qualidade do gesto, tanto da ginasta como na manipulação com os aparelhos.

O parâmetro de julgamento *Execução* pauta-se nos mínimos desvios dos padrões requeridos pelo Código através da apropriação de modelos. Os modelos, provavelmente, se estabeleceram a partir das experimentações expressivas de

movimento, afirmando moldes estéticos que, posteriormente, foram refinados e reformulados.

Para argumentar as fundamentações dos modelos, temos que, na década de 1960, com os primeiros campeonatos mundiais, a Ginástica Rítmica acabou por render-se à técnica do Ballet Clássico apesar da forte vinculação à Dança Moderna, já tradicional na Europa. O Ballet trouxe para a GR técnicas já emancipadas, maneiras de uso do corpo na dança “fechadas” em movimentações firmemente estipuladas.



Imagem 22 - Arabesque: movimento em comum da GR e do Ballet.

Constatamos a forte influência do Ballet Clássico ao observar que os mesmos desequilíbrios e faltas de amplitudes dos gestos a serem corrigidos no Ballet são condenados pelo Código de Pontuação. Por exemplo, para que uma ginasta possa executar um *pivot*, giro de 360 graus ou mais na meia-ponta<sup>7</sup> de um dos pés, com uma das pernas sem contato com o solo, exige-se o mesmo tônus do corpo vertical de uma bailarina que executa uma *pirueta*, movimento do Ballet análogo ao *pivot*. Então, qualquer “frouxidão” na musculatura do abdome, qualquer inclinação desnecessária do tronco condena esses movimentos em ambas manifestações, sendo

---

<sup>7</sup> Flexão dorsal do pé, associada à flexão do metatarso.

que na GR o Código classifica como *pivot* sem forma definida e fixada. Na imagem anterior a ginasta executa um movimento comum entre a GR e o Ballet, o arabesque.

Consideramos também as semelhanças na exímia técnica de bailarinas e ginastas ao longo da trajetória da GR, bem como, a postura exigida para a ginasta atual que muitas vezes retoma a postura da bailarina clássica.



Imagens 23 e 24 - Saltos que denunciam referências.

As harmonias simetrificadas do Ballet Clássico emergem na Ginástica Rítmica, dissimulando, através das levezas e supostas facilidades das bailarinas/ginastas na execução das coreografias/séries, aspectos de usos do corpo moderados pela disciplinarização, enrijecimento, ajustes e uniformização de movimentos, de formas corporais, de performances metrificadas. Como reflete Foucault (1987), reflexos residuais da docilidade de um corpo imerso na disciplinarização, nas relações de poder.

No entanto, é preciso considerar que a apropriação da técnica do Ballet contribuiu para construir a GR, porém os movimentos livres e expressivos suscitados por outras danças não foram completamente extintos. Numa série de GR ainda deparamo-nos com mobilidades do tronco, ondulações, passagens pelo solo, contrações e solturas, formas de exercícios equivalentes aos da Dança Moderna<sup>8</sup>. Essa manifestação não contradizia frontalmente os vocabulários já estipuladas pelo

---

<sup>8</sup> “a dança moderna reflete o contexto histórico que a gerou: a de um mundo governado por máquinas, no qual o ser humano se debate em busca de novas relações consigo mesmo e com a sociedade” (PORTINARI, 1989, p. 133).

Ballet, e sim os (re) configuravam em nuances mais expressivas de movimentos, libertando a dança dos maneirismos exagerados (PORTINARI, 1989).

Essas movimentações mais “onduladas” são consideradas, inclusive, parte dos *Grupos Fundamentais*: as ondas e as flexibilidades, que por sua vez, são os movimentos mais exigidos para as séries com bola, como na imagem a seguir.



Imagem 25 - Ginasta ao solo.

A partir dessas evidências, refletimos que o gesto técnico da GR, tal qual evidenciado pelas ginastas que seguem o Código, parecem ser fruto de uma hibridez de referências, tendo inicialmente a Dança Moderna como foco e, posteriormente, incorporando as minúcias técnicas do Ballet Clássico, elementos das danças populares, arte circense e outras manifestações ginásticas.

Essa hibridez parece garantir uma preocupação com o caráter expressivo e técnico do gesto, bem como sua especificidade que caracteriza a executante como ginasta de GR e não como bailarina ou ginasta de outra modalidade. Esses pontos são fundamentais na construção da beleza do gesto técnico da GR.

Segundo o Código de Pontuação os gestos na GR podem ser classificados, quanto ao seu julgamento, de forma qualitativa ou quantitativa. Quando nos

remetemos aos aspectos qualitativos do movimento nos referimos a como esses movimentos ocorrem segundo os modelos especificados pelo Código. Já os aspectos quantitativos do julgamento são aqueles em que os árbitros contam, somam ou diminuem os valores totais dos elementos, se tal movimento é válido ou não. Exemplificando: se quantifica um movimento quando este atende ou não determinado parâmetro, e se qualifica quando se observa se o movimento ou a coreografia se aproximam ou se distanciam dos parâmetros determinados pelo Código. Essa separação ocorre apenas nas divisões da *banca de árbitros*, pois enquanto os árbitros de *Dificuldade* avaliam a quantidade, os árbitros do *Artístico* avaliam quantidade e qualidade, e os árbitros de *Execução* avaliam a qualidade dos movimentos.

A regulação dos gestos, segundo sua qualidade e para sua quantificação, aproxima-se do padrão de movimento e distancia-se do “erro”. Dentre os erros mais perceptíveis em GR temos a perda de *aparelhos* pela ginasta, causada por uma imprecisão qualquer do movimento. *Aparelho* perdido demonstra claramente o erro da ginasta e desqualifica a beleza do seu exercício. A perda do *aparelho* durante uma *série* de Ginástica Rítmica é considerada uma falta grave em qualquer circunstância porque é uma falha perceptível ao espectador comum. Sendo assim, é necessário diferenciar bem a execução de uma atleta que perde o aparelho de outra que não o perde.

Ainda que a ginasta recupere seu *aparelho*, este deve ter um tempo certo de ação de vôo que não permita que esta dê um passo sequer para a sua recuperação. Por ser elemento menos perceptível, as penalizações de *trajetória imprecisa* são menores que as de perda (FIG, 2007).

A manipulação de *aparelhos* na GR nos evoca os sentidos da beleza conseguida através dos instrumentos em diversas épocas, tendo este tema da instrumentalização do corpo sido abordado por Vigarello (1995), ou seja, a maneira como se processou a regulação dos gestos: primeiro os aparelhos exercendo forças

sobre o corpo, depois o corpo exercendo um conjunto de forças sobre aparelhos, sobre ele mesmo, e dessa forma obtendo os resultados requeridos e, por último, o corpo trabalhado por técnicas detalhistas a manipular aparelhos e com a aquisição dessas habilidades ser considerado belo. Com isso, observamos que a regulação dos gestos na GR segue a normatização dos aparelhos, ou seja, manipulá-los de acordo com as especificidades estipuladas e com destreza, é o gesto eficiente que interessa à beleza do movimento.

Além de eficiente, o corpo da ginasta na Ginástica Rítmica é instrumentalizado por si próprio, pois se utiliza de suas próprias forças para alcançar performances, ou para exprimir esse controle pode fazer uso de outros instrumentos. Nessa forma de pensar, o poder incide na operacionalização instrumental, não apenas na visibilidade do produto. Visualizando este ponto na Ginástica Rítmica seria fátuo pensar apenas nos aparelhos portáteis, pois eles já implicam um manusear codificado que brinca de manipulado e manipulador com a ginasta no momento da competição e nos treinamentos. Aparelhos como plintos, colchonetes, bancos suecos, espaldares, barras e o próprio tablado expõem melhor essa operacionalização pois é preciso manejar com propriedade e método esses objetos em situação de treinamento (LLOBET, 1996) para se conseguir o desempenho desejado.

Cada *aparelho* específico da GR possui mais que características específicas, também assinalam um *Grupo Corporal Obrigatório*. Dessa forma, cada série tem um formato diferenciado e uma concepção que deve permear os usos de determinado aparelho (FIG, 2007). A ginasta excepcional do rendimento esportivo de GR precisa executar bem todos os *grupos corporais* dessa modalidade, para ser exímia nas séries com todos os *aparelhos*.

Os *Grupos Fundamentais* ou *Dificuldades* (saltos, equilíbrios, pivots, flexibilidades e ondas) de forma geral, são aqueles que contam pontos num exercício de GR, são os movimentos mais codificados, mais exatos, mais padronizados. Caso

não se enquadrem em qualquer *característica de base*, serão desconsiderados. São principalmente esses movimentos que determinam o desempenho da ginasta, por isso a maior parte do treinamento esportivo em GR é direcionado para o alcance das dificuldades em consonância com os aparelhos. Sobre esse aspecto, Laffranchi (2001) atenta para as bases do treino de Ginástica Rítmica, que é a excelente execução da série.

Para uma ginasta, não é satisfatório que só aprenda as formas dos movimentos corporais, é preciso fazê-lo executando os movimentos dos *Grupos Técnicos dos aparelhos*, uma vez que o domínio do corpo confunde-se com o domínio de implementos. Para tanto, os gestos da série têm um ritmo, uma forma, um tempo, um espaço e uma intencionalidade de acordo com a coreografia, que devem ser treinados.

A tríade ginasta, *aparelho* e música, conciliados, caracterizam os gestos e qualificam a beleza do exercício. Desse modo, é preciso que estejam enquadrados em pré-definições com alinhamentos de alta precisão, pois é possível, em uma só ação motora da ginasta, penalizá-la por faltas do corpo e dos aparelhos. Portanto, é necessário que a ginasta esteja “consciente” da posição de cada segmento corporal e do aparelho na hora do exercício. Além disso, o árbitro, com seu olhar clínico, pesa, a cada segundo, a forma adequada do corpo para cada ação, sendo possível penalizar a ginasta por várias falhas ao mesmo tempo. Por exemplo, uma mínima falha com o aparelho ou com um segmento corporal deve ser notada pelo árbitro de *Execução* que deduzirá as devidas penalizações (FIG, 2007).

Também consideradas graves são as falhas por perda de equilíbrio, que sofrem penalizações ascendentes, desde as menos perceptíveis sem deslocamento do corpo, expressas por uma mínima imprecisão do eixo corporal, até o desequilíbrio total finalizado pela queda (FIG, 2007). Essas faltas podem ser minimizadas através de um extremo controle dos movimentos, de todos os músculos, de todo corpo, que se envolvem na ação.

Um controle minucioso do movimento executado sobre uma parte reduzida de apoio ou sobre a recuperação do apoio de movimentos dinâmicos como saltos, acrobacias e giros são de suma importância. Para esses elementos específicos são previstas penalizações maiores que as prescritas para os elementos corporais em geral, pois as ações de saltar, girar e girar através do eixo vertical (elementos acrobáticos), são de categoria mais dinâmica e as recuperações do equilíbrio durante e após esses movimentos são mais passíveis de erros visíveis pelo público não especialista, pois distinguem uma quase queda.

A ginasta búlgara Teodora Alexandrova marcou época na GR, por chegar aos pódios nos campeonatos internacionais apresentando movimentos com limites de flexibilidade bastante modestos em relação às concorrentes. No entanto, suas coreografias eram assinaladas com um manejo de aparelhos e movimentações de giros com alto grau de dinamismo, fatores que sanavam suas possíveis limitações. Na série de bola do campeonato mundial de Osaka, em 1999, a ginasta apresenta quatro seqüências de pivots, uma com duas voltas completas, outra com cinco, outra com seis voltas e a última com dez giros completos. No Código atual isso não seria permitido, pois os *grupos corporais obrigatórios* da bola são as flexibilidades e ondas, e só se permite a utilização de outros grupos por, no máximo, duas vezes.

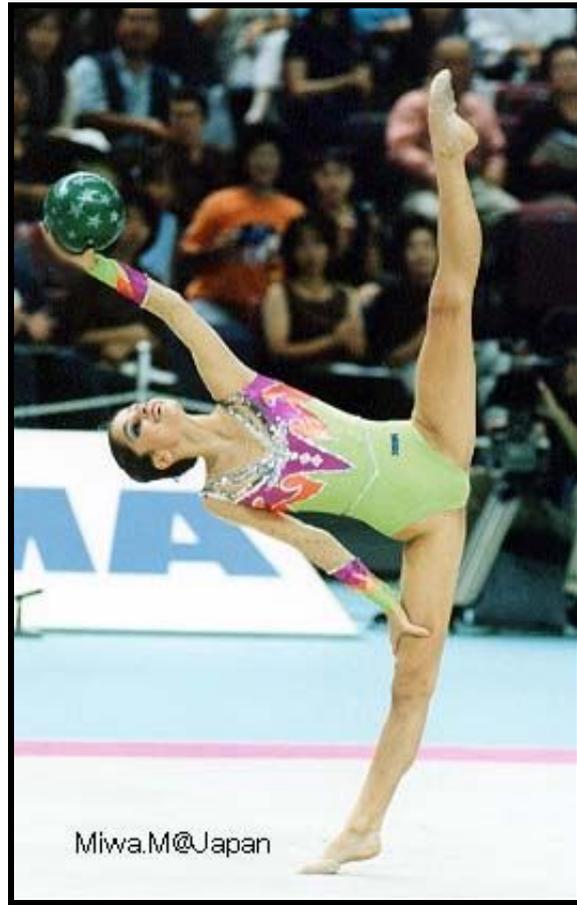


Imagem 26 - Qualidades que superam os limites.

Com essa tática, Teodora sempre utilizou na série seus melhores movimentos, transgredindo as tendências de hiper-flexibilidade da GR da década de 1990.

O erro apariscente, causado tanto por uma série composta por movimentos inadequados ao melhor desempenho da ginasta, tanto por erros ocasionais e momentâneos, desvaloriza mais a *Execução* do exercício. Entretanto, a ginasta não só perde pontos por errar, perde por deixar de ganhar. Enquanto um árbitro penaliza a ginasta por uma eventual queda, o outro desconsidera um *elemento corporal* não executado por causa da queda, nesse caso, a ginasta perde pela qualidade e quantidade.

O Código de Pontuação, além de regular os movimentos, determina quais podem ser utilizados numa série, a qual deve conter até 18 que contam pontos: *as dificuldades ou grupos fundamentais* (FIG, 2007). A escolha dessas *dificuldades* e a ordem com que aparecem na série são fundamentais para a performance da ginasta e para o

desenrolar do exercício. O Código determina uma longa lista, e a escolha desses elementos deve ser ajustadas às possibilidades corporais da ginasta, ou seja, suficiente para minimizar a possibilidade de erros.

A ordem dos elementos de uma série de GR devem ser descritos numa ficha de julgamento através de uma simbologia própria que ilustra todo o exercício ginástico. Deve ser respeitada a sucessão dos movimentos e suas formas (FIG, 2007), mais uma vez encontramos a técnica disciplinar do registro (FOUCAULT, 1987). Uma *série* de GR não permite improviso que não seja ocasionado pelo erro. O bom improviso, tido como um atributo de inteligência necessário à ginasta, é aquele que minimiza ao máximo o erro ou a perda de pontos. Numa fração de segundos, quando a ginasta perde o *aparelho*, por exemplo, as decisões precisam ser tomadas rapidamente para que os árbitros e o público fiquem com a sensação de que nada aconteceu, sem alterar a ordem da série.

Nos *Exercícios de Conjunto*, as falhas concernentes à técnica corporal, aparelho e música, idênticas aos *Exercícios Individuais*, são penalizadas à medida que aparecem na série, sendo as pequenas falhas a cada vez, e as grandes falhas a cada vez e somadas a cada ginasta (FIG, 2007). Complementar a essas falhas são as falhas próprias do conjunto. São erros que ocorrem a partir da desarmonização do todo, mesmo que o erro não seja uma falta técnica. Por exemplo, a altura aceitável de uma perna em determinado exercício: se uma ginasta mais flexível eleva ainda mais essa perna, o exercício será penalizado porque sofre de falta de sincronismo na amplitude do movimento, como podemos observar na próxima imagem. A incidência do controle se dá também pela igualdade de corpos, de aparelhos, e até pela diferença nas expressões faciais das ginastas.



Imagem 27 - Pernas em diferentes alturas.

Há a obrigatoriedade de todas as ginastas do conjunto executarem bem os *grupos corporais*. Caso uma ou mais delas não atenda os critérios necessários para expressar a *dificuldade* tal qual o Código anuncia, esta será invalidada para todo o grupo. Ao mesmo tempo em que no conjunto o senso coletivo é valorizado, o erro individual também é tido como erro coletivo. Ou seja, todas as ginastas comemoram juntas suas virtudes e pagam juntas pelas suas falhas.

Outra particularidade da regulação do gesto no Código que nos chamou atenção foi o controle do corpo numa série de GR que incide, inclusive, na habilidade com ambas as mãos, aguçando ainda mais a sua técnica. Neste caso, é preciso que todas as ginastas submetidas ao Código sejam praticamente ambidestras.

Percebemos que a regulação dos gestos na GR ocorre de forma a vetar a expressão do movimento que vá além dos seus ditames, porém a ginasta o subverte. Visualizar o código unilateralmente é pensar que só a ginasta de alto rendimento pode ser capaz de exprimir os sentidos artísticos de uma coreografia, resguardando as linearidades do julgamento aos movimentos da técnica específica. Nesta linha de

pensamento, só as mais espetaculares ginastas seriam aptas a atravessar as regulamentações e produzir mais. Entretanto, para transpor nossos pensamentos para a GR na Educação é preciso ampliar essa visão constatando que o corpo é sempre capaz de produzir saber a partir das relações de poder, neste caso, não um saber que suplante às performances, mas um saber que as transcenda, um saber que considere os elementos mais importantes da GR para a Educação Física. E é sob essa ótica que trabalhamos no capítulo seguinte.

# 30 CORPO BELO TRANSCENDE A REGRA



## Reflexão 1 – PODERES E SABERES

Transcender é ultrapassar a capacidade de conhecer, extrapolar a norma, exceder, ir além. Tal conceito nos leva a intuir que as transcendências alcançadas pelas ginastas instituíram novos conhecimentos sobre o corpo na GR.

A rede de relações que perpetua os conhecimentos do corpo não dimensiona um sistema desencadeante linear entre saberes e poderes, mas sim um inacabamento caótico de arrolamentos passíveis de serem lidos – leitura multidimensional - por meio das escrituras do corpo e dos saberes produzidos por este. Um caos ordenado, uma totalidade corporal capaz de expressar, transcender, mascarar, simular e maquiar sentidos que se revelam em saberes. Sentidos que se constroem e se reconstroem, pois aliam-se constantemente a outros sentidos. Uns perduram, uns resistem, estes para (re) significar os que perduraram e para transcrever modestamente - não invisivelmente – suas pequenas, mas legíveis marcas sempre consideradas nos textos da construção do conhecimento.

Os conhecimentos da ginástica configuram claramente as relações de poder focadas nos próprios corpos. A denominação “corpos dóceis” de Foucault (1987) é adequada para expressar essa condição do corpo da ginasta. Conforme tal autor, durante a época clássica, a partir da segunda metade do século XVIII, o corpo foi descoberto como alvo do poder, dos regulamentos, treinamentos e inúmeros tipos de amoldamentos expressos pelos preceitos escolares, hospitalares, militares e outros procedimentos que cuidavam de controlar e corrigir as operações corporais. Não seria a primeira vez que o corpo era alvo de investimentos, no entanto, em tal

oportunidade, o corpo foi controlado por um poder invisível, detalhado, sem folga, nas minúcias, como uma máquina: exímia economia e máxima eficácia.

Nesse período do século XVIII houve uma inversão das técnicas de intervenção corporal, já que os instrumentos ortopédicos externos, tais como espartilhos, tutores etc., submeteram-se à utilização do próprio arcabouço muscular como instrumento de correção (VIGARELLO apud FRAGA, 1999). É a partir dessa pedagogia que ocorre a estruturação da ginástica, racionalizando os movimentos e compreendendo uma regulação moral dos mesmos em virtude de “benefícios e malefícios” ao organismo (FRAGA, 1999).

Essa regulação, por sua vez, não era idêntica aos sexos. Para os meninos era preciso preservar a virilidade e os corpos robustos. “Às meninas, o vigor necessário para superar os obstáculos impostos pela maternidade, mas sem perder o ‘encanto’ feminino: ser forte em sua ‘missão’, mas, ao mesmo tempo, graciosa em seus gestos” (FRAGA, 1999, p. 215).

A atenção dispensada à educação física feminina não representava nenhum tipo de privilégio social para as mulheres daquele tempo; pelo contrário, esses cuidados se justificavam em razão dos alegados benefícios sanitários transmitidos à prole masculina. De certa forma, defender os exercícios como meio de fortalecer os corpos femininos significava muito mais um aprofundamento da subordinação das mulheres a um modo masculino de se movimentar que qualquer tipo de emancipação social (SOARES, 2003, p.83).

A Ginástica Moderna, herdeira dessa forma de pensar o corpo e a mulher, nasceu no início do século XX, envolvida tanto pelos alinhamentos corporais, quanto pelas particularidades da representação do sexo feminino na sociedade (LLOBET, 1996). Talvez a GR ainda seja uma das maiores expressões caricaturadas da representação da mulher: o sexo belo. Isso se torna evidente nos regulamentos, que se referem sempre a uma ginasta, nunca a um ginasta, pois, a GR prevalece até hoje como um esporte que não admite a prática masculina.

A beleza, segundo esses preceitos, torna-se imprescindível à educação da mulher, resultando de esforços, de uma pré-disposição a torturas (SOARES, 2003).

Compreendemos o poder na ginástica, com fins de definição de conformações, inerentes ao “desenvolvimento” da própria manifestação, com isso, Foucault (1987) nos esclarece que as estruturas de poder balizaram toda a formação do conhecimento e que a disciplina, na medida em que aumenta as forças dos corpos, em sua utilidade e economia, diminui em termos políticos de obediência. Esse brilhante pensamento nos faz avançar e refletir que as transformações do Código de Pontuação que desembocaram em sua versão atual alavancaram exercícios ginásticos muito mais complexos e milimetrados, iniciando um processo de laqueadura de técnicas que canalizaram as variantes criativas de movimento, o que forçou e força a recriação constante de movimentos e de formas de pensar os aspectos que definem a beleza da GR, como visto no capítulo anterior. Desse modo, os corpos das ginastas revelam sentidos da beleza da GR, incorporando, através do Código, mecanismos de poder que se propagaram nessa constituição através dos tempos.

Pensar sempre em sujeitos como pólos excludentes constituintes da trama histórica torna-se um equívoco quando falamos da produção de discursos, cabe, de acordo com Foucault (1997), livrar-nos desta crença, porque o sujeito seria constituído pela trama histórica. Ou seja, vale focar uma análise histórica que possa, sem ter de se referir a um sujeito, dar conta das constituições dos saberes, dos discursos e dos domínios de objeto, o que dimensiona o conceito de genealogia dado por este autor.

As práticas discursivas caracterizam-se pelo recorte de um campo de projetos, pela definição de uma perspectiva legítima para o sujeito de conhecimento, pela fixação de normas para a elaboração de conceitos e teorias, cada uma delas supõe, então, um jogo de prescrições que determinam exclusões e escolhas (FOUCAULT, 1997, p.11).

Importante compreender o corpo como construção discursiva, que vem sendo vivido através de investimentos vários: tecnologias, meios de controle, produção e consumo, prazer e dor (GALLAGHER e LAQUER apud FRAGA, 2000). O corpo no esporte de rendimento, inclusive na GR, é produto dessas intervenções, que no nosso caso, dimensionam a compreensão da beleza que faz ganhar títulos.

Sendo um desporto que objetiva alcançar, dia a dia, a perfeição técnica, horas de treinamento são utilizadas para a formação de uma ginasta. E todos os esforços despendidos dentro de uma estrutura de treinamento são dirigidos praticamente para um único fim: a vitória em competições, a formação de ginastas capazes de performances até então consideradas inatingíveis (LAFFRANCHI, 2001, p.3).

A ginástica perpassou e perpassa discursos vários (médicos, pedagógicos, artísticos), e produz através destes, os seus. O Treinamento Esportivo, ciência comum a todas as práticas competitivas, principalmente olímpicas, se afina às particularidades da Ginástica Rítmica, que o toma como referência produzindo especialidades que procuram reduzir as possibilidades de imprevisão ocasionada pela técnica que se funda na criação subjetiva. Dessa forma, o mesmo leque aberto que sucumbe a GR a uma prática artística e expressiva, filtra saberes necessários e determina outros, direciona as imensas possibilidades de movimento à medição matemática das performances dos corpos, como percebemos na análise das especificidades da GR e da configuração do gesto técnico.

Conforme o desenvolvimento da nossa análise, conjecturamos que os discursos dos corpos das ginastas são permeados por relações de poder, as quais foram constituindo saberes do corpo através da ginástica, da exaltação do corpo belo, que conduziram ao desejo do próprio corpo por uma cautela obstinada, insistente e meticulosa (Foucault, 1979).

O poder, longe de impedir o saber, o produz. Se foi possível constituir um saber sobre o corpo, foi através de um conjunto de

disciplinas militares e escolares. É a partir de um poder sobre o corpo que foi possível um saber fisiológico, orgânico. O enraizamento do poder, as dificuldades que se enfrenta para se desprender dele vem de todos esses vínculos. É por isso que a noção de repressão, à qual geralmente se reduzem os mecanismos do poder, me parece muito insuficiente, e talvez até perigosa (FOUCAULT, 1979, p. 148-149).

Constatamos ainda que a resistência é uma condição essencial para que o poder possa existir e, principalmente para que, em contrapartida, haja a construção de conhecimento. Na GR, por exemplo, os movimentos extremamente difíceis requeridos pelas mudanças do Código encontram resistências corporais por parte das ginastas, resistências que por vezes são vencidas, e por vezes são resignificadas, instituindo novas formas de saber. As ginastas das próximas fotos, por exemplo, estão executando o mesmo salto, no entanto, a da direita estabelece uma forma de saltar que extrapola bastante os 180 graus de angulação das pernas requeridos pelo Código de Pontuação.



Imagens 29 e 30 - Classificação igual para movimentos com diferentes limites.

Vale ressaltar, tal como reflete Foucault (1979), que a resistência não resulta da repressão, pois o poder não é absolutamente repressivo, pois seria impossível aceitar somente a negação. O que faz com que o poder seja aceito é sua permissividade, sua produção de discursos, sua indução ao prazer. “Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir” (FOUCAULT, 1979, p.8). Por isso, compreendemos o Código de Pontuação da GR como um documento

que não só reprime, mas que produz o corpo belo da ginasta, possibilita a construção de uma gestualidade bela.

Até se considerarmos a consolidação mais contemporânea das relações de poder na Ginástica Rítmica, que é o esporte performance, existem muitas justificativas prazerosas que fazem com que praticantes destinem grande parte de suas vidas à dedicação nessa atividade. Não nos referimos necessariamente à ascendência da vida profissional, mas a um aspecto maior que faz até um atleta amador se doar completamente àquela causa: o esporte, o desafio. Sobre essa relação prazer-poder Foucault (1988, p. 48) reflete: “Prazer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam e relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos de excitação e incitação”.

A plasticidade do corpo o faz, em razão da resistência, produzir mais. Ao folhear o atual Código de Pontuação de Ginástica Rítmica, encontramos inumeráveis mudanças nas regras desde a versão publicada no Brasil em 1978 pela Confederação Brasileira de Desportos. A começar pelos níveis de dificuldades dos exercícios que na década de 1970 recebiam duas graduações: nível médio e superior, e que atualmente têm dez graduações: dificuldades de A a J. Em vários pontos da trajetória de revisão do Código este se tornou obsoleto pela produção do corpo através da adequação nele mesmo. É assim que as vias do poder brotam materializadas aos nossos olhos: o Código constrói e reconstrói a ginasta e a ginasta constrói e reconstrói o Código.

Segundo Foucault (1997), o sistema de comunicação, registro, acumulação e deslocamento, que são formas de poder, são essenciais para a formação de saberes. Nessa perspectiva, nenhum poder se pratica sem o acúmulo, apropriação e distribuição de um saber, existindo, dessa maneira, formas do poder-saber. Dessa forma, compreendemos que da versão de 1978 à versão de 2005 – 2008 dos Códigos de Pontuação, muitos registros, acumulações e formações de saberes foram compartilhados. Basta expor que o número de páginas na primeira versão não

passava de 53 e que na última passa das 132 sem contar os anexos e erratas explicativas, documentos rotineiros que esclarecem o texto do Código.

A constante superação das linhas escritas do Código de GR compõe sua trajetória estética de acordo com a necessidade de reafirmação desta prática. A vontade de saber surge de acordo com as necessidades de verdade de cada época (FOUCAULT, 1971), e os discursos são originários dessa vontade. Vontade de reaver ou romper, os discursos surgem de forma a contestar ou complementar o conhecimento preexistente.

Foucault (1971), no texto supracitado, “A ordem do discurso” supõe que a produção do discurso em toda sociedade é construída por diversos procedimentos que têm o papel de amenizar perigos e poderes e disfarçar sua materialidade, restando o acontecimento aleatório.

Os discursos são produzidos por mecanismos de controle, que fixam-lhe limites pelo jogo de uma identidade que reatualiza permanentemente as regras (FOUCAULT, 1971). Esses mecanismos, intitulados por Foucault (2003) como poder, estão imbricados a todo o processo de construção do conhecimento: dos discursos à verdade.

Produz-se verdade. Essas produções de verdades não podem ser dissociadas do poder e dos mecanismos de poder, ao mesmo tempo porque esses mecanismos de poder tornam possíveis, induzem essas produções de verdades, e porque essas produções de verdades têm, elas próprias, efeitos de poder que nos unem, nos atam (FOUCAULT, 2003, p. 229).

As concepções estéticas da GR foram sendo constituídas por diversos discursos ao longo dos tempos, dos quais, elegemos os que consideramos os mais emblemáticos no Código de Pontuação, considerado por nós como um dos mais influentes discursos do corpo da Ginástica Rítmica contemporânea, para explicitar as relações poderes saberes existentes nesse contexto.

## Reflexão 2 – A TÉCNICA E O ESTILO

Reconhecemos o legado das técnicas corporais, compreendidas por Mauss (2003) pelos usos do corpo das sociedades. A leitura dessas técnicas torna possível uma análise estética a partir da historicidade, pois são adequadas aos contextos das sociedades e às épocas em que se expressam. Portanto, enxergamos uma relação de análise permissiva pela via da historicidade que remete às técnicas, e pelas técnicas que evocam a historicidade.

Sendo assim, a leitura dos gestos, tidos como impreteríveis na história da humanidade (MAUSS, 2003) nos coligam à essencialidade de se compreender a ginástica, pois, os hábitos, movimentos e posições variam não somente com os indivíduos e imitações, mas com “as sociedades, as educações, as conveniências, as modas, os prestígios” (MAUSS, 2003, p. 404). Ler os gestos na ginástica, assim como o texto do Código que os determinam, é mais que fazer análise de movimento ou da gramática textual, é compreender sua construção, sobretudo estética. Visto que, “gestos aparentemente insignificantes, transmitidos de geração em geração, e protegidos por sua insignificância mesma são testemunhos geralmente melhores que jazidas arqueológicas ou monumentos figurados” (MAUSS, 2003, p. 15).

O termo técnica é compulsivamente utilizado no universo das práticas corporais, sobretudo dos esportes institucionalizados, pois engloba todos os movimentos, suas formas específicas e todo o processo de obtenção do gesto de uma determinada manifestação. Esses modos acabam por se universalizarem e aperfeiçoarem, conforme se dá a disseminação da prática. Embora, segundo os argumentos de Mauss (2003), no mundo, sempre ocorram contribuições originais de se empreender possibilidades e métodos de construção de técnicas corporais, compreendidos por nós como os enriquecimentos dados pelas peculiaridades das culturas. A análise dos gestos poderia, então, ser um patrimônio comum e acessível à humanidade.

A técnica, em Ginástica Rítmica, também recebe conceituação própria, agregada à realização do movimento ginástico com o máximo de economia e eficiência, e o mínimo de esforço, expressos pelo virtuosismo corporal na execução das séries (LAFFRANCHI, 2001). Enxergamos esta compreensão nas entrelinhas do texto do Código de Pontuação.

Para se alcançar a perfeição do gesto desportivo e o automatismo correto da execução dos movimentos, a ginasta tem que passar por um caminho de infindáveis repetições durante sua preparação e suportar extenuantes e exigentes correções detalhadas de cada movimento (LAFFRANCHI, 2001, p.85).

O conceito de técnica na GR, como visto anteriormente, ainda permeia-se pelos preceitos positivistas da disciplina pautados na utilidade e economia dos gestos, como nos mostrou Foucault (1979).

Compuseram a emancipação e universalização das técnicas corporais de Ginástica Rítmica, diversos contextos de países, situados, em sua maioria, na Europa. Tal fato forneceu à região propriedades pioneiras dos gestos mais significativos dessa modalidade ginástica. Duas nações, todavia, sobrepuseram-se: a Rússia e a Bulgária, constituindo duas vertentes com características bem definidas da GR.

A escola russa exibiu uma forma de trabalho toda fundamentada pelo Ballet Clássico, familiar às suas tradições, o que imprimia aos movimentos uma grande amplitude no espaço e expressividade. Já a escola búlgara caracterizou-se por uma forma de trabalho que explorava a originalidade, a variedade de elementos, o dinamismo e a estonteante expressividade de suas ginastas. Embora divergentes no que chamamos de estilo, os pódios das décadas de 1970 e 1980 de competições de Ginástica Rítmica foram compartilhados por esses países. Um terceiro estilo se mostrou (década de 1960, primeiras competições internacionais), dotado de

acrobacias, a Coréia que foi vetada por esboçar uma ginástica mais acrobática (LLOBET, 1996).



Imagens 31 e 32 - Estilos divergentes que culminaram numa mesma manifestação, ginasta russa e búlgara.

As escolas búlgara e russa estruturaram-se por caminhos divergentes, mas que culminaram numa manifestação única, consideradas irretocáveis e imprescindíveis na escultura da GR. Esses dois estilos nos interligam ao pensamento de Merleau-Ponty (2002), na *Prosa do Mundo*, sobre a arte clássica e moderna, pois estamos compreendendo estes dois movimentos como íntimos às expressões da GR. Nas palavras do filósofo: “Enquanto os clássicos eram eles próprios sem que o soubessem, os pintores modernos procuram primeiro ser originais, e seu poder de expressão confunde-se com sua diferença individual” (MERLEAU-PONTY, 2002, p.80). Esse filósofo da fenomenologia, embora exemplifique na obra citada sua análise através das pinturas, refere-se às diferenciações das artes clássica e moderna como dois mundos percebidos em que constavam pintores, escritores, filósofos e pesquisadores (MERLEAU-PONTY, 2004), ou seja, os personagens que pronunciam uma época.

Constatamos as aproximações da escola russa com a arte clássica, dotada de segurança e dogmatismo (MERLEAU-PONTY, 2004), pautada pela proporcionalidade, harmonia de formas, perfeição técnica, predizendo uma utilização do corpo voltada à repetição extenuante de gestos, comum ao Ballet clássico, a fim de se chegar a um objetivo pré-determinado. A escola búlgara, todavia, caminhou por outros rumos, da originalidade, criatividade, desbravando riscos e desafios, explorando as qualidades individuais do sujeito, características que se coligam às ambigüidades e incompletudes da arte moderna (MERLEAU-PONTY, 2004).

Considerando que a GR é uma manifestação que se originou por cunhos pedagógicos e artísticos nos movimentos ginásticos europeus, e reconhecida como Ginástica Moderna, compactuaremos, pela aproximação de raízes, aos movimentos artísticos suscitados pelo filósofo Merleau-Ponty (2002), que tão bem conceitua o termo anteriormente referendado: estilo.

O estilo é o que torna possível toda a significação. Antes do momento em que os signos ou emblemas serão em cada um e no artista mesmo o simples índice de significações que ali já estão, é preciso que haja este momento fecundo em que eles deram forma à experiência, em que um sentido que era apenas operante ou latente encontrou os emblemas que haveriam de liberá-lo e torná-lo manejável para o artista e acessível aos outros. Se quisermos realmente compreender a origem da significação - e se não o fizermos, não compreenderemos nenhuma criação, nenhuma cultura, voltaremos à suposição de um mundo inteligível onde tudo está significado de antemão -, precisamos aqui nos privar de toda significação já instituída e voltar à situação de partida de um mundo não significativo que é sempre o do criador, pelo menos no que toca àquilo justamente que ele vai dizer (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 84-85).

A obra artística referendada pelo presente estudo é o próprio corpo em movimento, que constitui sua atmosfera pelas suas formas, aparências, oscilações no espaço e implementos. A ginasta em seu exercício é objeto estético, fundada pela

concepção de sua coreografia entremeada a sua expressão. Porém, vale considerar que a ginasta pendula entre dois extremos, o da expressão pessoal e o da técnica inerente à GR, ao mesmo tempo em que não pode se desviar da técnica pode criar e se expressar dentro desta. Os estilos constituídos pelos países, técnicas e ginastas, se expressam como os modos com que os moldes da GR foram transgredidos e transformados, o que por sua vez caracterizaram a constituição da própria GR. Esse fenômeno é comum a outras práticas corporais sistematizadas, como os esportes, e se constitui como de suma importância para o enriquecimento da Cultura de Movimentos e produção saberes na área da Educação Física.

A ex-técnica da seleção campeã mundial búlgara das décadas de 1980 e 1990, e fundadora de um estilo inventivo e inédito que fez história, Róbeva (1981), nos esclarece que cada ginasta tem seu estilo próprio, e que as músicas, as coreografias, as aparências (roupas e adornos) devem necessariamente respeitar essa linguagem, pois são capazes de potencializar o seu talento. As ginastas da Bulgária apareciam como “caixinhas de surpresa” aos campeonatos mundiais, chegavam às competições com novidades que garantiam as primeiras colocações e mobilizavam o público, considerado por Róbeva como o árbitro número um.

Rússia e Bulgária carimbaram suas marcas nos anos 80 e 90, mas após a aposentadoria de Róbeva e da presença ordinária das ginastas russas nos pódios europeus, mundiais e olímpicos, o estilo búlgaro perdeu forças e o estilo russo se redesenhou.

Nossa apreciação nos permite identificar outros estilos de GR que se conformam atualmente: os estilos alegres e plásticos grego e bielo-russo, o estilo clássico ucraniano, o estilo circense russo etc. Tomaremos os dois últimos para descrevê-los pelo exame de duas ginastas.

A ginasta ucraniana Anna Bessonova, apresenta movimentos virtuosíssimos, sem falhas, sem sobressaltos, saltos de amplitudes inacreditáveis, movimentos e manejos com aparelhos milimetrados, execução exímia dos exercícios, interpretação

e ritmo marcado conforme a música. Bessonova parece ter saído dos palcos dos grandes balés de repertório, é uma ginasta bailarina que impressiona pela sua precisão e pela bela história que conta durante a série pelos movimentos do seu corpo.



Imagem 33 - O cisne.

A série de arco com a música do espetáculo Lago dos Cisnes apresentada no campeonato mundial de Budapeste em 2003 transcende o tempo e espaço quando lentamente a ginasta executa uma seqüência de movimentos de braços sem se deslocar para ilustrar o tema da coreografia, conforme o cisne interpretado pela personagem principal desse Ballet de repertório, Odete. Esse exercício exprime o teor clássico dessa ginasta.

Outra ginasta que destacamos é a russa Alina Kabaeva. Seus movimentos são marcos para a Ginástica Rítmica contemporânea. É uma ginasta de tamanha ousadia corporal, tanto que isso lhe rendeu um mundo de críticas ao estilo considerado circense, mas simultaneamente, lhe garantiu as primeiras colocações nos campeonatos em que participou. Kabaeva realiza proezas com os aparelhos e contorcionismos com o corpo exibindo um largo sorriso de facilidade. Seu corpo hiperflexível parece incontrolável. Não bastasse a amplitude absurda dos

movimentos de pernas e tronco, sua potência para saltos a eleva a alturas e ângulos espetaculares. Destacamos as performances de Kabaeva como rupturas nos movimentos da GR, sobretudo do ponto de vista estético.

Ilustramos a série do aparelho arco do Campeonato mundial de Budapeste em 2003, interpretação de uma música espanhola, trazendo movimentos impressionantes de plasticidade e vigor.



Imagem 34 - A circense.

As atletas de Ginástica Rítmica de cada país imprimem estilos peculiares às suas coreografias. Esses estilos resultam de maneiras próprias de usos do corpo, as pedagogias de movimento, inerentes à manifestação e contornadas por cada cultura.

Os limiares de excitabilidade, os limites de resistência são diferentes em cada cultura. O esforço “irrealizável”, a dor “intolerável”, o prazer “extraordinário” são menos função de particularidades individuais que de critérios sancionados pela aprovação ou desaprovação coletiva do que função de particularidades individuais. Cada técnica, cada conduta, tradicionalmente aprendida e transmitida, funda-se em certas sinergias nervosas e musculares que constituem verdadeiros sistemas, solidários com todo um contexto sociológico (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 14).

Os dizeres de Lévi-Strauss, na introdução da obra de Mauss, reforçam a idéia de que a beleza na GR, ou seja, as concepções estéticas predominantes são balizadas por mecanismos sociais construídos culturalmente. Isso não impede, ao nosso ver, ocasiões de transcendência, do despertar para categorias estéticas como o feio ou o grotesco durante a apreciação de uma série por um espectador, provocado pela busca de movimentos que desafiam a normalidade instituída pelas formas dos corpos. Ao mesmo tempo, tem-se a impressão de que a GR se reaproxima dos espetáculos circenses, como já mencionado, desde o rompimento das origens ginásticas com as práticas populares, no século XIX, quando necessita do elemento surpresa, além dos prescritos pelo Código, para transcender a normatização, para despertar no público novas sensações.

### Reflexão 3 – BELEZA E EDUCAÇÃO

Ao avaliar o traçado estético da GR percebemos alguns discursos fundantes, outros que sofreram rupturas. Discursos provenientes da arte, desde suas origens, que tratavam de estabelecer a estética da beleza, e, concomitantemente, uma padronização disciplinar, semente da criação da ginástica, mas que também objetivava o belo, pelo corte dos excessos, pela medida. Discursos provenientes da pedagogia que imitava a ciência, pela nova forma de se pensar o homem, naturalizado, biologizado, do qual se extrairia o máximo de produção com o mínimo de esforço: a economia (SOARES, 1998). Discursos da nova medicina, empírica, que se preocupava com a visibilidade das doenças, “ver para crer” (FOUCAULT, 2001), dissociando-se das analogias criativas para centrar-se num estudo aprofundado sobre o corpo, para conhecê-lo mais. Discursos sobre a condição natural da mulher: a reprodução. Discursos do treinamento esportivo, no qual existe a preocupação em espetacularizar esse corpo e dele arrancar as melhores performances. Enfim, as conformações estéticas das especificidades, do tempo e espaços e dos gestos da

Ginástica Rítmica foram construídas sob uma trama complexa de relações de poderes durante todo o seu curso.

Fica, portanto, o desafio da transcendência do gesto controlado, do tempo e espaço regulado e de características fechadas. O corpo sempre nos diz algo, desafio maior é dizer além da beleza de um exercício dentro de padrões, comunicar mais que o movimento virtuoso. Feito possível para ginastas e coreografias campeãs do mundo, corpos que tudo podem, e também possível para corpos menos agraciados pelas qualidades de movimento requeridas pelo alto rendimento da GR, pois a transcendência acaba por ser uma condição da prática dessa modalidade, é preciso transcender para se apropriar da GR e poder identificá-la em outros contextos.

Vimos então que a amplitude estética da GR, formada pelas transcendências dos corpos e imposições do código, é demasiadamente grande. A Ginástica Rítmica é uma modalidade que propõe diversas facetas que extrapolam as fechadas formas de movimento requeridas pelas regulamentações, capaz de estar sempre se transformando, seja pela transcendência, seja pela retomada das idéias que a constituíram.

Por isso, consideramos que a abordagem de nuances educacionais nessa modalidade seja possível, reconhecendo a prioritária fixação da GR ao Código de Pontuação, mas enxergando sempre a possibilidade de fazer diferente nos pequenos espaços da originalidade dos gestos, inovações e transformações.

Vale ressaltar que a experiência da beleza ou experiência estética configura-se como uma porta aberta à possibilidade de ampliação do olhar estético, para um transcender do corpo na GR, isso considerando que essa manifestação ginástica fundou-se à luz da estética, à luz da beleza.

Durante os primeiros encaminhamentos, no final do século XIX, início do século XX, as orientações daquilo que chamamos hoje de Ginástica Rítmica engatinhavam à procura de uma identificação estética frente às demais manifestações surgidas em movimentos e momentos cronológicos próximos (Dança

Moderna, por exemplo), desse modo, pensamos sobre o que fez com que esta viesse a tomar o rumo do objetivismo estético e da performance em detrimento das suas características subjetivamente rítmicas, artísticas e pedagógicas da origem. Quando denunciarmos o objetivismo estético, nos referimos ao enquadramento da GR ao ideal clássico de beleza, evidenciado pelas performances dos corpos e, principalmente, ao observarmos, a partir das análises, que o belo na Ginástica Rítmica tem seus padrões regulados pelo Código de Pontuação.

A concepção clássica do belo, pautada na proporcionalidade, na medida, na simetria e na harmonia de formas, está relacionada a um modelo de beleza preconcebido ou a um princípio supremo. A beleza está nos objetos belos, e para serem considerados belos, estes devem se enquadrar em predefinições (PORPINO, 2003, p. 148-149).

Porpino (2003), aliada às idéias de Nietzsche, aprovisiona ao deus grego Apolo a representação da beleza clássica, da medida, da ordem, da proporção, da simetria, do equilíbrio e da harmonia de formas tão preponderantes na maneira de se perceber o corpo e a beleza na Educação Física.

O ideal apolíneo encontra-se no cerne das preocupações com o corpo na Educação Física, que, imbuída deste pensamento, procura beleza nas simetrias, nas proporcionalidades e nas medidas atribuídas a modelos de performance e a modelos corporais, ambos articulados, gerando novos Apolos. (...) A beleza, em sua concepção clássica, propicia-nos a experiências estéticas significativas. Basta que lembremos dos muitos corpos "esculpidos" pelo *fitness* ou pelas práticas esportivas à incrível semelhança de Apolo (...) Também poderíamos lembrar uma série de Ginástica Rítmica Desportiva cujos gestos nos propiciam uma experiência indescritível em que o movimento realizado pode ser apreciado em sua mais exuberante harmonia, amplitude e graça, em sua meticulosa e minuciosa capacidade de desafiar a lei da gravidade com sua leveza, deixando-nos ciente de que só um corpo metodicamente treinado é capaz de tal realização (PORPINO, 2003, p. 149 /151-152).

Entretanto a autora contrapõe, mostrando que na percepção da beleza as verdades apolíneas não reinam sozinhas, opostas e complementares a elas há as dionisíacas: Dionísio, deus do vinho, que desafia o belo posto pela representação de Apolo através das emoções, da embriaguez dos sentidos. Dionísio é suscitado por Isadora Duncan, personagem influente no movimento da Ginástica Moderna em suas danças, em seu rompimento com as “rígidas convenções de uma época em que a dança teatral era apreciada pelo seu virtuosismo técnico (...) Fez da dança o êxtase dionisíaco, dissipado pelas verdades apolíneas do balé clássico” (PORPINO, 2002, p. 2).

Para além dessa concepção objetivista clássica, já desafiada pelo duplo caráter da arte retomado por Porpino (2003), temos a concepção genuinamente subjetivista. Nesta perspectiva, o olhar é voltado para o sujeito, exclusivamente para o seu gosto próprio. Porém, alicerçamos nossos pensamentos acreditando que beleza não está situada no objeto, nem no sujeito, mas é gerada a partir da reciprocidade entre os dois, pela mobilização dos sentidos, através do conhecimento de outros códigos e, principalmente, no caráter de inacabamento da leitura estética (PORPINO, 2006).

De acordo com Dufrenne (2004), o belo não pode ser considerado somente como uma idéia ou um modelo, é a singularidade de certos objetos que nos são dados à percepção, traduz-se em plenitude, mesmo que para perceber o objeto estético se necessite de longa aprendizagem e familiaridade. Qualquer idéia de retoque é desencorajada, pois a perfeição do sensível é uma necessidade.

O objeto belo me fala e ele só é belo se for verdadeiro. Mas o que me diz? Ele não se dirige à inteligência, como objeto conceitual – algoritmo lógico ou raciocínio -, nem à vontade prática como objeto de uso – sinal ou ferramenta -, nem à afetividade como objeto prático ou amável: primeiramente ele solicita a sensibilidade para arrebatá-la. E o sentido que ele propõe também não pode ser justificado nem por uma verificação lógica nem por uma verificação prática; é suficiente que ele seja experimentado, como presente e urgente, pelo sentimento. Esse sentido é a sugestão de um mundo. Um mundo que não pode ser definido nem em termos de coisa,

nem em termos de promessa de alma, mas promessa de ambos; e que só pode ser nomeado pelo mundo de seu autor: o mundo de Maczart ou de Cézanne (DUFRENNE, 2004, p. 45 – 46).

Dufrenne (2004) pauta sua compreensão do belo, a partir da estética fenomenológica, considerada, na introdução da edição brasileira de sua obra, como uma das correntes de maior consistência no âmbito da Estética. A partir dessa fundamentação nos congregamos aos pensamentos de Porpino (2002; 2003; 2004; 2006) e Nóbrega (2003), autoras em quem nos fundamentamos para pensar a experiência estética na Educação Física.

Algumas práticas corporais, a exemplo da Ginástica Rítmica, cravaram suas concepções de beleza em modelos pré-concebidos. A leitura do Código de Pontuação nos traz essa compreensão. Porém, refletimos que a beleza pode ser pensada também como experiência do ser no mundo, pois, a partir desta o indivíduo é capaz de transfigurar o Código, (re) significá-lo, fazendo fluir conhecimentos e repensar arquétipos, sobretudo no âmbito da Educação.

Compactuamos com Porpino (2004) quando se refere ao enquadramento da GR a técnicas e padrões como aspecto que contribui para o ajuste da Ginástica Rítmica ao protótipo de estética objetivista já mencionado, que veio e continua sendo edificado. Isso se comprovou nos resultados da nossa análise, quando vimos que o texto do Código de Pontuação delimita claramente a GR enquanto prática que possui uma sistematização própria que permite um julgamento quantificável e qualificável. Pensamos que a GR tomada desta forma, além de canalizar por demais nosso modo de percebê-la, faz com que tenhamos um deslumbre de prática fantástica, inatingível, predestinada a seres privilegiados com dotes corporais especiais, e com o acesso restrito a um tipo privativo e “alucinado” de treinamento. O que por sua vez, não se traduz como uma visão distorcida, considerando os exemplos mais recentes, os de índice olímpico da GR. Distorção seria crer na imobilidade desses padrões quando a tomamos para outros contextos, quando não

admitimos suas reconfigurações, adequações que não descaracterizem suas particularidades estéticas, ou mesmo apropriação de alguns de seus elementos.

Pensamos que a GR é pautada por concepções estéticas constituídas por mecanismos de poder-saber preponderantes em toda sua historicidade, que definiram e, principalmente, transformaram seus devaneios artísticos em podas. Ao mesmo tempo em que foi possível criar, as originalidades mais emblemáticas se transmutaram em restrições. Um movimento idealizado por uma ginasta, por exemplo, deixa de ser criação e passa a ter normatizações próprias para que possa se adequar a essa modalidade ginástica.

Cada vez que se atingem índices extraordinários, estes são tomados como parâmetro para o alto rendimento, e posteriormente, para o âmbito da escola ou de qualquer outro. O fenômeno ocorre da seguinte forma: se uma ginasta realiza as mais formidáveis proezas em uma olimpíada, dali a quatro anos todas as outras também o farão, e assim, as tendências temporárias ou permanentes de movimentos, figurinos, acompanhamentos musicais, vão preponderando até recheiar os mais diferentes níveis e contextos de prática da Ginástica Rítmica.

Entretanto, de acordo com Campelo (1996), o ser humano possui uma comunicação gestual própria, que esculpe sua identidade através dos textos dos seus movimentos. Esse esculpir é aquilo que já denominamos de estilo e que a autora ressalta como “todo quadro de referência corporal que compõe determinada pessoa” (CAMPELO, 1996, p. 78). A ginasta, quando se apresenta, comunica aos espectadores, aos árbitros e às outras ginastas através de seu corpo, movimentos, adereços e música, uma mensagem estética única imbuída de relações de poder, configurações próprias das especificidades da ginástica, dos usos do tempo e do espaço, e dos gestos técnicos. A ginasta transcende o Código, que em hipótese nenhuma é capaz de regulamentar seu estilo pessoal.

Embora a GR, como visto no decorrer das análises, exiba seus contornos estéticos com propriedade, suas concepções precisam ser ponderadas em outros

contextos, levando em conta que ao nos referirmos a esta modalidade pensamos no seu patamar mais expressivo: o esporte de alto rendimento. É preciso lembrar que essa maneira de pensar a estética, a concepção de beleza pré-concebida, é particular à GR, constitui-se como a possibilidade mais forte de idealizá-la, mas que não é a exclusiva. Pensar a beleza em sua perspectiva objetivista no âmbito da Educação pode significar uma atitude não inclusiva que define e valoriza padrões de gosto e de gesto em detrimento de outros (PORPINO, 2003).

Portanto, pensarmos a GR no contexto educacional implica redimensionar as concepções estéticas retratadas pelos modelos olímpicos e considerar que mesmo a mais prodigiosa ginasta é capaz de vivenciar a experiência da beleza como uma vivência sensível em que todo o indivíduo encontra-se engajado com sua história, seu contexto social e suas predileções pessoais (PORPINO, 2003).

Cabe, para tanto, discutirmos as configurações da beleza universalizada pela vertente olímpica da GR para pensá-la como experiência do vivido, uma vez que, ao apreciarmos uma ginasta olímpica somos tomados pelo seu deslumbramento porque essa experiência, para nós, transcende a ditadura do modelo da ginasta perfeita para se ancorar no nosso mundo sensível. Retomamos aqui uma concepção fenomenológica do belo, já explicitada anteriormente.

O belo, não sendo idéia ou modelo, precisa ser experimentado, vivido, solicitando assim, a sensibilidade, como convite à contemplação. Na descrição fenomenológica, o belo não é uma forma idealizada ou uma redução ao gosto exclusivo do sujeito, mas uma articulação que acontece na percepção como interpretação dos sentidos proporcionados pelos jogos expressivos do corpo. Realiza-se, pelo logos estético, a leitura da dimensão poética e plástica do gesto (NÓBREGA, 2003, p. 139-140).

Consideramos, antes de tudo, que os conteúdos da cultura de movimento devem passar por transformações, críticas e reflexões antes e durante sua permanência no contexto educacional “O estético é útil enquanto, na relação sujeito-

objeto, corresponde, satisfaz necessidades profundamente humanas” (VÁSQUEZ, 1999, p.165).

As exacerbações retratadas na técnica e na padronização dos gestos ainda não foram capazes de extrair o brilho do olhar de quem experiencia, ou até mesmo aprecia a GR na contemporaneidade, pois a beleza, reproduzida, arquitetada ou não, construiu-se como fundamento dessa manifestação, e, porque a experiência estética, experiência que se dá exclusivamente no corpo, ocorre “a partir de uma relação de imanência entre sujeito e objeto” (PORPINO, 2003 p. 145). Dessa forma, o olhar do sujeito é fruto de sua existência, que, tatuada de significações de sua historicidade, cultura e vivências sensíveis, estabelece suas próprias relações estéticas.

Ao identificarmos na GR um cunho estético pautado no objetivismo do ideal clássico de beleza, mesmo acreditando que a experiência estética, a experiência da beleza ocorra de forma muito mais ampla, e, considerando concomitantemente sua inserção em nosso país, onde a cultura do povo é extremamente polissêmica, mesmo não compartilhando sempre com a semelhança com os caracteres fundamentalmente definidos que acompanharam o desenvolvimento da ginástica, pensaremos em inumeráveis possibilidades de problematizar e questionar os padrões estéticos da Ginástica Rítmica no contexto educacional, além de enriquecê-la com elementos da nossa cultura. Desta forma, é possível intuir que a GR pode contribuir para viabilizar uma educação que alargue compreensões estéticas, olhares e vivências nessa manifestação.

Também foi possível perceber, através de nossas análises, que as concepções estéticas construídas a partir da historicidade de uma prática corporal consideram as incidências culturais. Para tanto, nos utilizamos do conceito, anteriormente referendado, de técnicas corporais de Mauss (2003, p.401) visando reafirmar essa idéia: “maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo”. Sendo as técnicas reluzidas pelas culturas, como definir padrões iguais para sociedades diferentes? Não estamos aqui

para discutir a universalização do fenômeno esportivo, mas para problematizar a criação desses padrões, para pensar nessa racionalização do sensível. Pois, sendo a GR um esporte-performance dominado pelas européias, é recriado e reinventado pelo resto do mundo com identidades variadas para que essa universalização ocorra, porque é preciso transcender e transformar o repertório gestual de cada cultura para adequar-se à GR estereotipada e emancipada.

Acreditamos que refletir sobre a beleza da GR possa contribuir para aprofundar nossos pensamentos, ansiar significações e repensar e/ou retomar objetivos na Educação Física. O pensamento de questionar as concepções estéticas de uma manifestação que, de forma generalizada, possui delimitações firmemente torneadas, mas pouco protestadas, é, a priori, um desafio. Porém, esse diálogo crítico torna-se urgente aos questionamentos e reflexões sobre as transposições de experiências do esporte de alto rendimento para o contexto educacional.

Nós compreendemos o Código de Pontuação de Ginástica Rítmica como a materialização das relações de poder que adequam os corpos, mas que foram produzidos por estes. E mais, responsabilizamos essa produção pela busca incessante do belo embasado pelas performances desses corpos. Nessa perspectiva, é possível perceber também que essa beleza é conquistada cada vez mais a partir da técnica criada através dos tempos que é pormenorizada pela capacidade das próprias ginastas.

Mais uma vez citamos Foucault (2003, p. 25), quando este parece nos dizer da necessidade de se experimentar o novo, as novas experiências estéticas para além das previsões da metrificação da beleza.

Devemos nos liberar desse conservantismo cultural, tal como devemos nos liberar do conservantismo político. Devemos desmascarar nossos rituais e fazê-los aparecer como são: coisas puramente arbitrárias, ligadas ao nosso modo de vida burguês. É bom – e isso é o verdadeiro teatro – transcendê-los através do modo do jogo, através de um modo lúdico e irônico; é bom ser sujo e barbudo, ter cabelos compridos, parecer uma moça quando se é um

rapaz (e vice-versa). É preciso pôr “em cena”, exhibir, transformar e derrubar os sistemas que nos ordenam pacificamente.

Mas, como lançar um olhar crítico ao padrão a partir do próprio padrão? Para desmistificar padrões é preciso desencarná-los. Foucault (1987) afirma que quanto menos perceptível for a incidência do poder mais encarnado ele estará. Educar o olhar é enxergar onde não se explicitam evidências, para que não tomemos uma escolha desconhecendo as demais possibilidades. Talvez apenas conhecer não basta, é preciso apaixonar-se, desapaixonar-se, aprofundar-se nos sentidos, corporificar de uma vez por todas a aprendizagem, pois vivenciar é a chave.

O exemplo das produções de performances em larga escala criadas no esporte de rendimento é que fazem com que as práticas institucionalizadas sejam recriadas a partir dos padrões, a exemplo da GR, e são uma expressão do contra-poder apresentado por Foucault (1979). A Educação Física precisa se referenciar nesse aspecto e não tomar as práticas de alta performance como modelo único, sem reconstituí-las, deve sim, criar sentidos próprios adequados a cada contexto. No entanto, não estamos expressando que essa “cópia” do esporte de rendimento no âmbito educacional ocorre em total igualdade, pois, naturalmente, nos parece improvável reproduzir tais e quais todas as intervenções corporais do rendimento na escola. É certo que já existe uma adequação, porém, esta não tem sido eficiente na GR brasileira, basta observar o grande número de equipes escolares inscritas em campeonatos brasileiros, eventos que guardam os maiores desempenhos ginásticos do nosso país.

Cabe ressaltar que as vivências dos movimentos específicos da GR podem significar alternativas de reluzir sua transcendência, tanto nas especificidades, quanto nos gestos.

As formas de movimentos específicos da GR constituem duas terminações: os *Grupos Fundamentais* que são os saltos, equilíbrios, pivots, flexibilidades e ondas, e os

outros grupos que servem de ligação para esses movimentos: os deslocamentos, corridas, caminhadas, saltitos, passos rítmicos e giros (FIG, 2007).

Apesar de alguns desses movimentos<sup>9</sup> coincidirem as habilidades motoras básicas, na GR eles predizem formas próprias que supõem maneiras codificadas de se executarem, ou seja, não se corre na prática da GR como se corre na rua para alcançar um veículo em movimento, nem se salta na GR como se pula qualquer objeto, ambos são praticados a partir de uma postura e de um controle minucioso de todo o corpo, como visto em nossas análises. Destacamos aqui, a compreensão das dinâmicas e movimentos que sustentam as ações motoras, pois antes de caminhar ou equilibrar de tal forma é preciso entender o que fundamenta esses gestos.

Dessa forma, acreditamos que a compreensão do movimento pela descoberta deve preceder a aprendizagem da forma, através de pequenos desafios, pois a exigência da forma a qualquer custo implica em adestramento, ocasionando uma aprendizagem limitada.

Importante destacar que, assim como na dança, campo pesquisado por Porpino (2006), a apreensão da GR implica na aquisição de técnicas, de formas de movimentos, através de repetições e do treinamento, para que os movimentos possam se mostrar como expressão do estético, que não descaracterizem a ginástica, nem neguem o Código.

Porpino (2006) também afirma que a dicotomia entre forma e sentimento é inexistente, pois mesmo que uma dança seja extremamente codificada, numa situação de um Ballet de repertório, por exemplo, a interpretação e a forma da bailarina é que expressarão o sentido coreográfico adequado. “A dança é um ir e vir

---

<sup>9</sup> Pudemos vivenciar os Grupos Fundamentais e os outros grupos sob esse aspecto na disciplina de GR da licenciatura em Educação Física, no primeiro semestre de 2004 e na docência assistida em 2006. Nas duas oportunidades experenciamos os movimentos a partir de situações cotidianas, da variabilidade, segundo os espaços, os ritmos etc. para depois experimentarmos movimentos específicos da GR.

de formas impregnadas de sentidos e sentidos impregnados de formas que são recriados a cada momento de sua realização” (PORPINO, 2006, p. 106).

Dessa maneira somos capazes de enxergar beleza e reconhecer outras manifestações e outras linguagens que extrapolam as decodificações da GR, a exemplo do maracatu, forró e frevo numa série de GR, como na série de maçãs apresentada pela Seleção Brasileira de conjuntos nos Jogos Olímpicos de Sydney em 2000.



Imagem 35 - Maracatu, frevo e forró.

Frisamos que, na imagem anterior, além de compreender elementos de manifestações culturais populares pelas quais as ginastas coligam bem os sentidos requeridos à série ginástica, esta é bem delimitada no que concerne às formas exigidas pelo Código.

Contudo, exprimimos que a busca das formas de movimento em si não anulam a condição educacional da GR, porém, a negação destas a descaracterizam. Portanto, torna-se necessário dosar as vertentes forma e expressão concomitantemente, provisionando à prática pedagógica liberdade de expressão

aos educandos e uso de outras linguagens de movimento que possam dialogar com a GR, permitindo que a aprendizagem seja mais envolvente e prazerosa.

Já a transcendência do olhar sob modelos pré-concebidos na Educação Física pode ser alcançado através da apreciação de práticas corporais, nesse caso, da Ginástica Rítmica.

O olhar em si, imbuído de concepções já nos diz muito. No entanto, devemos compreender que não há alunos tipo “páginas vazias”. Muitas vezes os vídeos de alto rendimento da GR causam diversas sensações que atravessam a estranheza, a experiência da beleza, o incômodo ou até mesmo o desinteresse. As intervenções podem partir das sensações e do debate destas, do questionamento das compreensões que estaremos assumindo.

Nesse sentido, a observação direcionada ao contexto espacial, gestos, cores, sons e formas nos fazem conhecer um pouco mais sobre as linguagens pelas quais a GR opera. Por outro lado, a decodificação dos movimentos tanto pode abrir margem para a mais sutil leitura dos gestos quanto para a análise do julgamento da modalidade.

De qualquer forma, a apreciação com enfoque na aprendizagem necessita de suportes diretivos. Precisamos de um vislumbre que busque extrair algo mais do espetáculo, um olhar de criticidade que pode variar e se aproximar segundo um contexto determinado, pois, a maneira com que uma turma de Educação Física escolar, ou uma equipe de GR, ou escolinha de GR, ou até mesmo uma turma da graduação em Educação Física da universidade enxergam o mesmo vídeo será muito divergente, e essa diversidade se ramificará ainda mais entre cada uma das pessoas.

Uma Educação que reafirme a experiência estética na realidade da Educação Física escolar é de tamanha significância, que deve pretender afrouxar uma Educação que desconsidera o corpo, pois quando esta reafirmação é negada, ao mesmo tempo em que busca consolidar os cuidados com um corpo físico, biológico,

natural, higiênico e disciplinado, abandona-o nas práticas ditas como exclusivamente cognitivas. A tarefa é árdua e o desafio gigante, porém, a partir do momento em que as práticas corporais puderem ser tomadas pelas suas nuances mais ricas, como a vivência crítica dos seus mais diversificados conteúdos, as relações estéticas se efetivarão de forma mais ampla e as amarras dissipar-se-ão.

Nóbrega (2000) nos aponta a ação motora do ser humano como linguagem que se apreende invariavelmente por ordem perceptiva cuja matriz é corporal, independente da predominância sensível ou lógica. Ela justifica que “essa percepção revela-se na contemplação estética, onde o todo é apreendido de forma una, não havendo cisão na apreensão da linguagem racional ou sensível” (NÓBREGA, 2000, p. 76). A abordagem do sentido estético dessa autora nos reporta a algo mais aprofundado que a contemplação de um objeto estético, revelando o envolvimento mais perceptivo, uma ação corporal que solicita os sentidos e que diz respeito à ação motora.

Do mesmo modo, a solicitação dos sentidos permeia a criação e transgride as imposições de tempos e espaços e as imposições gestuais do Código de Pontuação.

Róbeva (1981), em sua obra *Escola de Campeãs*, destina um capítulo para a criação do novo na GR, pois, para garantir uma composição que fosse original e que conseguisse chamar à atenção do público as ginastas deveriam realizar façanhas singulares com seus corpos e aparelhos, sendo essas façanhas buscadas por elas mesmas. Naquela época, década de 1980, isso ainda seria válido porque a coreografia não era toda quantificada, e mesmo no rendimento esportivo havia a possibilidade de as ginastas intervirem nas suas séries.

A composição de séries prevista pelo Código segue agora uma normatização tão rígida que impossibilita às ginastas participarem da composição de seus exercícios - a não ser que estas busquem um conhecimento aprofundado de arbitragem - fazendo com que a tarefa das técnicas esteja muito além de nuances “estratégicas” da beleza, ou seja, estas não podem escolher os movimentos

simplesmente porque são os mais belos executados pela ginasta, é necessário que esses movimentos sejam validados e somem pontos, numa complicada operação matemática.

Pensamos na validade deste processo no meio educacional, que consegue ser ainda mais difícil. Por exemplo, eleger os melhores, mais belos e mais valiosos movimentos de uma ginasta com possibilidades corporais múltiplas já se mostra como uma tarefa árdua, imagine ter que arrancar movimentos que somem pontos suficientes para uma série competitiva de meninas que vivenciam a GR despretensiosamente no ambiente escolar?

No entanto, cair no espontaneísmo também seria um erro, seria como fornecer brinquedos para crianças e pedi-las para fazer qualquer coisa. Acreditamos que para garantir a apropriação de características estéticas da GR o processo de composição de séries precisa de direcionamento.

Situações bastante significativas vivenciamos na docência assistida da disciplina de GR, quando solicitamos aos alunos a criação de uma série de conjunto e listamos os movimentos e critérios de julgamento para as coreografias, que coincidiam com os conteúdos trabalhados nas aulas até então. Dessa forma, estipulamos a duração do exercício, as variações espaciais de figuras, planos, direções e trajetórias, os movimentos específicos dos grupos fundamentais e não-fundamentais (saltos, equilíbrios, pivots, acrobáticos, caminhadas, saltitos, corridas, passos rítmicos, movimentos em 8, circunduções e balanceios), a organização dos movimentos (sincronizado, cânom, em espelho, em contraste, subgrupos e coral), a relação e a colaboração entre eles durante o exercício e a utilização das variáveis rítmicas (lento, rápido etc.). Esses parâmetros foram estipulados segundo as possibilidades corporais heterogêneas da turma. O resultado foi surpreendente! Além de todos os grupos terem contemplado as exigências apontadas por nós, eles surpreenderam em outros aspectos como figurino, maquiagem, cabelos, estabeleceram temas para suas composições, sugeridos pelas músicas, colocaram

passos de dança e ainda foram cuidadosos com o momento da apresentação procurando manter posturas e expressões ginásticas.

Sendo assim, pensamos que para serem significativas para os alunos, as vivências e composições da GR na Educação devem adequar-se às suas possibilidades corporais, garantirem íntima identificação e compreenderem teores de desafio. Entretanto, a possibilidade de efetivação desse processo é mais viável nas composições não-competitivas<sup>10</sup>.

Esse tipo de evento em que a GR pode ser abordada através da participação de todos e por meio do qual o público pode apreciar outras possibilidades de movimento e de composição, nós destacamos como extremamente ricos para a perspectiva da criação.

Portanto, concluímos com a pretensão de acreditarmos que é preciso reconhecer a manifestação no alto nível sim, pois é lá onde se guarda a mais pura caracterização estética da modalidade, e onde se definem os padrões de beleza, e que problematizá-la é elaborar maneiras de ampliar o leque de possibilidades de vivências estéticas na Educação Física, é reconhecer o corpo como território crítico capaz de transcender as amarras de uma Educação que o desconsidera.

---

<sup>10</sup> Os momentos mais significativos da minha trajetória como professora de Ginástica Rítmica na escola, foram a criação de apresentações de grandes grupos, com a participação de todas as meninas que praticavam GR. Partíamos de um tema, e a partir dele desenvolvíamos uma estória. Mesclávamos os aparelhos oficiais a aparelhos construídos por nós. Eram nesses momentos que a participação de todas se efetivava, cada ginasta tinha um papel muito importante na coreografia, mesmo as menos agraciadas com flexibilidade, graça, magreza, protótipos típicos da GR. Meninas com deficiência auditiva também participaram das apresentações.

# 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS



Mergulhar nas águas da Educação é labuta de eterno recomeço, eterno recriar. São caminhos que nutrem o educador e que mesclam o cotidiano escolar aos pontos de interrogação no enclausuramento solitário do pesquisador, porém, para que os avanços aconteçam, essas vertentes devem caminhar juntas.

Nessa perspectiva entendemos que interrogar a beleza é mexer com a sensibilidade, com a inerência humana de apreender as coisas do mundo através dos sentidos e com a necessidade genuína de se emocionar, e, discutir acerca da beleza da Ginástica Rítmica é provocar seus ditames, transcorrer uma infinidade de pontos históricos, pedagógicos, estéticos e sociais no decorrer de sua prática através dos tempos.

Constatamos, com esse estudo, que a beleza da Ginástica Rítmica contemporânea é permeada pelas suas regulamentações, sendo desenhada por mecanismos de poder-saber ao longo de sua trajetória histórica. Um poder que se impõe e se inscreve nos corpos das ginastas, que por sua vez, também exercem poder, pois instituem permanentemente novos saberes. Essa circularidade caracteriza a produção de novos conhecimentos acerca dessa prática ginástica, e se expressa com força nas suas regulamentações.

Vale ressaltar que a caracterização da beleza espetacular na GR é capaz de provocar apreciações arrebatadoras no público que, admirado, passa a não aceitar algo menor que o virtuoso, simétrico, harmônico, predicados comuns à Estética Clássica, pautada em modelos pré-concebidos, como vimos, tão presente na GR.

A constante produção de conhecimentos no âmbito do alto rendimento esportivo da GR tem afirmado uma prática voltada à sua espetacularização. Esse

fenômeno implica numa corrida incessante pela busca de padrões de movimento demasiadamente precisos. São as vias do poder produzido pelos corpos das ginastas e que incidem sobre eles mesmos. O Código de Pontuação produz a ginasta, e a ginasta o constrói, pensamento em consonância com as idéias de Foucault (1979), expressas por Roberto Machado na introdução da *Microfísica do poder*:

De fato o poder produz; ele produz real; produz domínios de objetos e rituais de verdade. O poder possui uma eficácia produtiva, uma riqueza estratégica, uma positividade. E é justamente esse aspecto que explica o fato de que tem como alvo o corpo humano, não para supliciá-lo, mutilá-lo, mas para aprimorá-lo, adestrá-lo (MACHADO, 1979, p. XVI)

Todavia, o poder que incide e é representado pelos corpos das ginastas não se observa integralmente no texto do Código, uma vez que a disciplina perpassa o silêncio das linhas e das entrelinhas, dessa forma, as relações de poder estão disseminadas em todas as instâncias da ginástica. Entretanto, apontamos o discurso da GR demonstrado pelo Código como o que melhor retrata as redes de poder materializadas nessa manifestação.

Consideramos, a partir da nossa Análise de Conteúdo do Código de Pontuação, que as normas contidas no seu texto constituem a GR como uma modalidade ginástica que se diferencia de todas as outras, apesar de se apropriar de gestos e técnicas de outras práticas dando-lhes uma qualificação que a caracteriza como prática bela. Constatamos também que as prescrições sobre o tempo e os espaços afunilam uma técnica pautada nas minúcias e na utilidade, ou seja, tempo e espaços regularmente medidos e quantificados pelos preceitos do dispositivo disciplinar.

Ressaltamos ainda que as configurações dos gestos da GR ocorreram e ocorrem através de uma hibridação de técnicas que especificam gestos pautados nas performances, na extrapolação de limites corporais de flexibilidade, potência,

habilidade corporal e com aparelhos, e, que por esses aspectos a GR se constitui como uma prática que se diferencia de todas as outras.

Por último, constatamos que as formas de controle, regulamentações, descritos no texto do Código são extrapoladas de diversas maneiras pelas praticantes, em estilos e instituição de novas técnicas, e que, por vezes, essas transgressões implicam numa potencialização dos graus de dificuldade e na exacerbação das técnicas existentes. Entretanto, as transcendências não ocorrem somente na linha da acentuação do alto rendimento esportivo. As ginastas conseguem estilizar seus movimentos e exercícios tornando o Código insipiente quanto à capacidade de aferir a qualidade das apresentações de ginastas e conjuntos.

Sendo assim, o Código contém elementos que delimitam a beleza na GR, elementos que se instituem a partir das realizações corporais das ginastas, no sentido da espetacularização que dá visibilidade a essa manifestação, um saber produzido pelas intervenções corporais, corpos que produzem saberes. Mesmo assim, o Código jamais dará conta de mensurar a totalidade da beleza de uma apresentação de Ginástica Rítmica, isso porque a beleza não é apenas qualidade que se constitui pela modelação de um objeto, e sim provém da relação de reciprocidade entre sujeito e objeto.

A Educação Física, enquanto área na qual a Estética Clássica impera, carece de indagações dos modelos vigentes e das formas pelas quais a beleza é compreendida. Essas reflexões evitariam certamente os fracassos da busca incessante de padrões corporais inatingíveis para a maioria; evitariam provavelmente a marginalização da cultura popular, exemplo de manifestação em que não se prepondera os ideais clássicos de beleza, evitariam possivelmente os usos e abusos dos corpos tidos como extensão dos laboratórios de performance humana, principalmente corpos distantes das práticas esportivas institucionalizadas, corpos adolescentes em prol de modelos improfícuos.

Mesmo o Código ditando condições para a beleza na GR, esta se dá na possibilidade da criação do estilo próprio, na possibilidade de viver o improvisado e o imprevisto, na possibilidade de ser original, de sensibilizar o público – porque o poder cria saberes e o corpo como extrapolador sempre criará novas formas de ser belo. Isso implica dizer que, mesmo regrada, a ginasta pode criar, ser original e bela à sua maneira, e mostra que a Educação Física, campo de intervenção pedagógica, pode conviver com essas regulamentações, pois o corpo nunca é somente submisso.

A beleza do alto rendimento encanta e suscita a produção de novos encantos. Entretanto, para a Educação Física não é possível transplantar os modelos, mas aprender com o corpo que recria, subverte, faz diferente, é original apesar da regra. Portanto, é preciso lidar com o determinado e com ele produzir outros saberes.

Transcender é uma necessidade da Educação. O incidir do poder sobre o corpo arranca frutos que transcendem essa incidência, dessa forma, saberes são produzidos. Por isso, acreditamos que as contribuições da ginástica, Ginástica Rítmica no nosso caso, para a Educação Física, ocorram a partir dessa linha de pensamento. Na ginástica aprendemos pela ultrapassagem de limites, pela aceitação de desafios, somos convocados a suplantar sempre aquilo que já fomos capazes de produzir. A perfeição é uma qualidade requerida, mas não é condição para a prática da GR. É presumível que, com a ampliação do olhar sobre essa modalidade, proposta por este trabalho, qualquer um, numa intervenção pedagógica, possa apreendê-la a partir de suas próprias possibilidades, a partir dos seus alcances.

Dada a impossibilidade de uma pesquisa incluir a totalidade de um objeto, lembramos que há uma infinidade de aspectos que, propulsionados por este trabalho, poderão ser analisados ou revisitados em outros momentos: aspectos da intervenção pedagógica da GR, da Educação Estética na GR e na Educação Física, da reformulação de regras que considerassem as oficiais, mas fossem mais adequadas ao contexto educacional, aspectos de uma GR que pudesse abordar suas inerências mais expressivas, mais ricas no âmbito da escola.

Importante afirmar que a beleza na GR não se esgota nas possibilidades abordadas, pois as relações de poder-saber que a garantem ocorrem numa complexidade indizível numa só dissertação. Com isso, ressaltamos o nosso intuito de exemplificar o fenômeno da beleza, não de abarcar sua totalidade, pois isto seria impossível, dado que beleza é movimento, é construção e reconstrução.

Finalmente, cabe ressaltar que as esperanças de uma educadora do ensino público não se exaurem nas perspectivas desse trabalho, recomeçam e se expandem para a atuação na Academia, na formação de professores também sonhadores. Que a problematização da GR possa alavancar este ideal. Que por este viés estes professores sonhadores possam, um dia, se dedicar com afinco à formação de seus alunos e transformar a Educação Física numa área mais acreditada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARNY, Th. *Barny's Photopage*. Disponível em: <http://www.barny-th.de>. [2007?]

BIZZOCHI, Lucy Aparecida de Godoy; GUIMARÃES, Maria Dolores de Sousa. *Manual de Ginástica Rítmica Desportiva*. São Paulo: LEMG, 1985.

BOTT, Jenny. *Ginástica Rítmica Desportiva*. São Paulo: Manole, 1986.

BOOR-SHMID, Andréa. *Gimnasia Rítmica Deportiva*. Tradução de Flávia da Cunha Bastos. Barcelona: Hispano Européa, 1985.

CAPES. Banco de teses. Disponível em <http://www.capes.gov.br/servicos/bancoteses.html> [2006?].

CAMPELO, Cleide Riva. *Cal(e)idoscorpos um estudo semiótico do corpo e seus códigos*. São Paulo: Annablume, 1996.

CAVALCANTI, Loreta Melo Bezerra. *Ginástica Rítmica, corpo e estética: elementos para pensar o esporte na escola*. Natal: UFRN, 2005 (monografia de graduação).

CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DE DESPORTOS. *Código de Pontuação de Ginástica Rítmica Desportiva*. Rio de Janeiro: Palestra Edições, 1978.

COLETIVO DE AUTORES. *Metodologia do Ensino da Educação Física*. São Paulo: Cortez, 1992.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE GINÁSTICA. Código de pontuação Ginástica Rítmica 2005-2008. Disponível em <http://www.fig-gymnastics.com>, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Estratégia, Poder-Saber*. Coleção Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. *Resumo dos cursos do Collège de France*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Tradução Raquel Ramallete. 31ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Org. e Tradução Roberto Machado, 22ª ed. Rio e Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/ordem.html>, 1971.

FRAGA, Alex Branco. *Corpo, identidade e bom-mocismo: cotidiano de uma adolescência bem comportada*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. *Pedagogias do corpo: marcas de distinção das práticas escolares*. In: KRUG, Andréa e Azevedo, José Clóvis. *Século XXI: Qual o conhecimento? Qual o currículo?* Petrópolis: Vozes, 1999.

FROSSARD, Heloísa. *Biografia de Ilona Peuker*. Disponível em <http://www.ilonapeuker.com>, [2006?]

- GADOTTI, Moacir. *Histórias das idéias pedagógicas*. São Paulo: Ática, 1997.
- GAIO, Roberta. *Ginástica Rítmica Desportiva Popular: uma proposta educacional*. Robe Editorial, 1996.
- KUNZ, Elenor. *Transformação didático-pedagógica do esporte*. Ijuí: Ed Unijuí, 2004.
- LAFFRANCHI, Bárbara. *Treinamento Desportivo aplicado à Ginástica Rítmica*. Londrina: Unopar Editora, 2001.
- LEITE, Míriam Lifchitz Moreira. *Texto visual e texto verbal*. In: FILDEMAN – Bianco e Bela; LEITE, Míriam Lifchitz Moreira (org). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas – SP: Papyrus, 1998.
- LÉVY-STRAUSS, Claude. *Introdução à obra de Marcel Mauss*. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- LLOBET, Anna Canalda. *Gimnasia Rítmica Deportiva: teoria e prática*. Barcelona: Editorial Paidotribo, 1996.
- MACHADO, Roberto. *Por uma genealogia do poder*. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e Tradução Roberto Machado, 22<sup>a</sup> ed. Rio e Janeiro: Edições Graal, 1979.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. *Corpos do tango: reflexões sobre gestos e cultura de movimento*. In: LUCENA, R. F. e SOUZA, E. F. (orgs.) *Educação Física, Esporte e Sociedade*. João Pessoa: Editora UFPB, 2003.

\_\_\_\_\_. *Corporeidade e Educação Física: Do corpo-objeto ao corpo-sujeito*. Natal - RN: EDUFRN, 2001.

NUTESES. *Núcleo de teses e dissertações*. Disponível em <http://www.nuteses.ufu.br/nuteses>, [2006?].

PALLÁRES, Zaida. *Ginástica Rítmica*. Porto Alegre: Redacta-Prodil, 1979.

PEREIRA, Sissi Aparecida Martins. *GRD: Aprendendo passo a passo*. Rio de Janeiro: Shape, 1999.

PEUKER, Ilona. *Ginástica Moderna com aparelhos*. São Paulo: Difel, 1976.

\_\_\_\_\_. *Ginástica Moderna sem aparelhos*. Rio de Janeiro: Forum, 1974.

\_\_\_\_\_. *Fotografias do Grupo Unido de Ginastas*. Disponível em <http://www.ilonapeuker.com>. [2007?]

PORPINO, Karenine de Oliveira. *Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética*. Natal – RN: EDUFRN, 2006.

\_\_\_\_\_. *Treinamento da Ginástica Rítmica: reflexões estéticas*. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*. Campinas: V. 26, N.1, Setembro, 2004.

\_\_\_\_\_. *Interfaces entre corpo e estética: (re)desenhando paisagens epistemológicas e pedagógicas na Educação Física*. In: LUCENA, R. F. e SOUZA, E. F. (orgs.) *Educação Física, Esporte e Sociedade*. João Pessoa: Editora UFPB, 2003.

PORTINARI, Maribel. História da Dança. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROBEVA, Neska e RANKELOVA, Margarita Rankelova. *Escola de campeãs: ginástica rítmica desportiva*. Tradução de Geraldo de Moura. São Paulo: Icone, 1991.

ROMERO, E. et all. *A Ginástica Rítmica Desportiva e as concepções pedagógicas da Educação Física*, In: ROMERO, E; FRADE, J (orgs.). *Ensaio: Educação Física e Esporte*. Vitória: Centro de Educação Física e Desportos/UFES, 1994.

SÃO PAULO (estado), Secretaria de Educação. *Subsídios para implementação do guia curricular de Educação Física para o 1º grau - 5ª a 8ª séries: Ginástica Rítmica Desportiva – trabalho com aparelhos e elementos*. São Paulo: SJ/CENP, 1980.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *É possível realizar uma história do corpo?* In: SOARES, Carmen Lúcia (org.). *Corpo e história*. Campinas: Autores associados, 2004.

SOARES, Carmem Lúcia. *Pedagogias do corpo 1*. disponível em: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys4/textos/car1.htm>. 2003.

\_\_\_\_\_. FRAGA, Alex Branco. *Pedagogia dos corpos retos: das morfologias disformes às carnes humanas desalinhadas*. In: BITENCOURT, Agueda Bernadete; IVETO, Jorge M. (org). *Pró-posições / Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação*. Campinas – SP. V. 14, n. 2, maio / agosto, 2003.

\_\_\_\_\_. *Educação Física: raízes européias e Brasil*. Campinas, SP: Autores associados, 2001.

\_\_\_\_\_. *Acrobacias e acrobatas: anotações para um estudo do corpo*. In: BRUHNS,

Heloisa Turini e GUTIERREZ, Gustavo Luís. Representações do Lúdico: II Ciclo de Debates Lazer e Motricidade. Campinas, SP: Autores associados. Comissão de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da UNICAMP, 2001.

\_\_\_\_\_. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XXI*. Campinas, SP: Autores associados, 1998.

THEOBALD, Tom. *Photographer*. Disponível em <http://www.tomtheobald.com>, [2007?].

UNOPAR. Universidade Norte do Paraná. Disponível em <http://www.gr.unopar.br>, [2000?].

VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VIEIRA, Marcílio de Souza. *A Estética da Commedia dell'Arte: Contribuições para o ensino das Artes Cênicas*. Natal: UFRN, 2005 (Dissertação de mestrado).

VIEIRA, Ester de Azevedo. *Ginástica Rítmica Desportiva*. 3ª Ed. São Paulo: Ibrasa, 1982.

VIGARELLO, Georges. *Panóplias corretoras: balizas para uma história*. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

## GLOSSÁRIO

*Aparelhos portáteis* – Objetos oficiais específicos da Ginástica Rítmica: bola, corda, arco, maças e fita.

*Artístico* – Critério de julgamento que avalia o valor artístico da composição: acompanhamento musical e coreografia (escolha dos elementos corporais e com aparelhos, manejo com aparelhos, utilização do corpo, maestria e originalidades) (FIG, 2007).

*Banca de arbitragem* – Júri responsável pela avaliação das séries de exercícios, subdividido em três grupos: execução, artístico e dificuldade, sendo assistidos por um juiz coordenador que controla o funcionamento da área de competição e o julgamento dos três grupos de juízes (FIG, 2007).

*Características Artísticas Particulares (CAP's)* – São as bonificações que somam até 7,00 pontos no parâmetro Artístico, subdivididos em utilização dos aparelhos, maestrias e originalidades, nos conjuntos também existem bonificações para colaborações entre ginastas. Essas bonificações são descritas previamente em fichas de julgamento, cabendo aos árbitros validá-las ou não conforme o desempenho das ginastas ou conjuntos (FIG, 2007).

*Características de base* – Critérios primordiais para que elementos corporais específicos da Ginástica Rítmica sejam validados. Por exemplo, um equilíbrio só é considerado dificuldade se for executado sobre meia-ponta ou joelho, for mantido por um tempo prolongado, tiver uma forma definida, fixada e ampla e for coordenado com dois movimentos do aparelho.

*Composição* – É a coreografia que a ginasta traz pronta para a competição, compreendendo o julgamento das Dificuldades que a ginasta ou conjunto executam, e do Artístico.

**Dificuldade** – Critério de julgamento que avalia o valor técnico da composição (número e nível das dificuldades do grupo corporal obrigatório e dos outros grupos). Os movimentos específicos da Ginástica Rítmica que contam pontos numa série também são chamados dificuldades.

**Discurso motor unitário** – É a linha de movimentos representados pela ginasta no momento da série. Cada movimento é dependente do seu antecessor e determina o seu sucessor.

**Elementos Acrobáticos** – Elementos corporais em que há inversões do centro de gravidade corporal (anterior, posterior ou lateral), sem tempo de suspensão, parada na vertical ou perda de contato com o solo (FIG, 2007).

**Elementos corporais** – Qualquer movimento intencional e aparente do corpo que componha parte de um exercício de Ginástica Rítmica.

**Execução** – Critério de julgamento que avalia as faltas técnicas (FIG, 2007).

**Exercícios de conjunto** – São as séries de Ginástica Rítmica apresentadas oficialmente por cinco ginastas e que possuem regulamentação própria.

**Exercícios individuais** – Exercícios de solo apresentados segundo as regras oficiais da Ginástica Rítmica.

**Grupo Corporal Obrigatório** – São grupos de movimentos que devem caracterizar cada um dos aparelhos oficiais. Nas séries de corda devem aparecer mais saltos, nas de bola, flexibilidades e ondas, nas de maçãs, equilíbrios, nas de fita, pivots, e nas de arco devem aparecer todos esses grupos de forma equilibrada (FIG, 2007).

**Grupos fundamentais** – Saltos, equilíbrios, pivots, flexibilidades e ondas.

**Grupos Técnicos dos aparelhos** – São grupos de movimentos específicos de cada aparelho. Por exemplo, nos exercícios com bola a ginasta deve executar quicadas, lançamentos e recuperações, rolamentos pelo corpo e pelo solo, impulsos, inversões, movimentos em oito, circunduções e balanceios (FIG, 2007).

**Série ou exercício** – Coreografia da ginasta ou conjunto, seqüência de movimentos ginásticos com acompanhamento musical e aparelhos oficiais.

*Trajétoria imprecisa* – Ocorre quando o aparelho é lançado de forma incorreta impedindo a recuperação no local e tempo preciso.

# ANEXOS

## Fichas de conteúdo – Código de Pontuação 2005 – 2008 (versão 2007)

### LEGENDA:

- As especificidades da GR
- Os usos do tempo e espaço
- A configuração do gesto técnico

<b>PARTE 1 - GENERALIDADES</b>  <b>Títulos</b>	<b>Subtítulos</b>	<b>Unidades de registro temático</b>	<b>Núcleos de sentido</b>
<b>1. Concursos y programa</b>	<b>1.3 – Programa para las gimnastas individuales.</b>  <b>1.4 – Programa para los conjuntos</b>  <b>1.5 – Cronometraje</b>	“La duración de cada ejercicio es de 1’15” a 1’30”.”  “La duración de cada ejercicio es de 2’15” a 2’30”.”  “El cronómetro es activado con la puesta em movimiento de la gimnasta o la primera gimnasta del conjunto y parado con la inmovilización completa de la gimnasta o de la última gimnasta del conjunto”	A duração total da seqüência de movimentos não deve ser extrapolar nem não atingir a margem de tempo regulamentar.  Antes e após a duração regulamentar, o corpo da ginasta deve apresentar imobilização completa para que se possa enxergar a duração exata do exercício.  Nesses segundos a ginasta ou conjunto devem manifestar o melhor de suas virtudes corporais mais excepcionais.
<b>2. Jurados</b>	<b>2.1 Composición de los jurados – Campeonatos y competiciones oficiales</b>	“Cada jurado, de individuales y conjunto será compuesto de 3 grupos de jueces: Ejecución (4 jueces) (...); Artístico (4 jueces) (...) e Dificuldade (4 jueces)”  “Cada jurado es asistido por una juez (Juez Coordinador) que aplica las penalizaciones relativas a salidas del practicable, duración del ejercicio e todas las demás penalizaciones que respectam a la disciplina (aparato, maillot, colocación em la pista etc.)”	12 pessoas subdivididas em 3 grupos, 1 para cada parâmetro de julgamento, de 4 observam atentamente o exercício da ginasta ou conjunto. Além desses grupos de juízes um juiz coordenador vai avaliar tudo o que ocorre fora dos limites do tablado. 2 grupos de juízes avaliam a composição do exercício, vislumbrando a forma com que a coreografia da ginasta foi construída, tanto de maneira

	<p><b>2.2 Torneos internacionales</b></p> <p><b>2.4 Instrucción de los jueces</b></p>	<p>“La presencia de una juez neutra com la función de jurado superior es obligatoria”</p> <p>“Antes de cada compeonato e competición oficial FIG, será organizada una reunión por el Comitê Técnico com el fin de informar a las jueces participantes sobre la organización del juicio. Antes de cada torneo, una reunión análoga será organizada por el comité de organización”</p>	<p>mais quantitativa, no caso da Dificuldade, quanto de forma mais qualitativa, no caso do conjunto. O terceiro parâmetro, a execução, avalia a qualidade com que a ginasta demonstra a sua composição. Embora o aspecto qualitativo seja extremamente preponderante nos 3 parâmetros. Porém, não basta a ginasta demonstrar-se virtuosa apenas durante seu exercício na área regulamentar, outros fatores, que podem ocorrer inclusive em outros momentos ou que independam do seu domínio também podem interferir no seu julgamento, tais como suas condutas ou de sua equipe.</p> <p>Nos Torneos internacionais, deve existir um juiz superior que não participa efetivamente do júri para esclarecer possíveis dúvidas de julgamento. Isso reflete que mesmo o olhar direcionado de 13 pessoas atentas pode não dar conta de um julgamento “justo”, sendo necessária a presença de um árbitro renomado e experiente.</p> <p>O código supõe que o olhar de julgamento da arbitragem seja todo embasado pelo seu texto, o que já afirmaria uma avaliação igual, não necessitando de outras reuniões de discussão.</p>
<p><b>3. Modalidades de puntuación</b></p>	<p><b>3.2 Distribución e e calculo de las notas</b></p>	<p>“La nota viene dada por: 1. La nota de ejecución: nota media de las 2 notas centrales (...) – máximo 10 puntos; 2. Más la nota final de composición (A+D) dividida por 2”</p>	<p>Embora a execução julgue através de 1 grupo de árbitros e a composição por 2 grupos, os pesos são iguais. Isso ocorre pela dificuldade que é apresentada em se julgar parâmetros dependentes da subjetividade humana, tais como a criação e a beleza coreográfica, a interpretação da série pela ginasta, e a identidade cultural fornecida pelo gesto. Por isso que 8 árbitros se preocupam com uma metade da nota, enquanto apenas 4 com a outra metade.</p>

<p><b>4. Praticable</b></p>	<p><b>4.1 Salidas de Praticable</b></p>	<p>“todo rebasamiento del practicable com uno o dos pies o com outra parte do cualquiera del corpo que se apoye más allá de los limites reglamentarios será penalizado”</p> <p>“todo aparato que toque el solo fuera do los limites reglamentarios o que salga fuera del practicable y vuelva por si mesmo, será penalizado”</p> <p>“Cada ejercicio debe ser realizado, em su totalidad, sobre el mismo practicable”</p>	<p>O corpo e o aparelho não devem, sob nenhuma hipótese, ultrapassar os limites regulamentares durante o exercício. Sendo que essa ultrapassagem só é validada ao tocar o solo.</p> <p>O corpo da ginasta é treinado, desde a elaboração do seu exercício, para não exceder esses limites.</p>
<p><b>5. Aparatos</b></p>	<p><b>5.1 Normas – control</b></p> <p><b>5.3 Perdidas e recuperaciones del aparato</b></p> <p><b>5.4 Aparato roto o aparato colgado em las vigas del techo</b></p>	<p>“Todos los aparatos utilizados por un conjunto deben ser idénticos (peso, dimensión y forma); solo su cor puede ser diferente”.</p> <p>“Toda caída involuntaria del aparato será penalizada”</p> <p>“Ninguna gimnasta o conjunto estará autorizado a continuar su ejercicio com un aparato roto. De lo contrario el valor es 0,00”</p>	<p>Os aparelhos não podem expressar diferenças entre si no conjunto, pois a diferença entre os aparelhos desarmoniza a coreografia de conjunto.</p> <p>O aparelho não pode ser perdido durante o desenrolar do exercício. Aparelho perdido demonstra claramente o erro da ginasta e desqualifica de beleza o seu exercício.</p> <p>Caso o aparelho quebre a ginasta pode cessar seu exercício ou utilizar um aparelho reserva que estará, caso opte por isso, situado nos limites do tablado.</p> <p>O aparelho quebrado altera sua forma e impede os movimentos da série, tornando impossível o julgamento de seus movimentos específicos.</p>
<p><b>6. Atuendo de las gimnastas</b></p>	<p><b>6.1 Gimnastas individuales y de conjunto</b></p>	<p>“Maillot de gimnasta correcto y no transparente”</p> <p>“El escote de delante e de la espalda del maillot debe ser correcto”</p> <p>“Los maillots de danza de tirantes finos non están autorizados”</p> <p>“La escotadura del maillot arriba de las piernas no debe sobrepasar el pliegue de la ingle”</p> <p>“El maillot debe amoldarse bien al cuerpo para dar la posibilidad a las jueces de evaluar la posición correcta de todas las partes diferentes del cuerpo”</p>	<p>Os figurinos devem ser, sobretudo, compostos por todo o tronco, e aderentes.</p> <p>A vestimenta da ginasta de GR apresenta características próprias dependentes do vislumbre dos exercícios pelos árbitros e também das possibilidades de variação criativa das formas. É possível adequar uma infinidade de modelos e cores ao gosto e as características da coreografia.</p>
<p><b>7. Disciplina</b></p>	<p><b>7.1 Disciplinas de</b></p>	<p>“Las gimnastas individuales y de conjunto</p>	<p>A área de competição é</p>

	<p><b>las gimnastas</b></p> <p><b>7.2 Disciplinas de los entrenadores</b></p>	<p>deben presentarse em el área de competición solamente tras haber sido llamadas, o por médio del microfono, o por la Juez Cordinador o al acenderse la luz verde”</p> <p>“Las gimnastas del conjunto no están autorizadas a comunicarse verbalmente entre ellas durante la ejecución del ejercicio”</p> <p>“Durante la ejecución de um ejercicio, el entrenador (...) de la gimnasta o del conjunto o el músico no está autorizado a comunicarse com la gimnasta o el conjunto o el músico de cualquiera de las maneras que fuera”</p>	<p>reservada para as ginastas em competição, portanto estas não podem se atrasar nem se adiantar, nem permanecer antes nem depois de competir em suas proximidades.</p> <p>Os horários precisam ser respeitados a todo o tempo pois na ginástica existe tempo e local para tudo.</p> <p>A comunicação entre as ginastas do conjunto é considerada uma falta de disciplina. O exercício de conjunto tem a característica principal de colaboração, e essa característica deve ser expressa através de toda a coreografia, não pela fala.</p> <p>A comunicação entre os outros membros da equipe e as ginastas é considerada uma falta de disciplina.</p> <p>A comunicação com os outros membros da equipe durante o exercício jamais poderá ser feita, pois todas as possibilidades de erro deverão ser estudadas durante o treinamento.</p>
<p><b>PARTE 2- EJERCICIOS INDIVIDUALES</b></p> <p><b>Títulos</b></p>	<p><b>Subtítulos</b></p>	<p><b>Unidades de registro temático</b></p>	<p><b>Núcleos de sentido</b></p>
<p><i>1. Ejecución del ejercicio</i></p>	<p><i>Nota</i></p>	<p>“Las faltas de ejecución se deben penalizar cada vez y por cada elemento em falta, salvo em caso de penalizaciones globales.”</p>	<p>São considerados erros tudo aquilo que pressuponha o imprevisto, que não se enquadre nos padrões exatos, portanto, devem ser penalizados a cada vez para que a nota de execução da ginasta que menos erre seja mais alta. O olhar do árbitro que observa esse parâmetro precisa ser minucioso e calculista para que julgar a mínima falha, imperceptível aos olhos do espectador comum, pois no alto nível, o que diferencia a execução de uma ginasta para outra é a minúcia.</p>

<p><b>1 – Técnica com el aparato.</b></p>	<p><u>Perdida del aparato</u>          Penalizacione: 0,30 – “Perdida y recuperación inmediata o tras pequeño desplazamiento (1 paso)”.          Penalizacione: 0,50 – “Perdida y recuperación tras desplazamiento (más de 1 paso) o salida del practicable”.          Penalizacione: 0,50 – “Perdida del aparato al final del ejercicio”.</p> <p><u>Técnica com el aparato</u>          Penalizacione: 0,20 – “Trayectoria imprecisa y recuperación al vuelo com 1 paso”.          Penalizacione: 0,30 – “Trayectoria imprecisa y recuperación al vuelo com 2-3 pasos”</p>	<p>A perda do aparelho durante uma série de Ginástica Rítmica é considerada uma falta grave em qualquer caso porque é uma falha perceptível a qualquer espectador. Sendo assim é necessário diferenciar a execução de uma atleta que perde o aparelho de outra que não perde.</p> <p>Mesmo que a ginasta recupere seu aparelho, este deve ter um tempo certo de ação de vôo que não permita que se dê sequer um passo para a sua recuperação. Por ser elemento menos perceptível, as penalizações de trajetória imprecisa são menores que as de perda.</p>
<p><b>2 – Técnica corporal</b></p>	<p><u>Generalidades</u>          Penalizacione: 0,10 – “Movimiento incompleto”</p> <p><u>Técnica de base</u>          Penalizacione: 0,10 – “Postura incorreta de un segmento durante un movimiento”.          Penalizacione: 0,10 – “Forma no definida e fijada durante las dificultades”.          Penalizacione: 0,10 – “Falta de amplitud em la forma”.</p> <p>Penalizacione: 0,20 – “Pérdida de equilibrio: movimiento suplementario sin desplazamiento”.          Penalizacione: 0,30 – “Pérdida de equilibrio: movimiento suplementario 121ãs desplazamiento”.          Penalizacione: 0,40 – “Pérdida de equilibrio con apoyo de una o dos manos o apoyo sobre el aparato”.          Penalizacione: 0,50 – “Pérdida total del equilibrio com caída”.</p> <p><u>Salto</u>          Penalizacione: 0,20 – “Pequena falta de elevación”.          Penalizacione: 0,20 – “Llegada pesada al suelo”.</p> <p><u>Giros</u>          Penalizacione: 0,20 – “Apoyo del talón durante la rotación”.          Penalizacione: 0,30 – “Eje del cuerpo no vertical y terminar tras um paso”.</p> <p><u>Elementos acrobáticos</u>          Penalizacione: 0,20 – “Imprecisión en el</p>	<p>É possível, em uma só ação motora da ginasta, penaliza-la por todas essas faltas. É preciso que a ginasta esteja “consciente” da posição de cada segmento corporal na hora do exercício, além disso, o árbitro, com seu olhar clínico, pesa, a cada segundo a forma adequada do corpo para cada ação.</p> <p>As perdas de equilíbrio são faltas que, dependendo da gravidade, sofrem penalizações ascendentes, desde as menos perceptíveis sem deslocamento do corpo, expressa por uma mínima imprecisão do eixo corporal, até o desequilíbrio total finalizado pela queda. Essas faltas podem ser minimizadas através de um extremo controle dos movimentos, de todos os músculos, de todo corpo, que se envolve na ação.</p> <p>Para esses elementos específicos (saltos, giros e elementos acrobáticos) não bastam as penalizações previstas para os elementos corporais em geral pela técnica de base, pois as ações de saltar, girar e girar através do eixo vertical (elementos acrobáticos), são de natureza mais dinâmica e as recuperações do equilíbrio</p>



	<p>“El aparato debe estar siempre em movimiento durante el ejercicio: movimientos técnicos com uma gran variedad de formas, de amplitudes, de direcciones, de planos, de velocidades. Si la gimnasta utiliza varias veces el aparato simplemente apoyado em el suelo o sobre uma parte del cuerpo excepto em los casos tolerados por el código (2 ó 3 veces según la duración de la parada del aparato), el manejo del aparato se considera insuficiente”.</p> <p>“Los aparatos no serán utilizados como decoración sino que, al contrario, deberán estar integrados a los movimientos del cuerpo: la relación entre la gimnasta y el aparato debe ser constante. Sin embargo, también es posible efectuar elementos originales, estéticos e coreográficos diferentes hasta 2 veces como máximo para cada composición, com la condición que estos elementos tengan una duración muy breve y que no conllevan uma interrupción em la continuidad de los movimientos de lo aparato”.</p> <p>“El aparato no podrá estar sujeto por más de um movimiento sin que ejecute um movimiento próprio o sin estar em equilibrio inestable nin dejarse posarse inmóvil sobre el suelo. (estatismo)”.</p> <p><u>Elección de los elementos corporales</u>  “Ningún grupo corporal diferente del grupo <b>obligatório</b> del aparato debe ser predominante em la composición (abuso de um grupo corporal no obligatório)”.</p> <p>“La composición debe ter um carácter gimnástico”.</p> <p>“La posición del comienzo del ejercicio debe</p>	<p>gama ampla de movimentações que ao mesmo tempo sejam criativas e tecnicamente corretas.</p> <p>O código “abre” a perspectiva da criação de elementos não técnicos com os aparelhos, porém essa situação deve ser passageira, pois cada aparelho deve ser caracterizado segundo sua natureza técnica.</p> <p>Em todo momento da série a ginasta deve manipular o aparelho, pois o sentido de uma coreografia de GR só é dado pela íntima junção música/ginasta/aparelho, é preciso que o público e, principalmente, os árbitros possam enxergar um só.</p> <p>Para cada aparelho há um elemento corporal específico da qual a coreografia deve sucumbir, a criação da série é refém de tal grupo obrigatório.</p> <p>Significa que outras manifestações não podem caracterizar um exercício de GR, por exemplo, uma série jamais se assemelhará aos movimentos de um espetáculo de Ballet Clássico, mesmo contendo elementos iguais, porque a ginástica tem sua delimitação própria.</p> <p>A ligação entre ginasta e</p>
--	---	---

		<p>estar justificada e ser utilizada para los movimientos iniciales del aparato”</p> <p><u>Equilibrio entre el trabajo mano izquierda/derecha</u>  “Cada ejercicio debe comportar um equilibrio entre el trabajo de la mano izquierda e de la mano derecha”.</p> <p><u>Elementos acrobáticos</u>  “Todos los grupos de elementos acrobáticos autorizados, e los elementos que no se consideran como acrobáticos, pueden formar parte del ejercicio com la condición de: que se ejecuten de forma pasajera, sin parada em la posición y sin interrupción em la continuidad del ejercicio, que se realicen em la relación com um elemento técnico del aparato”.</p> <p><u>Variedad</u>  “La variedad debe incluir también todos los aspectos siguientes: a. El dinamismo (velocidad e intensidad de los movimientos) . b. La utilización del espacio: direcciones, trayectorias, niveles, modalidades”.</p> <p><u>Características Artísticas Particulares (CAPs)</u>  “(…) 7,00 puntos, (… Utilización de los aparatos,(…) Maestria, (… Originalidad”.</p>	<p>aparelho deve expressar-se desde a pose de início, evitando ao máximo que o foco da série esteja separado, o sentido da coreografia deve ser sempre ginasta/aparelho/música.</p> <p>O controle do corpo numa série de GR intercede inclusive na habilidade com ambas as mãos, aguçando ainda mais a técnica.</p> <p>As acrobacias não caracterizam esta modalidade ginástica, sendo autorizadas apenas para valorizar a série.</p> <p>Ao mesmo tempo em que o código exerce a “poda” de tudo aquilo que é excessivo, consequentemente erro, exige que o exercício da ginasta contenha variações de diversas naturezas, convidando à criação.</p> <p>Da pontuação do parâmetro Artístico, que pode atingir até 10 pontos, 7 são destinados às características artísticas particulares, bonificações específicas que devem ser prescritas numa ficha através de símbolos para que o árbitro possa verificar e avaliar as CAPs válidas. Há de se observar que mesmo os árbitros de Artístico, realizam seu julgamento da série por padrões predominantemente fechados. A subjetividade do olhar deve perpassar somente a validez do exercício e não a beleza de tal, já que essa relação de imanência entre sujeito e objeto é impossível de ser</p>
--	--	--	--

		<p><u>Critério de maestria</u> “(…) La gran altura debe tener más o menos el doble de la estatura de la gimnasta medida a partir de su cabeza”.</p> <p><u>Originalidad</u> “Por cada nueva dificultad aislada (um solo impulso inicial y movimientos originais hasta el final, ejecutados al mismo tiempo): 0,30; Por cada nueva relación gimnasta-aparato: 0,10”.</p>	<p>prescrita em um código de 100 páginas.</p> <p>A cada ginasta um julgamento diferente, do mesmo modo que um grande lançamento de 3 metros acima da cabeça de uma ginasta de 1,50m seria validado, não seria (literalmente) validado para outra de 1,60m. A medida é exata, individualizada, mas exata. Esse critério implica num afiamento absurdo do olhar do árbitro e na justa medida no treinamento de uma ginasta.</p> <p>A abertura para o novo, para o original existe no atual código de pontuação, porém restritos e só pontuados quando se tratam de novos elementos que se consideram dificuldades ou novas relações com o aparelho. Ou seja, elementos originais que não se enquadrem nos quatro grupos fundamentais (saltos, equilíbrios, pivots e flexibilidades/ondas) não são originalidades contabilizáveis.</p>
<b>3. Aparatos</b>	<b>Nota válida para todos los aparatos</b>	“2. Todos los elementos que no se dan por el CODIGO 2005 e 2007 no tienen ningún valor para el Artístico”	O código prescreve todos os elementos possíveis com os aparelhos, novas possibilidades ou devem ser utilizadas como originalidade, ou devem aparecer de forma restrita na série. Dessa forma, as possibilidades de criação são sempre originadas por elementos já existentes. O novo se dá pelas possibilidades de extrapolar a prescrição.



	<p>5 - Grupos de elementos corporales</p> <p>6 - Saltos</p> <p>7 - Equilíbrios</p> <p>8 - Giros</p> <p>9 - Flexibilidades y ondas</p>	<p><u>Grupos fundamentales (válidos para las dificultades)</u> "saltos, equilibrios, giros, flexibilidad/ondas"</p> <p><u>Otros grupos (válidos para os enlaces)</u> "desplazamientos, saltitos, balanceos y circunducciones, vueltas, pasos rítmicos"</p> <p>"Todas las dificultades de saltos deben tener <b>las características de base</b> siguientes: una buena <b>altura</b> (elevación) de salto; una <b>forma definida y fijada</b> durante el vuelo; una buena <b>amplitud</b> em la propia forma".</p> <p>"Todas las dificultades de equilibrio deben tener <b>las características de base siguientes</b>: ser ejecutado <b>sobre media-punta</b> o sobre una rodilla; ser mantenida <b>larga e claramente</b>; tener una forma bien definida y fijada (<b>sin movimientos de la pierna em suspensión o del pie de apoyo</b>, durante la dificultad); tener una forma amplia; ser coordinado, tras haber tomado la posición del equilibrio, com dos movimientos del aparato, como mínimo".</p> <p>"Todas los giros deben tener <b>Las características de base siguientes</b>: ser ejecutado <b>sobre media-punta (talón bien levantado)</b>; tener una <b>forma bien definida y fijada</b> durante la rotación hasta el final; tener una forma amplia".</p> <p>"Todas las dificultades de flexibilidad y ondas deben tener <b>Las características de base siguientes</b>: ser ejecutadas em apoyo <b>sobre uno o dos pies o sobre outra parte del cuerpo</b>; tener una <b>forma bien definida y fijada (com parada visible em la posición)</b>; tener una <b>forma amplia</b>".</p>	<p>Os Grupos fundamentais, de forma geral, são aqueles que contam pontos num exercício de GR, e por isso são os movimentos mais codificados, mais exatos, mais padronizados. Caso não se enquadrem em qualquer característica de base, serão desconsiderados. São principalmente esses movimentos que determinam o desempenho da ginasta, por isso que a maior parte do treinamento esportivo em GR é direcionado para o alcance desses movimentos em consonância com os aparelhos.</p>
<p><b>PARTE 3 - EJERCICIOS DE CONJUNTOS</b></p> <p><b>Títulos</b></p>	<p><b>Subtítulos</b></p>	<p><b>Unidades de registro temático</b></p>	<p><b>Núcleos de sentido</b></p>
<p><u>GENERALIDADES</u> <b>1. Gimnastas</b></p>	<p><b>1.2 Gimnastas de reserva</b></p>	<p>"Si um el transcurso del ejercicio una gimnasta abandona el conjunto por um motivo válido: la gimnasta puede ser</p>	<p>Esse é o paradoxo do código de pontuação. A situação é prevista, mas ao mesmo tempo é</p>

		reemplazada por una gimnasta de reserva (...)" "La presencia de las gimnastas de reserva en la sala de competición durante la ejecución del ejercicio sin embargo no está autorizada"	desencorajada para que não se abra margem de se acontecer em campeonatos oficiais, já que a desistência de uma ginasta no decorrer do exercício abalaria a harmonia deste.
<b>2. Entrada</b>	<b>2.1 Colocación sobre el practicable</b>	"La colocación sobre el practicable debe hacerse: rápidamente e sin acompañamiento musical; Las 5 gimnastas em posesión cada um um aparato, o uma o varias gimnastas sujetando los 5 aparatos".	Para que não ocorra espetacularização do exercício antes do momento propriamente dito da série, já que o julgamento ocorre estritamente durante os dois minutos e meio da série de conjunto, a entrada no tablado competitivo não pode ser coreografado.
<b>3. Aparatos</b>	<b>3.1 Contactos com el aparatos</b>	<u>Principio del ejercicio</u> "Al principio del ejercicio, cada gimnasta puede tener um aparato y estar em contato com él, o bien uma o varias gimnastas pueden tener los 5 aparatos que enviarán o darán a sus compañeras"  <u>Durante el ejercicio</u> "Salvo indicación particular, la composición conllevará um solo aparato por gimnasta. Em el curso del ejercicio, se tolera que um o varias gimnastas estén em posesión de 2 aparatos o más, quedando sus compañeras desprovistas de ellos, siempre y quando: esta situación sea pasajera; que los aparatos sean realmente manejados por las gimnastas que los posean y no simplemente sujeto"  <u>Al final del ejercicio</u> "Cada gimnasta debe obligatoriamente sujetar o estar em contato com uno de los 5 aparatos; está permitido que um aparato sea sujetado por várias gimnastas o que uma gimnasta sujete o este em contato com vários aparatos"	Aqui começa a alusão ao princípio de cooperação priorizado nas séries de conjunto. Ao contrário das séries individuais tolera-se que a ginasta inicie e/ou possa ter momentos em que fique sem aparelho, desde que sejam momentos passageiros que realcem a colaboração entre as atletas. A beleza de uma série de conjunto é dada, sobretudo pela maneira com que as ginastas elaboram o trabalho coletivo no momento da apresentação, além do vistuosismo individual que cada ginasta deve apresentar tal qual nos exercícios individuais.
<b><u>EJECUCIÓN DEL EJERCICIO</u></b>			
<b>1. Faltas de conjunto</b>	<b>Sincronización y armonia</b>	"Falta de sincronización um la velocidad o la amplitud o la intensidad de la expresión, penalizacione: 0,20".	Além das falhas concernentes à técnica corporal, aparelho e música que são idênticas aos exercícios individuais que são penalizadas a medida que aparecem na série, sendo as
	<b>Formaciones e desplazamientos</b>	"Alteración de la formación, penalizacione: 0,10"	

	Nota	<p>“Imprecisión em la forma de los desplazamientos, penalizaciane: 0,10”  “Colisión entre las gimnastas (más 129ãs consecuencias) penalizaciane: 0,30”</p> <p>“La ausência de amplitud de um elemento corporal o la diferencia um la forma de um movimiento del aparato de um o varias gimnastas causa um alteración em la arminia general o em la sincronización. De modo que, indepiendientemente de uma falta técnica o no, hay una penalización”</p>	<p>pequenas falhas a cada vez e as grandes falhas por cada ginasta, o conjunto tem essa característica de possuir falhas próprias. São erros amplos que ocorrem a partir da desarmonização do todo. Mesmo que o erro não seja uma falta técnica, como, por exemplo, a altura aceitável de uma perna em determinado exercício, se uma ginasta mais flexível eleva ainda mais essa perna o exercício será penalizado porque sofre de uma desigualdade.</p>
<p><b><u>ARTÍSTICO</u></b>  <b>2. Coreografia</b></p>	<p><b>2.1 Composición de base</b></p>	<p>“La coreografía está caracterizada por um ‘idea-guia’ realizada por um discurso motor unitário de principio a fin, con la utilización de todos los movimientos posibles del cuerpo y del aparato y todas las relaciones posibles entre las gimnastas, las gimnastas e los aparatos, entre los aparatos”.</p> <p><u>Relación e colaboración entre las gimnastas</u>  El carácter típico del ejercicio de conjunto es la participación de cada gimnasta em el trabajo del conjunto de manera homogênea y um espíritu de coletividad. La composición debe ser concebida de um modo tal que la idea de colaboración de todas las gimnastas, um todas las partes del ejercicio sean bien visible”.</p> <p>“Cada composición debe tener diferentes elementos de relación entre las gimnastas y trabajo de grupo además de la relación el intercâmbio de aparato, e diferentes tipos de organización de trabajo colectivo”</p> <p>“Los elementos que conllevan uma relación entre la gimnasta deben elegirse respetando las características esenciales de la Gimnasia Rítmica, a saber: el manejo de los aparatos; la estética gimnástica”.</p> <p><u>Crítérios generales para juzgar elementos prohibidos</u></p>	<p>A história que deve ser contada agora parte da união das 5 ginastas e de todas as relações possíveis entre elas e entre os aparelhos. Essa perspectiva prediz uma nova perspectiva para o julgamento das séries de conjunto e uma nova perspectiva para a beleza da série, que agora não está somente nas proezas que a ginasta é capaz de realizar com o seu aparelho, mas também e principalmente na capacidade do conjunto realizar um espetáculo dependente do papel de cada uma que expressa um todo.</p> <p>O carácter coletivo do conjunto implica na utilização de duas denominações: as relações entre ginastas e as colaborações entre as ginastas. As relações das formas com que os movimentos corporais e do aparelho são organizados: sincronismo, canon, sub-grupos, coral etc. e as colaborações são as ações dependentes de cada ginasta para que possam ocorrer: passar por cima de outra ginasta saltando, passar por dentro dos aparelhos de outras ginastas etc. Do princípio ao fim do exercício, a todo momento, as ginastas do conjunto precisam caracterizar relações e colaborações.</p> <p>Porém, a margem criativa que se abre com a perspectiva do</p>

	<p>“Todas las acciones ejecutadas o las posiciones mantenidas em apoyo sobre um o varias compañeras, sin contacto um el suelo por um tiempo <b>prolongado</b>”.</p> <p>“Sin embargo están autorizados: a) Los elementos de colaboración donde uma o varias gimnastas dan, directamente o por médio de los aparatos, el impulso inicial al movimiento de um o de varias compañeras (movimiento de rotaciones, saltos etc)”.</p> <p><u>Formaciones</u>  “Cada ejercicio de conjunto debe comportar 6 formaciones diferentes, mínimo”.</p> <p>“La composición del ejercicio de conjunto debe utilizar toda la superficie del practicable con la variedad de las formaciones, con su diferencia de amplitud (formaciones cerradas e formaciones amplias), con su emplazamiento sobre el practicable, um la utilización de las diversas direcciones”.</p> <p><u>Elección de los elementos aparatos</u>  “Los aparatos no podrán utilizarse como decoración sino que al contrario, deben ser integrados a los movimientos del cuerpo: los elementos no técnicos y de decoración autorizados para las gimnastas individuales no están autorizados para el conjunto. Sin embargo es posible efectuar elementos originales, estéticos e coreográficos diferentes, um la condición de que estos elementos tengan uma duración breve, um um eventual estatismo de las gimnastas o de los aparatos com uma duración de no más de 3 movimientos y que se coordinen um</p>	<p>trabalho em grupo também é direcionada, é necessário resguarda-la de elementos que fujam dos manejos característicos dos aparelhos e das características da GR, que expressem manifestações notoriamente divergentes (ex: fazer a corda de cabo de guerra, demonstrar um jogo de futebol com as bolas etc).</p> <p>Há sempre no código essa preocupação de delimitar os movimientos específicos da Ginástica Rítmica, mesmo que signifiquem princípios de trabalho coletivo, tais como apregoados no conjunto. Carregar uma ginasta, caminar em uma ou várias ginastas, construir pirâmides, por exemplo, são elementos que caracterizam mais a Ginástica Geral ou a dança que a GR. Mesmo assim, autoriza-se elementos em que as ginastas dêem um impulso inicial e passageiro a suas companheiras.</p> <p>As formações são as maneiras com que as ginastas se colocam na quadra e sua utilização variada também compõem as características dos exercícios de conjunto.</p> <p>A parada momentânea de ginastas ou de aparelhos no conjunto só é permitida caso explicitem o trabalho do grupo, e reduzida a 3 vezes. Aqui a palavra estética é utilizada como sinônima de beleza.</p>
--	--	---

		<p>um trabajo de grupo e de colaboración”.</p> <p><u>Elección de los elementos corporales</u> “El grupo corporal obligatorio no es exigido para el ejercicio de conjunto”</p> <p><b>2.2 Características Artísticas Particulares</b> “Utilización de los aparatos, colaboración entre las gimnastas, maestría, originalidad”</p> <p><b>2.4 Utilización de los aparatos</b> “<u>Definición de la colaboración:</u> Gimnastas, em su totalidad o em parte, em contacto directo o por médio de los aparatos, se desplazan em direcciones, formaciones o diferentes tipos de desplazamientos”.</p> <p><b>Originalidad</b> “Por cada nueva dificultad, com o sin intercambio: 0,30” “Por cada nueva relación y colaboración gimnasta-aparato y entre lãs gimnastas: 0,10 ó 0,20/0,30)” “Por cada nueva manera de se organizar um intercambio: 0,10”</p>	<p>Como visto nos exercícios individuais, cada aparelho possui um grupo corporal obrigatório, no conjunto isso não se aplica por possuir suas delimitações, e permitir melhores condições na composição das séries.</p> <p>As colaborações entre as ginastas são as bonificações que valorizam o conjunto em relação aos exercícios individuais.</p> <p>A definição de colaboração não expressa a totalidade de ações em que uma ginasta precise da outra para que determinada ação ocorra.</p> <p>As originalidades do conjunto divergem das séries individuais pois priorizam o trabalho coletivo.</p>
<p><b><u>DIFICULTAD</u></b> <b>1. Generalidades</b></p> <p><b>2. Valor de la dificultad</b></p>		<p>“Cada ejercicio de conjunto puede tener 18 dificultades como máximo, para um valor de 10,00 puntos” “Este debe contener como mínimo 6 dificultades de intercambio” “Los grupos corporales obligatorios para los aparatos de las gimnastas individuales no son obligatorios para el conjunto”.</p> <p>“Si todas las 5 gimnastas no realizan una dificultad, sea cual sea el motivo, la dificultad no cuenta” “Las dificultades pueden ser del mismo tipo y del mismo nivel para las 5 gimnastas o de tipo y nivel diferentes. Sin embargo, es la gimnasta que ejecuta a dificultad más fácil, la que determina el valor de la dificultad del conjunto”.</p> <p><b>2.2 Nivel y valor de las dificultades com</b> “Solamente los intercambios por lanzamientos son considerados dificultades</p>	<p>Na dificuldade o trabalho coletivo também é valorizado, por isso o enfoque da pontuação de exercícios sai especificamente dos grupos corporais para as trocas de aparelhos por lançamentos.</p> <p>Porém, além do risco da dificuldade ser invalidada por não atender as especificidades de cada grupo obrigatório, há a obrigatoriedade de todas as ginastas executarem as dificuldades. Caso uma ou mais delas não atenda os critérios necessários para expressar a dificuldade tal qual o código anuncia, esta será invalidada para todo o grupo.</p> <p>Trocas de dificuldade são trocas realizadas por lançamentos em</p>

	<p><b>intercambio</b></p>	<p>de intercambio”.</p> <p>“Um intercambio puede ser ejecutado por subgrupos y por 5 gimnastas, pero se considera como tal solamente si todas las gimnastas participan em las 2 acciones de um intercambio, es decir: lanzar su aparato, recibir el aparato de una compañera”</p> <p>“Si uno o vários aparatos caem durante um intercambio, el intercambio ya no es valido y hay, además, la o las penalizaciones de ejecución”.</p>	<p>que todas as ginastas executam as ações de lançar seu aparelho e receber o aparelho de outra ginasta. Caso um dos aparelhos seja perdido durante este processo toda a troca é invalidada. Ao mesmo tempo em que no conjunto o senso coletivo é valorizado, o erro individual também é tido como erro coletivo. Ou seja, todas as ginastas pagam juntas pelas suas virtudes e pelas suas falhas.</p>
--	---------------------------	--	--

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)