



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS

PPGEAC

CORPO EXPRESSIVO

ENSAIO PARA A CRIAÇÃO DE UMA ABORDAGEM SISTÊMICA DO ENSINO  
DE ARTES CÊNICAS PARA CRIANÇAS E JOVENS

Fernando Luiz de Medeiros Neder

Rio de Janeiro, 2020.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS

PPGEAC

CORPO EXPRESSIVO

ENSAIO PARA A CRIAÇÃO DE UMA ABORDAGEM SISTÊMICA DO ENSINO  
DE ARTES CÊNICAS PARA CRIANÇAS E JOVENS

Fernando Luiz de Medeiros Neder

Memorial Descritivo de Prática Docente apresentado ao Programa de Pós-Graduação  
em Ensino de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,  
como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Johana de Albuquerque Cavalcanti

Rio de Janeiro, 2020

Catálogo Informatizado pelo(a) autor(a)

N271 Neder, Fernando Luiz de Medeiros  
CORPO EXPRESSIVO: ensaio para a criação de uma  
abordagem sistêmica do ensino de Artes Cênicas para  
crianças e jovens / Fernando Luiz de Medeiros Neder.  
-- Rio de Janeiro, 2020.  
84

Orientadora: Johana Albuquerque Cavalcanti.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Ensino de Artes Cênicas, 2020.

1. Artes Cênicas. 2. Educação. 3.  
Transdisciplinaridade. 4. Pensamento Sistêmico. 5.  
Artista Docente. I. Albuquerque Cavalcanti, Johana,  
orient. II. Título.

Dedico este trabalho

Aos meus pais, José Elias Neder (*in memorian*) e Maria Blandina de Medeiros Neder por toda cultura e amor pelas Artes, em mim depositadas com tanto zelo desde o princípio;

À minha amada companheira Diana Cordeiro Cezar por seu amor e compreensão;

Aos meus queridos filhos, Clara Cordeiro Neder (11 anos) e Antonio Cordeiro Neder (08 anos), pelos incríveis talentos, profissionalismo e dedicação nos ensaios, na produção de cenários e figurinos, na montagem e apresentação do espetáculo em que foram mais que protagonistas;

A minha caçulinha Isadora Cordeiro Neder (04 anos), pela constante inspiração e criatividade.

## Agradecimentos:

À Profa. Elena Gurgel Pires, por todo apoio a este projeto desde seu início, na gestão do Núcleo de Arte Leblon;

À Profa. Renata Marinho Versari, pelo auxílio luxuoso nos ensaios com os pequenos e sensibilidade artística nas apresentações;

À Prof<sup>ra</sup>. Johana de Albuquerque Cavalcanti, pela firme orientação;

Ao Prof. José Edmilson da Silva, por todo o aprendizado nesses anos de caminho compartilhado na educação pública carioca;

À Profa. Liliane Ferreira Mundim, pelos sábios conselhos, baseada na longa experiência com os Núcleos de Arte;

Ao querido primo Ricardo Neder, pelo olhar acadêmico e pela casa em Cabo Frio, onde se gestaram 70% desse texto;

Ao amigo de longa data, psicólogo neo-reichiano Prof. Paulo de Tarso Santini Tonon, pelos conhecimentos tão vastos e pelo olhar apurado e amoroso, ainda que rígido;

Ao meu primogênito Bernardo Crivellari Neder (31 anos), pelo suporte técnico e finalização do vídeo do espetáculo;

À Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro por ter sido a plataforma de decolagem deste estudo;

Aos sempre solícitos professores do Núcleo de Arte Leblon;

E principalmente aos meus queridos alunos do Núcleo de Arte Leblon, sem os quais esse trabalho não seria possível.

**Resumo:**

O Memorial Analítico Descritivo que o leitor tem em mãos, acompanha o processo de preparação, criação e montagem do espetáculo “Zaratustra – uma história de desconquista”. Criação coletiva dos alunos da oficina de Artes Integradas no Núcleo de Arte Leblon, a partir de uma ideia original do professor Fernando Neder. Tal Memorial visa colocar a prova uma metodologia em formação chamada *Corpo Expressivo – uma abordagem sistêmica do ensino de Artes Cênicas*, observando sua eficácia e seus pontos de fragilidade, a partir dos fundamentos, conceitos e práticas absorvidos de outras abordagens, demonstrando sua vocação transdisciplinar.

**Palavras-chave:** Artes Cênicas, Educação, Transdisciplinaridade, Pensamento Sistêmico, Artista Docente.

**Abstract:**

*The Descriptive Analytical Memorial that the reader has in hand follows the process of preparing, creating and assembling the Scenic Artistic performance called “Zarathustra - a story of deconquest”. It is a collective creation of students from the Integrated Arts workshop at the Núcleo de Arte Leblon, based on an original idea by Teacher Fernando Neder. This Memorial aims to test a methodology in formation called Corpo Expressivo - a systemic approach to the teaching of Performing Arts, observing its effectiveness and its weaknesses, based on the foundations, concepts and practices absorbed from other approaches, demonstrating its transdisciplinary vocation.*

**Keywords:** *Performing Arts, Education, Transdisciplinarity, Systemic Thinking, Teaching Artist.*

## Sumário

<b>1. APRESENTAÇÃO</b> .....	<b>4</b>
1.1. O estudo: Por que um Memorial Analítico? .....	4
1.2. Biografia: A Formação de um Artista Docente Transdisciplinar .....	5
1.3. A entrada na Rede: O primeiro impacto a gente nunca esquece. ....	9
1.4. A Entrada no Ginásio Experimental Olímpico: Guinada, realização, pesquisa e consolidação da Abordagem. ....	10
1.5. A CPEC: Da ponta ao Nível Central, a gestão de projetos artísticos municipais. ....	12
<b>2. CAMPO DE ATUAÇÃO</b> .....	<b>12</b>
2.1. Nucleo de Arte e Extensividade: histórico resumido .....	12
2.2. O Núcleo de Arte Leblon .....	15
<b>3. ABORDAGEM SISTÊMICA, TRANSDISCIPLINARIDADE E ARTES CÊNICAS</b> .....	<b>16</b>
3.1. Pensamento Sistêmico .....	16
3.2. Características dos sistemas .....	17
3.3. Abordagem Sistêmica e Transdisciplinaridade .....	18
3.4. Multi, Inter e Transdisciplinaridade .....	19
3.5. Artes Cênicas ou Teatro? Eis a questão .....	21
<b>4. METODOLOGIAS, ABORDAGENS E SISTEMAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICOS</b> .....	<b>24</b>
4.1. Dança .....	24
4.1.1. Graciela Figueroa.....	24
4.1.2. Contato Improvisação .....	26
4.2. Circo .....	30
4.3. Teatro .....	32
4.4. Ópera.....	33

<b>5. DESCRIÇÃO DA PRÁTICA ARTÍSTICO-PEDAGÓGICA.....</b>	<b>43</b>
<b>5.1. Tema: “ZARATUSTRA: Uma história de desconquista” – como surge a ideia?</b> .....	<b>43</b>
<b>5.2. Objetivo Geral.....</b>	<b>44</b>
<b>5.3. Objetivos específicos .....</b>	<b>44</b>
<b>5.4. Justificativa .....</b>	<b>44</b>
<b>5.5. Cronograma .....</b>	<b>45</b>
<b>5.6. Planejamento Anual.....</b>	<b>45</b>
<b>5.7. O Processo .....</b>	<b>46</b>
5.7.1. Aulas/Treinamento.....	46
5.7.2. Início dos Ensaios .....	50
5.7.3. Criação e Confecção de Cenários e Figurinos.....	54
5.7.4. Ensaios Gerais e Preparação da Estreia. ....	55
5.7.5. A Apresentação Final.....	56
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>59</b>
<b>7. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>64</b>
<b>8. ANEXOS.....</b>	<b>66</b>



## 1. APRESENTAÇÃO

### 1.1. O ESTUDO: Por que um Memorial Analítico?

Este trabalho é um “balão de ensaio”<sup>1</sup> para o que, por hora, chamaremos de *Corpo Expressivo*. Um *work in progress* artístico-pedagógico. A descrição e reflexão sobre um processo de criação cênica e educação através da Arte.

A forma que escolhemos para refletir sobre o que é o *Corpo Expressivo* foi o *Memorial Analítico* – já que se apresenta teoricamente mas, também, através de uma amostragem prática. Navegando nesse balão, acompanharemos o processo de criação, montagem e encenação de um espetáculo de Artes Cênicas, com os alunos da rede municipal carioca, com idades entre seis e quatorze anos, participantes de minhas oficinas de Artes Integradas, no Núcleo de Arte Leblon.

Este *Memorial Analítico* objetiva sintetizar essa experiência, reunindo ferramentas, estratégias, métodos e sistemas utilizados ao longo desse processo, identificando-os na formação do *Corpo Expressivo*, prática gestada ao longo de quase quarenta anos em que atuo na educação formal e informal, principalmente como professor de Artes Cênicas em suas diversas linguagens.

Embora utilize uma experiência artístico pedagógica realizada dentro da rede municipal carioca, como amostragem de aplicação prática da abordagem sistêmica que utilizo, este estudo aponta para a elaboração de uma metodologia que possa ser aplicada em diferentes contextos de ensino de Artes Cênicas para crianças e jovens. E por que não também na capacitação de professores de Arte e profissionais de Artes Cênicas.

Esta metodologia envolve uma formação e prática docente transdisciplinar, em que o professor auxilia o aluno, por meio das artes cênicas - que no meu entendimento, englobam o teatro, a dança, o circo, a ópera - a acessar sua expressividade através do corpo e que resulta no conceito de *Corpo Expressivo*. Busca também apresentar as suas origens e referências pedagógicas, fruto de minha aprendizagem e formação, desenvolvidas entre as décadas de 1980/1990, no Rio de Janeiro e em outras cidades do Brasil e do exterior.

---

<sup>1</sup> O conceito “Balão de Ensaio” alude a um pequeno balão que lançado ao ar, indica a direção do vento. Aqui é utilizado como metáfora significando tentativa, experiência, ensaio.

Com este estudo, pretendo iniciar uma organização pedagógica que possa, no futuro, ser desenvolvida de forma mais aprofundada, na elaboração de uma metodologia bem específica, **O Corpo Expressivo: uma Abordagem Sistêmica do Ensino de Artes Cênicas para crianças e jovens.**

## 1.2. BIOGRAFIA: A Formação de um Artista Docente Transdisciplinar

Minha formação, da infância à juventude, foi dividida entre dois mundos.

Por um lado cursei todo o ensino fundamental e médio - na época 1º e 2º graus - na mesma escola, de 1970 a 1980. Não numa escola qualquer, mas no Colégio Santo Inácio de Loyola, em Botafogo, Rio de Janeiro. O Santo Inácio era e ainda é uma escola jesuíta voltada ao alto desempenho acadêmico e estrita disciplina, orientada pelos valores católicos. Os jesuítas são conhecidos há séculos como os fundadores da “Escola” como instituição no ocidente e foram os fundadores das primeiras escolas do Brasil.

Por outro lado – por ter perdido meu pai aos sete anos de idade e minha mãe trabalhar em tempo integral, naquela mesma escola – diariamente eu passava longos períodos fora de casa brincando, sem nenhum controle de adultos, com meus amigos da vizinhança numa pacata rua de Botafogo e seus arredores - eram outros tempos então. Brincar na rua era algo natural e comum em quase todos os bairros do Rio de Janeiro. Eu tinha um espírito muito agitado e ousado, reprimido pela rígida disciplina da escola, que mantinha seu foco no desempenho intelectual de excelência. Eu encontrava, então, muito espaço de expressão e desenvolvimento na rua, nas brincadeiras e nos jogos, em sua grande maioria, corporais.

Pode-se dizer que na escola pude desenvolver minha inteligência lógico-matemática e linguística e, na rua, com os amigos e os jogos podia dar vazão às inteligências espacial, corporal-cinestésica e sócio emocional<sup>2</sup>. Ao longo do meu desenvolvimento pessoal como ser humano fui percebendo que estas últimas eram habilidades com as quais tinha grande afinidade e encontrava facilidade. Ao lado disto, desenvolvia a inteligência musical, por influência de meus pais, que encheram a casa com instrumentos e música de todo gênero.

---

<sup>2</sup> Essas são algumas das “inteligências múltiplas” como foi denominada a teoria desenvolvida a partir da década de 1980 por uma equipe de investigadores da Universidade de Harvard, liderada pelo psicólogo Howard Gardner (Pensilvania, EUA. 1943), que busca analisar e descrever o conceito de inteligência de forma mais ampliada.

Decidi prestar vestibular para Artes Cênicas na UNIRIO, no ano de 1981, na esperança de poder desenvolver aquelas habilidades com que mais me identificava. Minha decepção foi grande ao descobrir que, mesmo ali, não encontraria o que buscava. Com um currículo excessivamente teórico, uma visão do Teatro quase que exclusivamente textocêntrica, me deparei mais uma vez com o dilema vivido na escola católica. Uma energia corporal-cinética pulsante com pouco espaço de expressão e desenvolvimento. Com exceção das aulas de Expressão Corporal com a professora Ausônia Bernardes<sup>3</sup>, quem me ajudou a entender pela primeira vez o que fazer e como encaminhar essa energia do *Corpo Expressivo*. Com ela percebi que encontraria o que buscava em outro lugar.

Foi através de Ausônia Bernardes que conheci o trabalho da bailarina e coreógrafa uruguaia Graciela Figueroa<sup>4</sup>.

O trabalho da coreógrafa Graciela Figueroa é considerado um marco ao apresentar uma nova forma de liberdade de movimentos e criação artística, sendo considerada uma das precursoras da dança contemporânea carioca. Essa liberdade é a palavra de ordem dentro do Grupo Coringa, criado por ela em 1977. Mais que um grupo de dança, o Coringa se torna símbolo de uma forma de viver no Rio de Janeiro da época. (FIGUEROA, 2020)

Oportunamente discorrerei um pouco sobre o trabalho de Graciela Figueroa e sua importância na formação da abordagem que desejo construir.

Um universo de possibilidades e áreas a serem exploradas foram se abrindo para mim. Tudo o que tivesse a ver com o corpo humano e suas expressões culturais aliadas à Arte e à Saúde me interessavam. Em 1982 ingressei na Escola Nacional de Circo. Comecei a praticar *Tai Chi Chuan*, *Shiatsu*, *Do-in*, meditação e *Hata Yoga*. Naquele mesmo ano me matriculei no então embrionário Curso Técnico de Recuperação Motora através do Movimento na Escola Angel Vianna, no Rio de Janeiro, hoje Faculdade Angel Vianna. Balé Clássico, Capoeira, Mímica Corporal, Kempô foram algumas das disciplinas que fui buscar na educação não formal para criar a grade do curso transdisciplinar que eu intuí ser aquele que atenderia aos meus anseios.

---

<sup>3</sup> Ausônia Bernardes (Vitória da Conquista, Bahia, 1945) é doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2004). Atualmente é professora/coordenadora da Faculdade Angel Vianna e professora aposentada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, onde também desenvolve atividade de pesquisa.

<sup>4</sup> Graciela Figueroa (Montevideu, Uruguai, 1944). Coreógrafa, bailarina e professora de dança. Referência na Dança Contemporânea no Brasil (1970/80) e no Uruguai (1990 até hoje).

Apesar de ter encontrado um foco para a minha vocação – o *Corpo Expressivo* –, as áreas de formação compatíveis e possíveis não paravam de se ampliar e se diversificar. Naquele ponto já estava atuando profissionalmente nas áreas de Circo, Dança, Teatro e Música. Era muito comum escutar o “sábio” conselho: “Você precisa escolher uma área e nela se aprofundar.” Não conseguia escolher. Segui misturando.

Devido à minha musicalidade aflorada, foram muitos os intentos de formação acadêmica na área de Música, mas só pude realmente aprofundar essa formação quando conheci o trabalho do músico pernambucano Ricardo Oliveira<sup>5</sup>, através do contato com o que ele chama de Música Orgânica. Esta abordagem será também um dos pilares fundamentais do *Corpo Expressivo*, tema deste estudo.

Naquele mesmo ano de 1986, participei da criação e integrei a formação original do grupo Intrépida Trupe. O grupo foi um divisor de águas na área das Artes Cênicas, representando um dos precursores do **Novo Circo**<sup>6</sup> no Brasil.

A partir de 1974, ano do surgimento das escolas Annie Fratellini e da *École au Carré*, de Alexis Gruss e Silvia Monfort, reconhecidas como as primeiras escolas de circo da Europa Ocidental, teve início um movimento de renovação das artes circenses. (...) Os artistas do “novo circo” selaram rupturas com as dinastias circenses, na França. Rejeitando a lona e tudo o que ela envolve. (...) Tal movimento estabeleceu rupturas estéticas, sociais, econômicas e políticas com o circo tradicional. (BOLOGNESI, 2018)

Também a cultura popular brasileira me chamava à atenção, o que me levou a residir por três anos no nordeste brasileiro, no final dos anos 1980, para pesquisar o *brincante*, espécie de bailarino-ator-músico-palhaço-acrobata popular, que encarnava de forma intuitiva muito do que buscava em minha formação. Naquela ocasião, entre muitos artistas e estudiosos da cultura popular brasileira que conheci, tive a oportunidade de beber diretamente da fonte, em aulas, encontros, espetáculos e filmes com personalidades/entidades como Ariano Suassuna (1927-2014), a família Madureira (Balé Popular do Recife, Quinteto Armorial), Mestre Salustiano (1945-2008), o cineasta Claudio Assis (1959), Maracatu Nação Pernambuco, para citar os mais conhecidos.

---

<sup>5</sup> Ricardo Oliveira (Olinda, Brasil, 1952). Pesquisador das relações entre música, consciência e saúde, é o criador da Música Orgânica, enquanto abordagem artístico-terapêutica. Autor do livro “Música, Saúde e Magia - teoria e prática na Música Orgânica”. É Músico Senior pelo *Creative Music Studio, N.Y.*

<sup>6</sup> Novo Circo: subgênero da linguagem circense, criado na França nos anos 1970, após o advento das escolas de circo e depois amplamente divulgado pelo grupo canadense “*Cirque du Soleil*”, na época ainda desconhecido por aqui, criado dois anos antes da “Intrépida Trupe”, em 1984.

Depois dessa intensa e diversificada formação nos anos de 1980, me mudei para a Espanha onde passaria grande parte da década de 1990. Fui convidado pelo grupo de Teatro de Rua “Vagalume Teatro”, de Granada, na Espanha, para contribuir em sua profissionalização, passando a me encarregar de sua formação/preparação corporal, além de atuar nas coreografias, direção musical, cenografia, produção e encenação de diversos espetáculos do grupo, entre 1991 e 1995. No ano de 1996, me mudei para Sevilha, a convite do Centro Andaluz de Teatro (CAT), onde integraria o corpo docente do renomado *Instituto del Teatro de Sevilha*, como professor de Acrobacia. O CAT possuía uma escola de formação de atores por onde passavam professores convidados de toda a Europa e no qual se formaram atores e atrizes famosos internacionalmente.

Foi durante aquele período na Espanha, também viajando oportunamente a outros países, que entrei em contato com duas técnicas que igualmente seriam de vital importância para a fundamentação prática do *Corpo Expressivo*. São elas o Contato Improvisação de Steve Paxton<sup>7</sup> e o método prático de teatro baseado no corpo como instrumento da interpretação e expressão do ator desenvolvido por Jacques Lecoq<sup>8</sup>, sobre os quais me aprofundarei a seguir.

No final da década de 1990, retornei ao Brasil e retomei minha atividade docente no ensino fundamental como professor de Expressão Corporal no CEAT (Centro Educacional Anísio Teixeira), em Santa Teresa, Rio de Janeiro. Também no último ano dessa década, fui convidado a retornar à Intrépida Trupe, para a montagem do espetáculo “Kronos” ministrando oficinas de Clown e Bufão ao elenco, segundo a técnica de Lecoq. Além de também atuar, assinei a autoria do texto, a direção musical e as canções originais. De toda a longa lista de espetáculos do grupo, da minha perspectiva, “Kronos” foi provavelmente aquele que mais se aproximou do Teatro, com uma narrativa definida e incluindo um texto dramático, pois as demais obras do grupo eram mais carregadas de elementos da Dança, do Circo, das Artes Visuais e da Música. Dentre os espetáculos dos

---

<sup>7</sup> Steve Paxton (Phoenix, Arizona, EUA, 1939) é um dançarino experimental e coreógrafo. Sua formação inicial foi em ginástica Olímpica. Mudando-se para Nova Iorque integra companhias como Merce Cunningham e José Limón. Em 1972, nomeou e começou a desenvolver a forma de dança conhecida como Contato Improvisação.

<sup>8</sup> Jacques Lecoq (Paris, França, 1921-1999) era conhecido por seus métodos de ensino em teatro físico, movimento e mímica, ensinados na escola que fundou em Paris, a *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*. Era também conhecido como o único instrutor de movimento notável e pedagogo de teatro, na França com formação profissional em esportes e reabilitação esportiva no século XX.

quais participei ao longo de minha carreira artística é o que melhor exemplifica a estética do *Corpo Expressivo*.

Na virada do milênio, decido abrir meu próprio espaço de criação, pesquisa e formação, o Espaço Corpo Seguro, no Rio de Janeiro, que se manteve em atividade de 2000 até 2015. Nesse espaço, abundantes parcerias se formaram, espetáculos foram montados. Tornou-se um espaço de encontros, criações e formação, referência para o Contato Improvisação e Música Orgânica no Rio de Janeiro, que acolheu profissionais de vários estados e países ao longo de seus quinze anos de existência.

Ainda no início do milênio, retornei à escola Angel Vianna, agora Faculdade, para retomar os estudos de recuperação motora, dessa vez no formato de Pós Graduação *Lato Sensu* “Terapia através do Movimento - Corpo e Subjetivação”, concluído em 2010.

No ano de 2012, passei a integrar a Rede Municipal de Educação do Rio de Janeiro como Professor I de Artes Cênicas, onde comecei a organizar e colocar em prática a abordagem à qual esse estudo se dedica.

## 1.2. A ENTRADA NA REDE: O primeiro impacto a gente nunca esquece.

A primeira escola em que fui lotado se localizava no bairro de Piedade, 3ª Coordenadoria Regional de Educação. Em vista das condições de trabalho oferecidas, percebi que minha permanência naquele ambiente não seria longa. Consegui resistir por dois difíceis anos. Havia cumprido dois terços do meu estado probatório, findo o qual seria incorporado definitivamente ao quadro de funcionários da Secretaria Municipal de Educação (SME). Foi sem dúvida uma provação.

Ainda assim, utilizando algumas das ferramentas do arcabouço teórico-prático do *Corpo Expressivo*, acredito ter atingido resultados positivos e marcantes para a comunidade e para as crianças, ao longo dos dois anos que permaneci naquela Unidade Escolar.

A utilização de técnicas da *Música Orgânica* foi fundamental para criar um campo de aprendizado artístico. A partir da observação dos sons ao redor, todos percebemos o quão rico, porém desordenada era nossa paisagem sonora. Em função dessa percepção, fomos descobrindo as possibilidades dos pés, das mãos e da voz como princípios ordenadores do espaço sonoro.

Esse é um dos recursos da Música Orgânica (que serão descritos mais extensamente no capítulo 4.3.4), que foi utilizado para atingir resultados positivos, tanto pedagógicos como artísticos. Essas ações tiveram como culminância, logo ao fim do primeiro semestre de 2012, a apresentação do côco de embolada “*A mulher de Mané Amaro*” com os alunos de quarto ano, e uma grande Ciranda, cantada e dançada pela escola inteira.

Uma série de outras ferramentas e técnicas foi utilizada. A *Hata Yoga*, meditação e elementos da cultura e religiões da Índia, através da minha própria experiência e pesquisa, foram as primeiras experiências empregadas como forma de chegar até os alunos. Com a ajuda do livro Infantil “*Rata Yoga – Uma introdução ao Hata Yoga para crianças*”, em que uma simpática ratinha vai demonstrando as posturas ou *ásanas*, foi possível baixar o nível de ansiedade e agressividade das turmas, trazendo um pouco de ordem ao caos. Trabalhava também o letramento, associando desenhos ao nome das posturas e palavras ligadas à natureza (animais, árvores, o Sol, a Lua, etc.)

Com a ajuda do *Corpo Expressivo*, pouco a pouco ia me encontrando naquele caos e entendendo mais o meu alunado, ao mesmo tempo em que conseguia que os alunos me entendessem melhor e confiassem em minhas propostas.

### 1.3. A ENTRADA NO GINÁSIO EXPERIMENTAL OLÍMPICO: Guinada, realização, pesquisa e consolidação da Abordagem.

Foi animador ver o que era possível realizar e criar com aprendizes tão pequenos em condições de ensino tão adversas. Ainda assim, questionava se era meu desejo continuar na rede municipal carioca, que tanto desgasta quem nela se enreda. Já pensava em me exonerar quando fui selecionado, no final de 2013, para dar aulas no Ginásio Experimental Olímpico, ou GEO Santa Teresa, como era conhecido<sup>9</sup>. A escola foi inaugurada o ano de 2012, durante o mandato do prefeito Eduardo Paes, dentro do conceito de ginásios de turno único conhecidos por “Ginásios Cariocas”, encampados pela então secretária de Educação Claudia Costin. O GEO Santa Teresa foi o primeiro de outros ginásios vocacionados para o esporte olímpico, a dedicar duas horas diárias para o treinamento esportivo dentre 10 modalidades olímpicas, cada qual conduzida por um professor especialista na sua modalidade.

---

<sup>9</sup> Embora o nome oficial, em homenagem ao ex-presidente do Comitê Olímpico Internacional, seja Escola Municipal Juan Antonio Samaranch (Barcelona, Espanha. 1920/2010), a escola ficou conhecida apenas como GEO Santa Teresa, por sua sigla e bairro de localização.

Ao contrário da escola em que anteriormente lecionava, as condições para o trabalho artístico no GEO Santa Teresa eram bastante favoráveis. Os alunos de 2º segmento do ensino fundamental, além de mais maduros já estavam habituados a outro tipo de disciplina fomentado pelo esporte e por uma gestão de pulso firme. Recebi uma sala exclusiva para o trabalho de Artes Cênicas, ampla e com pouca mobília, climatizada, como todas as demais da escola, o que propiciava um ambiente sonoro menos ruidoso. Outros recursos ajudavam o trabalho, tais como instrumentos musicais, tatames de E.V.A., uma réplica em tamanho real da coluna vertebral, insumos para criação plástica (tintas, colas, tecidos, argila) usados na produção de cenários, máscaras, adereços e figurinos. Nessas condições, o potencial criativo, instrutivo e produtivo do meu trabalho artístico-pedagógico se multiplicou.

Desde sua criação, a escola participa dos jogos intercolégiais, considerado o maior evento estudantil do país, em número de participantes. O Intercolégial é uma competição esportiva, uma espécie de olimpíada entre escolas de ensino fundamental e médio das redes públicas e privadas do estado do Rio de Janeiro.

Foi a mim confiada a direção artística do desfile de abertura dos jogos, no qual os primeiros lugares contavam pontuação no quadro final de medalhas. O primeiro lugar já havia sido obtido pela escola no ano anterior. Um feito inédito para uma escola da rede pública, pois os primeiros lugares sempre eram ocupados por escolas particulares, algumas delas desfilando com alunos mais velhos, de ensino médio. Meu desafio era repetir o feito. O total envolvimento e ajuda dos alunos, sobretudo dos mais velhos de oitavo e nono anos, resultou na reconquista do almejado primeiro lugar. Naquele ano e nos outros quatro em que fiz parte da equipe de criação do desfile do GEO Santa Teresa no Intercolégial, pude ajudar a escola a conquistar os primeiros lugares da competição, pentacampeã absoluta de 2013 a 2017.

Certamente aquelas conquistas trouxeram mais respeito e consideração pelo meu trabalho por parte dos meus companheiros de profissão. E com isso ganhei maior liberdade de criação e cátedra. Montei com e para os alunos diversos trabalhos com perfis e gêneros diversos, como óperas sobre mitologias Hindu e Afro-brasileira, envolvendo até 80 alunos em cena. Durante esse tempo tivemos trabalhos inscritos nos três principais projetos de extensão da Secretaria Municipal de Educação ligados à performance e artes da cena. São eles a Mostra Municipal de Dança, FECEM (Festival da Canção das Escolas Municipais) e FESTA Carioca (Festival de Teatro dos Alunos Cariocas).



#### 1.4. A CPEC: Da ponta ao Nível Central, a gestão de projetos artísticos municipais.

Após esses cinco anos de realizações, no final de 2018, o ex-diretor do GEO, José Edmilson da Silva, agora lotado na SME, responsável pela Coordenação de Projetos de Extensão Curricular (CPEC) me convidou para integrar sua equipe, atuando na gestão dos mesmos projetos de extensão citados logo acima.

A partir deste vínculo, vim a conhecer o trabalho das Unidades de Extensão, em particular dos Núcleos de Arte, projeto vinculado à CPEC, do qual não tinha conhecimento até então. Dessa forma se iniciou meu trabalho, em fevereiro de 2019, no Núcleo de Arte Leblon.

## 2. CAMPO DE ATUAÇÃO

### 2.1. NUCLEO DE ARTE E EXTENSIVIDADE: histórico resumido

Os Núcleos de Arte são um projeto idealizado no âmbito da educação pública municipal do Rio de Janeiro, a partir da perspectiva da extensividade, como uma alternativa à escola de tempo integral. Trata-se de espaços próprios para o ensino da Arte, voltado para a expressão e manifestação artístico-culturais de jovens e de crianças frequentadores das salas de aula do ensino público.

A origem do Núcleo de Arte data de 1992, ainda na gestão do prefeito Marcello Alencar, projeto elaborado pelo professor Carlos Silveira dos Santos. Na época, Carlos Silveira integrava o Departamento Cultural - subordinado a um Departamento Geral de Ação Comunitária, da Secretaria Municipal de Educação – que criou vários projetos culturais na Rede Municipal de Ensino, alguns ainda em vigor, como a Mostra de Dança, o Festival da Canção das Escolas Municipais (FECM), o Poesia na Escola, entre outros. Esses projetos culminam em grandes eventos e em publicações.

Diante da receptividade que esses projetos culturais encontraram por parte de alunos e professores da rede, a equipe do Departamento Cultural resolveu criar um polo com oficinas de linguagens artísticas, na Escola Municipal Didia Machado Fortes, na Barra da Tijuca. Ali, foi implantado um projeto piloto do Núcleo de Arte em 1993, que

se manteve ativo até 1995. Naquele período, houve a transição para a gestão do prefeito Cesar Maia, com Regina de Assis a frente da Secretaria de Educação.

O Programa de Extensão Educacional Núcleo de Arte, assim como os programas de Clube Escolar (CE) e Polo de Educação pelo Trabalho (PET) foram criados e implantados a partir de 1994, sendo regulamentado pela Lei nº 2619 de 16 de Janeiro de 1998, que dispõe sobre a estrutura organizacional, pedagógica e administrativa da Rede Municipal de Ensino. Inicialmente o programa foi gerenciado pelo Projeto Linguagens Artísticas – Diretoria de Educação Fundamental, Departamento Geral de Educação da Secretaria Municipal de Educação, sendo supervisionado pelo Programa de Extensão Educacional.

O projeto seria voltado ao atendimento dos alunos da Rede Pública que optassem por participar de oficinas nas diferentes linguagens artísticas. Num momento inicial, uma consultoria profissional de professores convidados ligados à Arte, colaborou para a elaboração de um documento que tinha por objetivo apontar caminhos para um trabalho com as diversas linguagens da Arte na Educação.

Com a transição do governo César Maia para Eduardo Paes (2009), apesar do programa – Núcleos de Arte, ter figurado nas campanhas eleitorais, houve a ameaça de fechamento de algumas Unidades e de encerramento em nível central de todo o Programa de Extensão Educacional (PEE). Durante a nova gestão, observou-se uma redução significativa de todos os incentivos educacionais e culturais que o programa recebia no início e ocorreram mudanças estruturais, transformando o PEE em Programa de Extensividade, que resistiu em ser mantido na estrutura da SME/RJ.

Liliane Mundim, uma das educadoras fundadoras dos Núcleos de Arte, ressalta que em 1995, com a nova estruturação da SME, os núcleos começam a se tornar uma referência de pesquisa pedagógica em Arte-Educação.

A partir daí os núcleos foram ganhando uma outra dimensão: um trabalho de arte caminhando como uma estrutura pedagógico-artística, com proposta curricular, embasada na perspectiva do professor-pesquisador que não perderia seu caráter de professor e artista (Mundim, 2006, p. 165).

A Arte passava a ser pensada como área do conhecimento, e não como atividade em espaços de ateliês, como Carlos Silveira definiu na fase inicial. E, assim, todos teriam a oportunidade – com ou sem talento – de passar por uma experiência estética a partir das linguagens da Arte, que naquele momento era pensada em um sentido amplo, distante dos

clichês e estereótipos dos “teatrinhos escolares, que tiveram seus momentos de processo importante no cenário brasileiro escolar, mas que não cabem mais na contemporaneidade” (MUNDIM, 2006).

Se a Arte não é tratada como um conhecimento, mas somente como um “*grito da alma*”, não estaremos oferecendo uma educação nem no sentido cognitivo, nem no sentido emocional. Por ambas a escola deve se responsabilizar. (PAIVA, 2017 *apud* BARBOSA, 2008)

Diferentemente da proposta adotada no ensino regular, decide-se pela não obrigatoriedade de presença na sala dos Núcleos de Artes pelos alunos. A possibilidade de optar gerou mobilidade e rotatividade dos alunos nesses espaços, que ganharam uma dinâmica totalmente diferente da sala de aula convencional.

Os professores dos Núcleos de Arte também atuam em Centros de Estudos que ocorrem sistematicamente, uma vez por semana, nos quais são conduzidas discussões pedagógicas focadas na abordagem triangular proposta pela Prof.<sup>a</sup> Ana Mae Barbosa, nos então Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) – hoje alterados para BNCC (Base Nacional Comum Curricular), e na OTPs (Orientações Técnico Pedagógicas), concebidos pela SME-RJ. O Centro de Estudo também é um espaço de troca de experiências entre os professores sobre sua prática diária. Esses encontros têm o objetivo de ampliar as possibilidades de atuação e pesquisa dos professores nas áreas em que atuam, fortalecendo a concepção do professor como um pesquisador.

As escolas em que estão sediados os Núcleos de Arte têm como benefício maior facilidade de acesso a eventos culturais e artísticos promovidos por essas unidades. Podemos perceber que os alunos que frequentam os Núcleos de Arte acabam sendo facilitadores para que as duas unidades – Escola e Núcleo – criem propostas articuladas e projetos comuns.

Desde a sua implantação os Núcleos de Arte tiveram que se adaptar a diferentes conceitos de gestão e às mudanças dos rumos dos próprios projetos pedagógicos. Inicialmente classificados como “projetos”, a ênfase se colocava sobre a especificidade das práticas artísticas. Nos dias atuais as Unidades de Extensão Educacional da Secretaria Municipal de Educação incorporam o papel de Centros de Pesquisa e Formação em Ensino Escolar de Arte e Esporte (RESOLUÇÃO SME N.º 1222, DE 16 DE JANEIRO DE 2013).

Atualmente, através do trabalho realizado pela CPEC, as Unidades de Extensão voltam a ter reconhecimento e melhor valorização dentro da SME.

## 2.2. O NÚCLEO DE ARTE LEBLON

O Núcleo de Arte Leblon foi instalado em 1998, inicialmente no CIEP de Ipanema, e posteriormente se mudou para a Escola Municipal George Pfisterer no Leblon. Em 2008, passou a funcionar em um prédio de três andares, equipado com salas ambientadas de dança, música e teatro, que foi construído anexo à EM George Pfisterer. Além do Núcleo Leblon foram instalados, ao longo dos anos, Núcleos em Cascadura e Piedade (hoje já fechados), Campo Grande (fechado e reaberto no ano de 2019); Barra da Tijuca, Curicica, Parque Anchieta, Penha, Higienópolis, Copacabana e também no Sambódromo. Todos estes, junto com os Clubes Escolares e o único Polo de Educação pelo Trabalho (PET) que restou, atualmente são denominados como “Unidades de Extensão”, subordinadas às suas respectivas CREs e, no Nível Central, à Subsecretaria de Educação/Coordenação de Projetos de Extensão Curricular (SUBE/CPEC).

Por seu caráter eletivo, há uma grande rotatividade de alunos nas oficinas ao longo do ano letivo, o que dificulta desenvolver um projeto de longo prazo. Esta rotatividade tende a se regularizar no segundo semestre, sempre e quando o planejamento desenvolva um projeto que estimule o envolvimento e o comprometimento no aluno. As aulas são organizadas em forma de oficinas, com dois tempos semanais, cada um com uma hora e vinte minutos de duração.

Ao ingressar no Núcleo de Arte Leblon, em 2019, comecei o ano com três turmas de idades diferentes, na oficina que intitulamos de *Artes Integradas*. O nome nos pareceu mais adequado à proposta – ainda que não constasse na relação de oficinas elencadas nas OTPs. Como o meu planejamento incluía Circo, Dança, Música, Teatro e Elementos de Cenografia, decidimos ofertar um nome distinto de *Artes Cênicas*, utilizado usualmente. A reflexão sobre os equívocos entre os conceitos de *Artes Cênicas* e *Teatro* tem papel importante na concepção deste projeto. Mais adiante aprofundaremos sobre o tema.

Com a saída em julho de 2019 da professora Glória Resende por licença especial, os alunos de onze a catorze anos de idade, que estavam com ela no primeiro tempo ficaram “órfãos”; eles eram também meus alunos da turma no segundo tempo de aula. Me dispus então a juntar as duas turmas, incorporando-os à turma dos pequenos, no primeiro tempo, e foi assim que surgiu a ideia para a montagem de “Zaratustra – uma história de desconquista”, tema de estudo deste Memorial.

Com duas turmas de idades diferentes, que iam de seis a catorze anos, com dois tempos de oficina, num total de duas horas e quarenta minutos de ensaio por dia, duas vezes por semana, iniciamos o trabalho que serve de amostra para uma prática docente transdisciplinar que auxilia o aluno a acessar sua expressividade através do corpo, que resulta no conceito de *Corpo Expressivo: uma Abordagem Sistêmica do Ensino de Artes Cênicas para crianças e jovens*.

### 3. ABORDAGEM SISTÊMICA, TRANSDISCIPLINARIDADE E ARTES CÊNICAS

Este estudo trata da descrição de um processo que aplica uma abordagem sistêmica do ensino de Artes Cênicas. Neste ponto me parece absolutamente necessário definir conceitos como “Pensamento Sistêmico”, “Teoria Geral de Sistemas” e “Transdisciplinaridade”, termos que emprego de forma recorrente. Além de versar brevemente sobre o conflito semântico entre os conceitos de Artes Cênicas e Teatro, que algumas vezes ultrapassa o contexto do senso comum.

#### 3.1. Pensamento Sistêmico

A palavra “sistema” deriva do grego *synhistanai* que significa colocar junto. O entendimento sistêmico requer uma compreensão dentro de um contexto, de forma a estabelecer a natureza das relações. A principal característica da organização dos organismos vivos é a natureza hierárquica, ou seja, a tendência para formar estruturas multiniveladas de sistemas dentro de sistemas. Cada um dos sistemas forma um todo com relação as suas partes e também é parte de um todo. A existência de diferentes níveis de complexidade com diferentes tipos de leis operando em cada nível forma a concepção de “complexidade organizada” (VASCONCELLOS, 2010).

A epistemologia do Pensamento Sistêmico emergiu com força no cenário científico no século XX. Para facilitar a compreensão de seu desenvolvimento histórico e epistemológico, primeiramente é preciso traçar alguns conceitos, que definem resumidamente o surgimento e a evolução da Teoria Geral dos Sistemas.

A Teoria Geral dos Sistemas surge na década de 1920 e é considerada uma das teorias científicas novo-paradigmáticas, inseridas no marco das ciências pós-modernas que apresentaram uma crítica à ciência tradicional-mecanicista. Para fins de compreensão didática, Vasconcellos (2010) distinguiu três dimensões do paradigma da ciência tradicional e três da ciência pós-moderna, com o objetivo de organizar um quadro de referência.

Tabela 1. Pressupostos básicos da ciência, organizados a partir das descrições de Vasconcellos (2010)

<b>Ciência Tradicional</b>	<b>Ciência novo-paradigmática</b>
Simplicidade	Complexidade
Estabilidade	Instabilidade
Objetividade	Intersubjetividade

A Teoria Geral dos Sistemas é ampla e abarca todas as áreas do conhecimento. Já o Pensamento Sistêmico se restringe às Ciências Humanas, com mais ênfase na área da Psicologia. Para fins didáticos, algumas vezes estes termos serão utilizados como sinônimos, o que não é errôneo. Uma é mais abrangente e o outro mais específico. Por esta razão, não sendo a epistemologia da ciência o foco deste estudo, a Teoria Geral dos Sistemas não será aprofundada em todos os seus termos, assinalando somente alguns conceitos importantes para a compreensão da abordagem contida no Pensamento Sistêmico. Parece-me adequado apenas sublinhar a mudança de perspectiva do pensamento científico no Século XX, que traz a primeiro plano princípios como a complexidade, a instabilidade e a intersubjetividade, pressupostos que se afinam com a perspectiva de Educação e Arte abordadas neste estudo.

### 3.2. Características dos sistemas

Um Sistema pode ser definido como um conjunto de elementos interdependentes que interagem com objetivos comuns formando um *todo organizado*, no qual cada um dos elementos componentes se comporta, por sua vez, como um sistema cujo resultado é maior do que o que as unidades alcançariam funcionando de forma independente. Qualquer conjunto de partes unidas entre si pode ser considerado um sistema, desde que as relações entre as partes e o comportamento do todo sejam o foco de atenção.

O *todo organizado* a que se refere o parágrafo acima apresenta propriedades e características próprias que não são encontradas em nenhum dos elementos isolados. É o que se chama “emergente sistêmico”: uma propriedade ou característica que existe no sistema, mas não existe em seus elementos em particular. Todo sistema tem um ou alguns propósitos ou objetivos. As unidades ou elementos, bem como os relacionamentos, definem um arranjo que visa sempre a um objetivo ou finalidade a ser alcançada.

Todo sistema tem uma natureza orgânica, pela qual uma ação que produza mudanças em uma de suas partes atinge todas as suas outras unidades. Em outros termos, qualquer estimulação em qualquer unidade do sistema afeta todas as unidades devido ao relacionamento existente entre elas. O sistema sempre reagirá globalmente a qualquer estímulo produzido em qualquer parte ou unidade.

### 3.3. Abordagem Sistêmica e Transdisciplinaridade

No século XII começou a ocorrer uma grande ruptura na visão cosmológica, antropológica e epistemológica da elite intelectual européia. Ela foi migrando, nos séculos seguintes, de uma perspectiva multidimensional (que chamarei de tradicional) do cosmo e do ser humano, apoiada no mito judaico-cristão e na filosofia platônica, para uma perspectiva e uma teoria do conhecimento cada vez mais racionais e empíricas, o que levou a estrutura circular das disciplinas (que se realimentavam mutuamente para permitir a compreensão do todo) a uma redução e fragmentação cada vez maior do saber. (SOMMERMAN, 2005)

Podemos observar nas últimas décadas várias experiências pedagógicas inovadoras que propõem mudanças que buscam reelaborar o contato do ser humano com a produção e transmissão de conhecimento e, a partir daí, sua forma de viver e interagir. Uma das mais notáveis foi a transição de uma metodologia multidisciplinar para outra interdisciplinar. E mais recentemente, na passagem do século XX para o XXI, o surgimento da Transdisciplinaridade. O pensamento sistêmico inclui a transdisciplinaridade. As nuances e diferenças que emergem da troca destes prefixos serão melhor explicadas no capítulo seguinte.

O projeto epistemológico de René Descartes<sup>10</sup>, norteador da sociedade ocidental há mais de 400 anos, já demonstrou diversas falhas operacionais, encontrando ao longo deste tempo alguns críticos ao paradigma elaborado por ele, conhecido como “racionalismo científico”. A Escola parece ser o lugar onde esse paradigma começa a ser doutrinado e perpetuado. “Penso, logo existo” (*cogito ergo sum*) é talvez uma das frases mais famosas do filósofo francês. Coloca assim o intelecto hierarquicamente acima de qualquer outra dimensão da existência humana, indicando claramente uma supremacia da mente sobre o corpo, as emoções e o espírito. “Penso, logo hesito”, diria eu.

---

<sup>10</sup> **René Descartes** (1596 – 1650) foi um filósofo, físico e matemático francês, considerado o fundador da filosofia moderna e um dos pensadores mais importantes e influentes da História do Pensamento Ocidental. Muitos especialistas afirmam que, a partir de Descartes, inaugurou-se o racionalismo da Idade Moderna.

O pensamento sistêmico não nega a racionalidade científica, mas acredita que ela não oferece parâmetros suficientes para o desenvolvimento humano e para descrição do universo material, e por isso deve ser desenvolvida conjuntamente com a subjetividade das artes e das diversas tradições espirituais. Isto se deve à limitação do método científico e da análise quando aplicadas nos estudos de física subatômica (onde se encontram as forças que compõem todo o universo), biologia, medicina e ciências humanas. (GARCIA, 2018)

### 3.4. Multi, Inter e Transdisciplinaridade

Apresento aqui a hierarquização dos níveis de colaboração e integração entre as disciplinas propostas por Piaget (SOMMERMAN 2005 *apud* SANTOMÉ 1998).

**Multidisciplinaridade:** O nível inferior de integração. Ocorre quando, para solucionar um problema, busca-se informação e ajuda em várias disciplinas, sem que tal interação contribua para modificá-las ou enriquecê-las. Esta costuma ser a primeira fase da constituição de equipes de trabalho interdisciplinar, porém não implica em que necessariamente seja preciso passar a níveis de maior cooperação.

**Interdisciplinaridade:** Segundo nível de associação entre disciplinas, em que a cooperação entre várias disciplinas provoca intercâmbios reais; isto é, existe verdadeira reciprocidade nos intercâmbios e, conseqüentemente, enriquecimentos mútuos.

**Transdisciplinaridade:** É a etapa superior de integração. Trata-se da construção de um sistema total, sem fronteiras sólidas entre as disciplinas, ou seja, de ‘uma teoria geral de sistemas ou de estruturas, que inclua estruturas operacionais, estruturas de regulamentação e sistemas probabilísticos, e que una estas diversas possibilidades por meio de transformações reguladas e definidas.

A escola já nasce multidisciplinar desde os primeiros anos do ensino fundamental, no qual a variedade ainda não é muito grande, mas que aumenta com o passar da vida acadêmica, até chegar a um grande número de disciplinas na universidade. Entretanto, essas muitas disciplinas nem sempre se relacionam entre si, algumas vezes chegam até a contradizer-se, dada a falta de contato entre os professores que as ensinam e a divergência entre as suas formações. Na Multidisciplinaridade as disciplinas muitas vezes não “conversam” entre si.

Multidisciplinar evoca basicamente um aspecto quantitativo, numérico, sem que haja umnexo necessário entre as abordagens, assim como entre os diferentes profissionais.” (SOMMERMAN, 2005 *apud* COIMBRA, 2000)



A Interdisciplinaridade surge então para tentar solucionar o problema, convocando os professores especialistas em cada disciplina a interagirem entre si para que os seus conteúdos se relacionem de forma mais clara na compreensão do aluno. Entretanto, essa prática também apresenta limitações, já que os especialistas não dominam as linguagens específicas das demais disciplinas o que acaba inviabilizando uma síntese efetiva. A Interdisciplinaridade ainda exige que o aluno faça a síntese que seus professores não quiseram ou não puderam fazer.

No que diz respeito à pesquisa acadêmica, começaram a reaparecer na metade do século XX propostas que buscavam compensar a hiperespecialização disciplinar e propunham diferentes níveis de cooperação entre as disciplinas, com a finalidade de ajudar a resolver os problemas causados pelo desenvolvimento tecnológico e pela falta de diálogo entre os saberes decorrentes dessa hiperespecialização. Essas propostas foram chamadas, primeiro, de multidisciplinares e de pluridisciplinares, depois de interdisciplinares e de transdisciplinares, e elas só começaram a ter algum espaço nas universidades com a criação de alguns institutos ou núcleos de pesquisa interdisciplinares, a partir da década de 70, e o estabelecimento de alguns institutos e núcleos transdisciplinares, a partir das décadas de 80 e 90. (SOMMERMAN, 2005)

Na Transdisciplinaridade a síntese se dá no professor. Ele mesmo é capaz de fazer as ligações entre as disciplinas dentro de sua própria aula. Isso por que na sua formação já se deu o interesse de estudar as distintas disciplinas de um campo de conhecimento maior. Ao fazer isso, o professor abre mão de um foco demasiado específico e passa a dedicar o seu tempo de estudo em áreas de interesse cada vez mais amplas. E o estudo nunca cessa, fazendo com que a abordagem esteja sempre aberta e a metodologia em constante evolução.

Transdisciplinaridade é o questionamento do logocentrismo e da configuração paradigmática do conhecimento, o qual erradicou da ciência normal todo saber não científico como externo e estranho, como patológico, como ‘não conhecimento’; é a transgressão da disciplinaridade, do saber codificado para apreender, ‘coisificar’, objetivar o real (SOMMERMAN, 2005 *apud* LEFF, 2000)

A Transdisciplinaridade representa um nível de integração disciplinar além da interdisciplinaridade, uma etapa superior de integração onde não existe fronteira entre as disciplinas. Na verdade, visa até mesmo superar o conceito de disciplina, buscando o sentido da vida através de relações entre os diversos saberes (ciências exatas, humanas e artes) numa “democracia cognitiva”. Nenhum saber é mais importante que outro. Todos são igualmente importantes.

### 3.5. Artes Cênicas ou Teatro? Eis a questão

Apesar da formação do professor, de maneira geral não ser sistêmica e sim especializada, sustento que o ensino de Artes Cênicas, quando assim denominado, deva se dar em formato transdisciplinar, ou seja, desde a sua formação, a síntese das quatro linguagens cênicas deve se dar no próprio professor. Dessa maneira, o professor que é especialista em Teatro apenas, não dominando os conteúdos, técnicas e metodologias das outras três linguagens cênicas (Circo, Dança e Ópera), deveria sempre se referir ao seu ofício como “Professor de Teatro” e não de Artes Cênicas, como acontece muitas vezes.

Trata-se no mínimo de uma contradição confundir o Teatro com Artes Cênicas, uma vez que a linguagem teatral consiste, apenas, em uma parte do universo das Artes Cênicas. Essa contradição, ao meu ver, é um reflexo do sistema social em que vivemos baseado na lógica cartesiana, que fragmenta as partes do todo, a ponto de perder-se a percepção do que mais importa para todo ser vivo: A inter-relação das partes e a visão do todo.

O atual modo de raciocinar, sentir, organizar é direcionado pelo meio no qual nos desenvolvemos e nos transformamos em seres humanos. A sociedade nos configura com a predominância atual do cartesianismo. O cartesianismo (Descartes 1596-1650) passou a organizar todo o sistema social e educacional e conformou o MODO DE PENSAR dos homens nos últimos 400 anos. (...) Esse modo cartesiano de ser direciona o olhar das pessoas, exclusivamente para o que é objetivo e racional, desconsiderando a dimensão da vida e da cotidianidade: a emoção, o sentimento, a intuição, a sensibilidade e a corporeidade. (SANTOS, 2005)

O Teatro, entre as quatro linguagens cênicas, sendo a mais antiga, no que tange a cultura ocidental, e ainda histórica e intelectualmente melhor estruturada por sua elite pensante, no que diz respeito a conceitos e metodologias, ocupa um lugar de destaque dentre as Artes Cênicas no âmbito acadêmico. Estas podem ser algumas das razões pelas quais o Teatro acaba, muitas vezes, por confundir-se com as Artes Cênicas como uma mesma coisa.

As **Artes da Cena** estão ligadas à apresentação direta, não adiada ou apreendida por um meio de comunicação, do produto artístico. O equivalente em inglês (performing arts) dá bem a ideia fundamental destas artes da cena. Elas são performadas, criadas diretamente, ‘hic et nunc’, a um público que assiste à representação. (...) Pouco importa a forma do palco, e a relação palcosplateia(...), o que conta é a imediatidade da comunicação com público por intermédio de “performers” (atores, dançarinos, cantores, mímicos, acrobatas, etc.) (PAVIS, 2001)

A definição acima, extraída, não por acaso, de um dicionário de Teatro, explicita que por “Artes da Cena” - ou Artes Cênicas - entende-se a apresentação de diferentes linguagens que têm em comum o fato de serem realizadas em contato direto entre o público e os *performers*. O termo “*performers*” ganha um parêntese indicando que podem estar inseridos em diferentes contextos, que com o tempo ganham o status das linguagens artísticas que hoje formam as Artes Cênicas: Circo, Dança, Ópera e Teatro.

Estas linguagens podem ter muito em comum e hoje já se misturam com maior frequência, revelando uma vocação transdisciplinar. A tendência, exposta no Pensamento Sistêmico, é de se chegar ao ponto de se eliminarem as divisões e fronteiras entre as disciplinas e linguagens. Ainda assim, cada uma dessas linguagens tem características específicas, marcas próprias que definem sua essência. Pode-se dizer que uma dessas marcas, no Teatro, seria o texto dramático, como componente essencial de construção de uma narrativa. A própria ideia de narrativa sugere que uma história deva ser contada, o que no Circo ou na Dança não é necessariamente verdadeiro.

Um dos procedimentos que conceituam o *Corpo Expressivo* é a utilização mínima do texto dramático. Essa escolha não é apenas uma preferência estética. Se deve também ao pouco manejo que os alunos, sobretudo os menores, têm com a leitura fluida. Com a “aprovação automática” e outros vícios da educação pública brasileira, muitos alunos chegam até o sexto ano com uma alfabetização precária. É possível que o texto teatral possa ajudar nesse problema. Buscamos, porém, disseminar uma abordagem do ensino de Arte protagonista e rizomática<sup>11</sup>.

Pesadelo do pensamento linear, o rizoma não se fecha sobre si, é aberto para experimentações, é sempre ultrapassado por outras linhas de intensidade que o atravessam. Como um mapa que se espalha em todas as direções, se abre e se fecha, pulsa, constrói e desconstrói. Cresce onde há espaço, floresce onde encontra possibilidades, cria seu ambiente. (DELEUZE & GUATTARI, 1997)

A Arte não se trata apenas de uma disciplina coadjuvante, de auxílio e apoio às outras disciplinas consideradas como mais relevantes na educação básica, na maioria das correntes pedagógicas. Ela deve ser elevada a uma disciplina que vise a formação, que dê conta de outras esferas do desenvolvimento humano atuando no ser que cresce e interage dentro do ambiente escolar. Fala diretamente ao aluno carente de contextos apropriados

---

<sup>11</sup> Rizomático: Que se refere, pertence ou é próprio a rizoma, conceito filosófico que ilustra a estrutura do conhecimento como uma raiz que origina múltiplos ramos, sem respeitar uma subordinação hierárquica estrita, como ocorre no modelo arbóreo de Descartes.(www.dicio.com.br/rizomatico)

para adquirir, por exemplo, autoestima, autoconfiança, empatia, respeito por si e pelo outro, cidadania, olhar crítico, habilidades socioemocionais, criatividade – só para citar algumas habilidades fundamentais para o desenvolvimento humano pleno, que outras áreas do conhecimento não transitam com tanta facilidade como a Arte o faz.

A partir de uma releitura de Platão (327-347 a.C.), em seu livro *A educação pela arte*, Herbert Read (1983-1968) defendeu a tese de que a arte deveria ser a base da educação. (...) ao auxiliar o homem nos complexos processos de ajustamento dos seus sentimentos e emoções subjetivas à realidade objetiva, por meio da livre-expressão, a arte exerceria o papel de educadora dos sentidos. (VOLTAS. F. Q.; KRUPPA, S. M. P. 2016)

Nesse sentido, um dos princípios do *Corpo Expressivo* é priorizar as práticas voltadas para a sensibilização e conscientização do corpo, antes mesmo de começar a estimular o desenvolvimento de habilidades específicas.

Com os recursos tecnológicos na palma de nossas mãos, a informação teórica e conceitual está ao alcance de um clique na tela do *smartphone*. “Pergunta para o *Google!*” já é uma expressão recorrente em resposta a qualquer pergunta, vinda até mesmo da boca de professores em sala de aula. O que a máquina nunca nos poderá proporcionar é a vivência, a experiência, o sentir em seu sentido mais amplo. É na prática que se desenvolvem a emoção, o sentimento, a intuição, a sensibilidade e a corporeidade.

Se os aspectos estéticos e comunicacionais devem ser privilegiados, pode-se apreender que os aspectos técnicos e poéticos estão “a serviço” dos primeiros. Parece-nos que na Educação Básica brasileira o ensino da Arte deve se voltar, prioritariamente, para a formação do cidadão e não a do artista. (GIANINI. 2016)

Vale destacar que, nas aulas de Artes Cênicas a partir do enfoque sistêmico, a dimensão da cidadania encontra um campo privilegiado para se desenvolver, contribuindo para a evolução do processo de formação do caráter do aluno. As dinâmicas próprias da disciplina através da abordagem proposta oferecem condições diferenciadas para o desenvolvimento da confiança, em si e nos outros, da autoestima e da auto expressão.

#### 4. METODOLOGIAS, ABORDAGENS E SISTEMAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICOS

Por se tratar de uma abordagem transdisciplinar, muitas áreas de conhecimento são estudadas e praticadas no desenvolvimento do *Corpo Expressivo*. Limitarei os campos de conhecimento aos mais essenciais na fundamentação da Abordagem, ou seja, às quatro linguagens que constituem as Artes Cênicas: Dança, Circo, Ópera e Teatro.

É importante observar que o *Corpo Expressivo* parte de abordagens práticas. Refiro-me a qualquer jogo, exercício ou dinâmica que envolva mais de um aspecto do corpo. Na perspectiva do *Corpo Expressivo*, nada substitui a prática - é fundamental experimentar, experienciar, estimular os sentidos e o movimento.

Ampara-me o renomado professor inglês Caldwell Cook (1886–1939)<sup>12</sup>, nos princípios em que se fundamentam sua proposta educacional.

1 - Proficiência e aprendizado não advêm da disposição de ler ou escutar, mas da ação, do fazer, da experiência.

2 – O bom trabalho é mais frequentemente resultado do esforço espontâneo e livre interesse, que da compulsão e da aplicação forçada.

3- O meio natural de estudo, para a juventude é o jogo.

(COURTNEY, 2003 *apud* COOK, 1917)

##### 4.1. DANÇA

No campo da Dança, duas experiências/modelos pedagógicos e perspectivas artísticas foram marcantes na minha formação de artista docente. O trabalho com coreógrafa uruguaia Graciela Figueroa (\*1944) na década de 1980 e o Contato Improvisação de Steve Paxton (\*1939), a quem conheci pessoalmente e em cuja abordagem me aprofundi a partir de 1991.

###### 4.1.1. Graciela Figueroa

Entre tantos conceitos e práticas que absorvi do trabalho com Graciela Figueroa, destaco as seguintes ideias:

---

<sup>12</sup> Henry Caldwell Cook (Liverpool, 1886–1939). Ensinou na prestigiosa *Perse School* em Cambridge e é autor do livro “*The Play way – an essay in educacional method*”, sem tradução para o português.

- Relação do corpo físico com o corpo energético

A partir do trabalho chamado “Ginástica Orgânica”, Graciela conduz por imitação, em uma grande roda, um grupo de pessoas com movimentos ritmados ao som de uma música animada. Os movimentos propostos são aparentemente aleatórios e por vezes estranhos, bem diferentes dos movimentos repetitivos de uma ginástica aeróbica, por exemplo. Na verdade cada movimento é elaborado de forma a atuar e interferir nos centros de energia, chamados de *chakras* pelos indianos. Aqui o trabalho, que tem também um declarado cunho terapêutico, roça a espiritualidade, resgatando conhecimentos milenares de filosofias orientais. Contudo, o conceito de “energia”, referenciando-se a uma instância do corpo humano é algo já amplamente reconhecido e até mensurável. Foi chamado pelo médico e psicanalista Wilhelm Reich<sup>13</sup> de “Energia Orgânica” ou simplesmente “*orgon*”. O que Reich fez foi trazer à luz da ciência, e relacionando com a realidade terapêutica da época, a sua versão do que os hindus chamam de *prana*, os chineses chamam de *Chi* e os japoneses de *Ki*, o que para esses povos era um conceito amplamente assimilado em suas culturas há milênios e posto em prática através da Yoga, Tai Chi Chuan, Aikido, Shiatsu, Acupuntura, entre outras práticas geradoras de saúde e harmonia, vivas até os dias de hoje. Foi justamente a partir da Ginástica Orgânica e dos resultados obtidos através do trabalho de Graciela, que viria a me debruçar sobre essas culturas e filosofias.

- Mescla de linguagens

Não apenas práticas de culturas orientais, mas também outras linguagens artísticas estavam presentes no trabalho de Graciela. A forma fluída como ela incluía a liberação da voz, a teatralidade, a acrobacia básica, vários estilos de Dança e a improvisação corporal transformavam sua prática pedagógica e artística em um evento revolucionário. Para a época era algo totalmente novo. Mas para além da novidade, o que é notável é a forma como ela introduzia e utilizava esses elementos nas aulas e nas cenas. A fluidez na maneira de ensinar e de criar cenas foram um elemento inspirador na composição de minha própria didática.

---

<sup>13</sup> Wilhelm Reich (1897 – 1957) foi médico, psicanalista e cientista natural. Ex-colaborador de Sigmund Freud, rompeu com este para dar prosseguimento à elaboração de suas próprias ideias no campo da psicanálise. Formulou o postulado de que mente e corpo são identidades funcionais, que é a base teórica de todas as psicoterapias de abordagem corporal.

- Dança para todos

A partir de um estilo próprio de abordar a dança, que incluía o Balé Clássico oferecido de forma muito bem decupada e acessível a qualquer corpo, Graciela proporcionava aos aprendizes que acudissem às suas aulas uma experiência única e extática: a sensação de que qualquer corpo podia dançar. Sem a utilização de barras nem de espelhos, elementos tidos como praticamente indispensáveis em qualquer aula de Dança, naquela época, Graciela transformava suas aulas em verdadeiras celebrações através da Dança. De fato essa experiência me encorajou a aprofundar minha prática em outros estilos de dança, incluindo o próprio Balé Clássico em aulas, digamos, mais ortodoxas.

- Improvisação

As aulas sempre continham momentos de improvisação pelo movimento. Nessa época ainda não era conhecido no Brasil o Contato Improvisação. Ainda assim Graciela trazia vários elementos dessa técnica, como eu comprovaria mais tarde. Nessas práticas, a busca por uma linguagem pessoal e única de cada corpo era a tônica.

#### 4.1.2. Contato Improvisação

O Contato Improvisação aparece para mim 10 anos depois do encontro com Graciela Figueroa. Nesse meio tempo passei por diferentes escolas e estilos de dança. Mas o Contato Improvisação foi amor à primeira vista. Desde 1991 viajei por alguns países, passando por diversos professores da técnica, até eu me tornar um deles em 1998. O Contato Improvisação foi criado pelo coreógrafo norte-americano Steve Paxton, com quem tive o prazer de tomar duas semanas de oficina intensiva e gravar uma entrevista exclusiva (<https://youtu.be/1gE-MSZMsWw>). A técnica só ganha repercussão no Brasil no final dos anos 1990, início dos 2000. É também uma Transdisciplina Sistêmica já que no contexto da Dança pós-moderna norte-americana rompe com muitos padrões cristalizados nas Artes Cênicas no que se refere à performance na Dança e no Teatro e ao estudo do movimento expressivo até aquele momento. Era um tempo de muitas experimentações na área da performance artística, principalmente nos EUA, no final dos anos 1960.

Por todos os EUA durante os anos 60 uma extraordinária quantidade de produções teatrais enfatizavam a fisicalidade intensa, e que também se apropriavam de algumas questões similares às da dança-teatro, nesse período: improvisação, comentário social e a ruptura das barreiras entre o performer e o público. (...) O Contato Improvisação, em um grau notável, arranjaria uma maneira de conectar essas diferentes atividades de dança social e teatral, performance e trabalho corporal, artes marciais e meditação, combinando-as num único sistema. (NOVACK, 1990)

As principais aportações do Contato Improvisação para a cultura humana deixam um legado irrevogável, no caminho da transformação da pedagogia e da criação artística. Juntando a vertigem acrobática com a fluidez da Dança e a sutileza do Aikido, Steve Paxton foi capaz de desenvolver performances onde a única trilha sonora eram os ruídos da plateia. Instituiu o silêncio como uma prática quase obrigatória, não apenas em seu estudo e treinamento, mas na criação e execução da própria performance. Por ser uma dança que se desenvolve sobretudo em duetos pode ser identificada de alguma maneira com as Danças de Salão. Diferentemente destas, entretanto, coloca em cheque o binarismo heterossexual, mostrando como as possibilidades de duos masculinos, femininos ou mistos se multiplicam quando não nos prendemos a valores sociais carregados de preconceitos. Elabora conceitos como “dessexualização do toque”, “desorientação espacial”, “queda acompanhada”, “escuta corporal”, “fluxo de energia” e exercícios como o *Standing meditation*. Utilizando a queda como ponto de partida para a criação do movimento, chama a atenção para o rico universo da Física Mecânica revelado por Isaac Newton, que está muito mais próximo de nós do que nos ensinaram nossos professores de Física no segundo grau. Polaridade, Percepção e Peso surgem como um trinômio indissociável para a criação de movimento e improvisação na dança, já não apenas como recursos na geração de passos ou frases coreográficas, mas como performance em si.

Quando a maçã caiu em sua cabeça, Isaac Newton descreveu as três leis do movimento. Essas leis se tornaram nossa ideia sobre a Física até hoje. Sendo essencialmente objetivo, Newton ignorou o que a maçã sentia. (PAXTON,1982)

Essa é a fala introdutória de Steve Paxton no vídeo *Fall After Newton*, primeiro documentário sobre o Contato Improvisação lançado em 1982, que fazia um apanhado geral da técnica em seus primeiros dez anos de existência. Em reflexão jocosa a respeito da descoberta da lei da gravidade, além do enfoque sensorial e físico de sua pesquisa de



movimento, Steve Paxton mostra a importância da subjetividade em todo processo perceptivo/criativo.

Seguem algumas definições dos conceitos explorados no Contato Improvisação que me auxiliam até hoje na condução do trabalho pedagógico e na construção da cena:

- Relação do corpo com a gravidade e a *Standing Meditation*

A Gravidade é o primeiro lastro com a fisicalidade da matéria que nosso corpo experimenta ao vir ao mundo. Durante a gestação, o meio líquido amniótico neutraliza a ação da gravidade e a ausência de um eixo corporal definido somado à posição circular que adotamos no útero, fazem do ato de cair uma sensação completamente desconhecida para o feto. Entre tantas mudanças radicais que experimentamos ao nascer esta deve ser uma das mais aterradoras.

Teóricos do desenvolvimento motor e psíquico dos bebês, tais como os psicanalistas Donald Wood Winnicott (1896-1971) e Daniel Stern (1934-2012), falam da importância do suporte materno ao manejar a criança recém-nascida durante os primeiros meses de vida extra-uterina, sob pena de comprometer seriamente a sua coordenação motora futura e sua maturidade psicológica.<sup>14</sup>

É evidente que durante nossos primeiros anos de vida, a relação com a gravidade é ao mesmo tempo cheia de perigos e descobertas fascinantes. Entretanto, poucos de nós conseguem se lembrar, quando adultos, da incrível sensação que pode ser, por exemplo, conseguir equilibrar, pela primeira vez, a coluna e a cabeça, desproporcionalmente grande, no eixo vertical. Uma vez introjetado o padrão motor da verticalidade e da locomoção bípede, o caos do desequilíbrio e o desafiante jogo da gravidade perdem seu encanto. Andar se torna trivial, consolidando um dos primeiros e reconfortantes princípios ordenadores que aprendemos, para o resto de nossas vidas.

Steve Paxton, através da prática *Standing Meditation* (Meditação do estar em pé, numa tradução literal), traz uma luz sobre o tema, fazendo do cair uma prática criativa e

---

<sup>14</sup> Winnicott, visando mostrar a pais leigos a importância do que eles faziam naturalmente, traz uma descrição mais concreta do que está envolvido no “holding”: “Protege da agressão fisiológica, leva em conta a sensibilidade cutânea do lactente – tato, temperatura, sensibilidade auditiva, sensibilidade visual, sensibilidade à queda (ação da gravidade) e a falta de conhecimento do lactente da existência de qualquer coisa que não seja ele mesmo.(...) Segue também as mudanças instantâneas do dia-a-dia que fazem parte do crescimento e do desenvolvimento do lactente, tanto físico como psicológico. ([http://pt.wikipedia.org/wiki/Donald\\_Woods\\_Winnicott](http://pt.wikipedia.org/wiki/Donald_Woods_Winnicott))

da observação de nossos reflexões diante da queda a criação do estado de consciência necessário para a prática do Contato Improvisação.

- Peso, centro gravitacional, quedas e rolamentos

Consciente das relações do corpo com a gravidade, Steve Paxton que já havia um bom tempo começado sua busca pelos princípios básicos do movimento humano, descobriu que, pesquisando quedas e rolamentos, muitas portas poderiam se abrir em termos de quebra/descoberta de padrões de movimento. Muito lhe ajudou nessa tarefa sua experiência com o Aikido, que resolvia com segurança a problemática das quedas, a partir de rolamentos eficientes e a consciência do centro gravitacional, motor e energético do corpo (*Tanden*). Junto com essas informações, vieram também as ideias de espirais, livre fluxo (*ki*) e meditação.

Steve Paxton conseguiu criar, a partir desse material, uma moldura (estado de consciência) segura o suficiente para manter a integridade física do grupo de trabalho que se dispôs a experimentar suas ideias ousadas, enquanto investigavam por primeira vez as possibilidades da técnica, durante uma semana em Nova Iorque, no verão de 1972. O que ele conseguiu foi definitivamente um equilíbrio dinâmico entre as forças caóticas e os princípios ordenadores. *Momentum*, tato, peso, eixo vertical e gravitacional e a própria Terra, seriam, provavelmente, os princípios organizadores do movimento mais importantes naquelas circunstâncias.

- Desorientação espacial

É provável que essa moldura tenha sido construída devido a uma prática específica, desenvolvida por Steve Paxton, citada anteriormente: a *Standing Meditation*. Além dessa prática, que consistia no aquecimento das percepções e estados de consciência, o que mais se exercitou naquela ocasião foram quedas, rolamentos e atirar-se ao vazio para que um companheiro receba e lide com o seu peso no ar, tudo isso sobre um grande tatame. Esse treinamento ajuda o praticante a ganhar confiança nas reações reflexas do corpo em situações de “desorientação espacial”.

- Dessexualização do toque

Outra questão bem elaborada pelo Contato Improvisação é a “dessexualização do toque”. Tocar e ser tocado em muitas sociedades é um tabu. O medo e a desconfiança do outro, crescentes nas sociedades urbanas, aumentam ainda mais a impossibilidade do

toque fora do socialmente permitido. Quando dois corpos vão além desse limite, consensualmente, é por que se encontram em situação de intimidade sexual. Ou se trata de algum esporte ou luta de contato total.

Ná prática, colocamos a ênfase nas texturas de toque, que vão desde a aproximação, sem toque, até o pegar e manipular o corpo do outro, observando e trabalhando as gradações intermediárias a estes dois extremos. Trabalhar a dessexualização do toque significa transpor esse tabu sem colocar em risco a integridade física e psicológica do outro. Significa também aprender a confiar no toque como forma de comunicação eficiente e verdadeira. Há inúmeras práticas que seguem se desenvolvendo para trabalhar essa questão.

- Outros conceitos e práticas

Unidos a estas, exercícios de escuta, fluidez, seguir e ser seguido simultaneamente, contrapeso concêntrico e excêntrico, entre tantos outros, completam a prática e servem de ponte para o trabalho de equilíbrio e acrobacias circenses.

#### 4.2. CIRCO

A minha descoberta do universo circense, se dá no ano em que ocorreu, no Rio de Janeiro, a abertura da Escola Nacional de Circo (ENC). O Projeto nasceu do circense Luís Olimecha (\*1942+2017) que inaugurou a escola em 1981, junto com Orlando Miranda, então diretor do INACEN (Instituto Nacional de Artes Cênicas).<sup>15</sup>

“O Circo é uma cachaça”, diziam os professores da escola. “O gosto é amargo, mas depois que você experimenta não consegue mais largar”. cursando o curso técnico de formação profissional em Arte Circense oferecido pela ENC pude entender na prática o significado da metáfora. Foi amargo o aprendizado. O corpo docente inicial da ENC era formado integralmente por professores de família tradicional de Circo. Isso significa que aprenderam a arte circense, na prática, na marra, de cidade em cidade, sem nenhuma metodologia que decupasse ou criasse atalhos para uma prática tão complexa e arriscada.

A escola me deu uma boa base para acrobacia de solo, principalmente. Ainda pude desenvolver também um pouco a acrobacia aérea (trapézio simples e corda indiana) e

---

<sup>15</sup> O INACEN havia incorporado o Serviço Nacional de Teatro (SNT) ao final dos anos 1970, e abrigava quatro departamentos, um para cada linguagem cênica. Mais tarde se transformaria em Fundação (FUNDACEN) e posteriormente, abrigando as demais linguagens artísticas se chamaria FUNARTE, órgão que regulamenta a política cultural federal até os dias de hoje.

práticas de equilíbrio (antipodismo, monociclo, escada livre e perna-de-pau). Essa base foi crucial na minha formação, tanto que acabou encorajando-me a aprofundar o tema sobre abordagens um pouco mais generosas com o corpo. Motivado pela “cachaça” circense fui buscar formas acrobáticas mais fluidas com menos esforço, que acabou me levando ao Contato Improvisação. Mas foi na Ginástica Olímpica (hoje Artística) que encontrei uma metodologia mais gradual e eficiente para o ensino do movimento acrobático.

- Acrobacia

A acrobacia, pelo encantamento que causa, sobretudo nas crianças, acabou se tornando carro-chefe na minha prática pedagógica. Dada a minha experiência dolorosa com o seu aprendizado, à medida que ensinava buscava maneiras de tornar a prática mais acessível e saudável possível. Nesse sentido o Contato Improvisação se tornou um aliado natural, uma progressão pedagógica eficiente na direção de movimentos mais arriscados à medida em que construía um estado de maior confiança no aprendiz. Os contrapesos, formas de levantar o corpo do outro com o mínimo esforço, a prática da vertical invertida de formas criativas e fáceis são algumas das estratégias usadas no ensino da Acrobacia.

Dentro da prática pedagógica proposta, pode-se incluir os seguintes movimentos acrobáticos:

- Cambalhota, para frente e para trás, com saltos variados (estendido, grupado, carpado, com pirueta, etc.)
- estrelas (pantana ou com falsete)
- Paradas de cabeça (três apoios) e de mão (dois apoios)
- Ponte
- Rondada
- Flic-flac
- Salto mortal
- Duos acrobáticos:
  - Cambalhota de dois

- Estrela de 2
- Mortal de estafa
- Parada de quatro apoios
- Antipodismo
- TRIOS e etc.
  - Balancinhos: em pé, sentado, vertical-invertida
  - Pegadas aéreas
  - Pirâmides humanas de vários formatos e níveis
- Palhaçaria

Apesar de ser a Acrobacia a ferramenta responsável por abrir muitas possibilidades profissionais em minha vida, é uma outra linguagem circense que acredito ser um fundamento mais relevante no *Corpo Expressivo*, do ponto de vista pedagógico. O Palhaço! Na ENC não se ensinava. Nas palavras dos professores, unânimes: “palhaço não se ensina, se nasce” Alguns deles trabalharam de palhaço muito anos. Cheguei a vê-los performar em espetáculos da escola. Emocionante! Mas seu método consistia em copiar esquetes cômicas tradicionais que foram concebidas em gerações passadas. Não é à toa que eram chamadas de *Reprises Circenses*. Sem fórmulas, comecei eu mesmo a investigar diversos modos de “encontrar o seu palhaço”, como se diz. Os estudos se davam na prática. Os anos iniciais com o grupo Intrépida Trupe (1986/87) foram importantes, pois ali se fundaram as primeiras experiências de misturar as linguagens cênicas. Não seria no Circo que eu iria encontrar o que buscava, mas no Teatro.

#### 4.3. TEATRO

- O Clown em Jacques Lecoq

Quando me mudei para a Espanha em 1991, entrei em contato com um método verdadeiramente estruturado que apontava numa direção que muito me interessou: o método da escola de Jacques Lecoq (\*1921/+1999). Lecoq desenvolveu um método prático de teatro baseado no corpo como instrumento da interpretação e expressão do ator.

Sua metodologia também já nasceu transdisciplinar. Lecoq começou sua vida profissional como ginasta, esportista e professor de educação física. Depois, se interessou pelo corpo como instrumento do ator, abrindo sua Escola Internacional de Teatro em 1956. Publica em 1997, dois anos antes de seu falecimento, seu único livro, “O Corpo Poético”, sintetizando sua metodologia.

O *clown* não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos *clowns*. Achamos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório, que, quando se expressa, faz rir. (LECOQ, 2010)

O trabalho do *clown*, na abordagem de Lecoq, não era um trabalho simples. Tanto assim que em sua escola era o último tema a ser trabalhado. Não se baseava inteiramente nem no palhaço de circo, como normalmente evoca o termo, nem na *commedia dell'arte*, essa sim de certa forma, relacionada às origens do palhaço tradicional de circo.

Para mim, a referência do circo, inevitável assim que se evoca o *clown*, está muito distante. (...) Salvo a dimensão cômica, não tínhamos nenhuma referência de estilo ou de forma com esse tipo de *clown*. (LECOQ, 2010)

A pesquisa do “seu próprio *clown*” como Lecoq a define, se centra na busca pelo acolhimento e aceitação de seu próprio ridículo. Não se trata de entrar na pele de um personagem, mas descobrir em si mesmo o *clown* que o habita. Trata-se de ser um *clown* e não “fazer um *clown*”. Implica em transformar suas fraquezas pessoais em potência teatral - aí reside a força do trabalho de Lecoq.

O *clown*, ultrasensível aos outros, reage a tudo o que lhe chega, e viaja, então entre um sorriso simpático e uma expressão triste. (Lecoq, 2010)

Do Circo, voltei ao Teatro, que se apropriou da alma do Circo - o palhaço, e a ressignificou. *Clown*, a Máscara Neutra e o Bufão são transdisciplinas desenvolvidas por Lecoq que fornecem fundamento à proposta do *Corpo Expressivo*.

#### 4.4. ÓPERA

Quando se fala em ópera, geralmente nos vem a imagem de senhores e senhoras robustos(as) com vozes potentes e impostadas. Não será esse tipo de Ópera (chamada de Lírica ou Erudita) que utilizaremos como pilar fundante para o *Corpo Expressivo*. Me refiro aqui a um gênero, ou sub-gênero se preferirmos, que eu chamo de Ópera Orgânica, baseado na abordagem transdisciplinar intitulada como “Música Orgânica”. São histórias

contadas sem nenhum texto falado. Tudo cantado e feito ao vivo. É uma abordagem que atinge a grandes grupos, estimula a escuta através do canto coral e da harmonia vocal, baseado na premissa de que o canto aproxima as pessoas.

Sobre a Música Orgânica, diz Ricardo Oliveira, seu criador:

A Música Orgânica é uma abordagem sistêmica, focada na descoberta e na prática de ordens generativas, nas possibilidades de auto-regulação e aprendizagem. Por isso mesmo, é na prática que reside a maior força da Música Orgânica. (OLIVEIRA, 1996)

Cem por cento brasileira, a Música Orgânica, concebida no início dos anos 1980 pelo músico pernambucano Ricardo Oliveira, revelou-se de grande eficácia na harmonização de conflitos pessoais e de grupo, amplamente por mim comprovada a posteriori, em oficinas que realizei e realizo em várias cidades do Brasil e do exterior.

Conheci Ricardo Oliveira e seu trabalho em 1986, uma década antes da publicação de seu primeiro e único livro, numa oficina de Música Orgânica no parque nacional da Serra dos Órgãos, Teresópolis, Rio de Janeiro. Aquele encontro significou um marco em minha vida profissional, pessoal e - por que não dizer - espiritual. Mais que uma metodologia, a Abordagem Orgânica me deu uma nova visão de mundo, viria a se revelar para mim como uma Abordagem Sistêmica ou transdisciplinar.

Dentre conceitos e vivências da Música Orgânica de que lanço mão na prática do *Corpo Expressivo*, estão os que descreverei a seguir.

- Escuta

Na Música Orgânica, como no Contato Improvisação, a escuta é o ponto de partida. Está claro que o ouvido tem um lugar destacado em suas práticas e fundamentos por ser o órgão de apreciação musical por excelência. Entretanto “escutar” nas práticas da Música Orgânica se afina - e muito - com as conotações utilizadas pelo Contato Improvisação. Escutar, para além do ouvir ativo, é estar inteiro, atento e permeável ao ambiente que nos rodeia. Os exercícios desenvolvidos para o treinamento do ouvido na Música Orgânica, em simbiose com as práticas de escuta do Contato Improvisação, são ferramentas a partir das quais o trabalho como um todo, qualquer que seja a meta, deve começar.

- Afinação da mente

Os corpos, as mentes e os meios interagem como uma grande orquestra. Como instrumentos, instrumentistas e compositores, tocando a música maior que é a própria existência (OLIVEIRA, 1996)

Buscando a essência dos princípios ordenadores do som, da música e do ser humano, Ricardo Oliveira confere ao corpo o status de instrumento musical, em seu sentido mais amplo. A questão é: como afinar um instrumento tão complexo como o ser humano?

A “mente”, referindo-se aqui a seu caráter cognitivo, desde séculos é priorizada na educação e na sociedade. É oportuno, pois, começar a afinar esse instrumento a partir do plano mental. Ao grupo, o contato e interação com os demais, se apresenta também de forma mais segura, pois é a forma de comunicação na qual mais confiamos, de maneira geral.

Normalmente iniciamos uma oficina sentados em círculo e, se a condição física dos participantes assim o permitir, no chão. Em geral, inicia-se de modo similar a qualquer oficina intensiva. O facilitador se apresenta e fala um pouco do conteúdo da oficina e, tentando não se estender em demasia, passa a palavra para os participantes.

Certa vez, um professor de música amigo meu me aconselhou: “É preciso saber o que o aluno tem na mochila”. Também nesse aspecto, a *Afinação da mente* é um momento propício para todos irem se conhecendo uns aos outros e, através disso, o facilitador já vai captando a “melodia”, o “tom, o “registro” de cada um, o que cada um traz em sua “mochila”, dados que muito poderão ajudar na condução da oficina. Esse ritual de início, não difere muito do que podemos observar em outros tipos de abordagem.

As falas são livres, os assuntos os mais variados, mas costumo dar diretrizes. Quando se trata de um grupo inicial, ainda não nos conhecemos bem, faço duas perguntas simples, porém complexas para se responder de forma objetiva: “Qual é sua relação com o seu corpo?” e “Qual é a sua relação com a música?”

Essa dinâmica acabou por ser tornar um ritual de abertura de grande importância e potência, podendo algumas vezes tomar metade do tempo total de uma oficina.

Não se restringirá somente ao início, mas em oficinas mais extensas de final de semana, por exemplo, também a realizo em diversos momentos e ao final, como



forma de partilha, simplesmente conversando sobre assuntos relacionados à prática e aos sentimentos e sensações experimentados. Também podemos utilizá-la como forma de reflexão filosófica, sobre a Arte, o ser humano, o som, a sociedade, o mundo, a vida - esses são os momentos, digamos, teóricos das aulas, predominantemente práticas.

- Improvisação

A Música Orgânica, apesar de não ter por objetivo se constituir em uma técnica específica para desenvolver a habilidade de improvisação musical, tem na improvisação uma de suas práticas fundamentais de autodescoberta, aumento da capacidade de escuta de si e do grupo, exploração das possibilidades vocais e conscientização dos parâmetros básicos do som.

Utilizamos na Música Orgânica formas musicais e composições de inúmeras fontes em muitas de suas práticas, sobretudo inspiradas em antigas tradições musicais de diversos povos e culturas pré-modernas. Outra importante fonte de inspiração são os sons da natureza. Tanto em uma fonte como na outra, a improvisação é um padrão constante. Antes do advento da partitura e da gravação fonográfica, todo tema musical tinha suas linhas melódicas, dinâmicas, andamentos e a própria composição, constantemente alteradas segundo interpretação e contexto de sua execução. Podemos mencionar algumas culturas, como a indiana, cuja tradição musical se constrói sobre formas totalmente improvisadas, conhecidas como “Ragas”.

- Música da natureza

Falar de “música da natureza” é um pouco mais delicado, já que alguns dos conceitos tipicamente associados à música, como compositor, regente, intérprete, instrumento, apenas para citar alguns, não se encaixam nos sons que ouvimos quando nos dispomos a escutar a Natureza. Na Música Orgânica nos interessa ampliar esses conceitos e, mais ainda, operacionalizá-los, posto que, com isso, tais práticas só têm a enriquecer e contribuir para o desabrochar musical de todos que as praticam. Nesse sentido, cada som da natureza é um instrumento que compõe em conjunto com outros emissores, um todo ao qual podemos chamar, poeticamente, de “Sinfonia do Universo”, como o fez Ricardo Oliveira. Nessa sinfonia a estrutura, apesar de livre, obedece a padrões ou matrizes cósmicas de harmonia e proporção. As composições são obras primas improvisadas a cada instante, sem necessidade de partitura ou

regente. As ondas do mar, por exemplo, são conhecidas na acústica como “ruído branco”, por conterem uma gama de frequências muito ampla, que vão do mais grave ao mais agudo dos sons audíveis pelo ouvido humano. Entretanto, é um ruído extremamente musical, tendo inspirado um sem fim de composições dos músicos mais renomados.

É possível, no entanto, passar um dia inteiro diante do mar tentando identificar repetições melódicas ou rítmicas sem nenhum sucesso. Ora é a periodicidade das ondas, ora a intensidade do seu impacto, nem um só compasso da “Música do Mar” é igual ao outro. Está claro que o mar pulsa, tem ritmo. Mas ele, como todos os ritmos da natureza, não tem uma constância maquínica, rígida. É um ritmo fluído, interligado a qualquer mudança ao seu redor. Se você já se aproximou de um brejo, atraído pela incrivelmente complexa sinfonia dos sapos e rãs e, acidentalmente realizou algum ruído de forte intensidade, pode perceber como eles reagem imediatamente, interrompendo a sinfonia, retomando-a pouco a pouco em seguida, provavelmente supondo que o “ser desafinado” já não mais se manifestará. É partir desse ritmo, nesse tipo de harmonia e melodias que nos interessa trabalhar a improvisação e a musicalização.

- Caminhar o Tempo

O contraponto e o polirritmo, em um alto grau de complexidade, possibilitam criação de um grande ser coletivo, todos interligados pela forma mais eficaz de marcação de tempo, a que chamamos na Música Orgânica de ‘Caminhar o Tempo’. (OLIVEIRA,1996)

Assim como a Afinação da Mente, o *Caminhar o Tempo* é também uma forma de afinação. A afinação rítmica tem reverberações mais interessantes do que costumeiramente imaginamos. Ao pulsar sincronizadamente as plantas dos pés no chão, um grupo de pessoas não apenas dança junto, como também condiciona a respiração e os batimentos cardíacos de forma a unir os indivíduos num nível mais profundo.

Como seres bípedes que somos, o Caminhar o Tempo expressa uma matriz arquetípica que chamamos de Binário Básico. Essa matriz aparece em distintas e antigas culturas sob diferentes formatos. Preto e branco, Ying e Yang, positivo e negativo, fase e defasagem, o bem e o mal, a direita e a esquerda; o ser humano,

assim como muito do mundo à nossa volta, se manifesta em polaridades, contrastes e por resistência, a busca da harmonia entre os opostos.

Este ciclo binário, de desequilíbrio e equilíbrio, de locomoção e contato com a terra, embala os pensamentos, dá ritmo às sensações, constituindo-se o ciclo rítmico mais primitivo ou arquetípico da música. (OLIVEIRA, 1996)

A prática do *Caminhar o tempo* evoca esses arquétipos e, por ressonância simpática, contagia e agrega. Mais que uma prática, será a base para todos os momentos descritos anteriormente. “Tudo pulsa. E os pulsos interagem entre si”, dizem os dois primeiros fundamentos da Música Orgânica.

- Acorde Livre

Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar vozes significa entrar num acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante, um único som afinado diminui o grau de incerteza do universo, porque insemina nele um princípio de ordem. (WISNIK, 1989)

É também uma prática fundamental na Música Orgânica, com resultados semelhantes ao descrito no item anterior, embora num contexto um tanto quanto diferente. No Acorde Livre, o pulso regular e grupal tem menor importância.

Acorde, para a Música Orgânica é “uma massa sonora constituída de várias notas soando ao mesmo tempo”. Nesse caso, é chamado de Acorde Livre por não ser influenciado por nenhum instrumento musical externo ao grupo, nem obedecer a quaisquer regras ou convenções musicais previamente estabelecidas. O acordo básico é ouvir. Chega-se à realização do Acorde Livre por diversos caminhos, em geral após um aquecimento corporal e vocal, de características específicas, estabelecidas para esse fim.

Quando bem conduzido, sua harmonia é de delicada beleza, ainda que por vezes soe fora dos limitados padrões da música comercial. *Costumamos brincar: Não se parece com a música que toca na rádio, mas se parece com você e com a forma com que você foi “composto”!* (OLIVEIRA, 1996)

O que mais impressiona a todos que já o experimentaram, e ainda continua me impressionando depois de mais de 20 anos dessa prática contínua, é a sincronidade e precisão da execução. Uma vez dentro do estado de consciência próprio do Acorde

Livre, mesmo sem regência, sem partitura e sem arranjo, quase sempre com os olhos fechados, todo o grupo modula mais de uma vez, conjuntamente e com precisão, as intensidades, as texturas, os pulsos e escalas entre outras variantes e cores da música que improvisa coletivamente. Na maioria das vezes, sem nenhum sinal externo, silencia de uma só vez, seja qual for o tamanho e diversidade do grupo.

Um amostragem de um acorde livre, realizado durante uma oficina de “Contato Orgânico” que ministrei para cerca de 100 pessoas de diversas nacionalidades, no *Contact Festival Freiburg*, na Alemanha em 2010, pode ser apreciado no Youtube, através do link: <https://youtu.be/ws6sLtyP2FA>. Apresento aí um conceito que chamei de *Chorus Jam*, com ajuda de Steve Paxton e Ricardo Oliveira, prática que surge no desenvolvimento do “Contato Orgânico”, uma outra abordagem transdisciplinar, síntese que elaborei entre o Contato Improvisação e a Música Orgânica.

O silêncio que se segue a um Acorde Livre quase sempre é tão poderoso quanto o próprio acorde. Nesses momentos, as noções de tempo e esforço também modulam. O que pode ser percebido como uns poucos minutos, em geral pode ter durado mais de uma hora. Toda a movimentação e cantoria, ao invés de esgotamento, proporciona uma sensação de plenitude e relaxamento.

Poderíamos chamar esse estado, resultante do Acorde Livre, de “Vazio Pleno”.

- Mandala Musical

“Os temas mitológicos (...) constituem (...) uma multiplicidade que culmina num arranjo concêntrico e radial, constituindo verdadeiramente o centro ou a essência do inconsciente coletivo. (...) Escolhi o termo sânscrito ‘mandala’ que significa ‘círculo’, para designar este símbolo central.” (Oliveira, 1996 *apud* Jung, 1978)

Mandala Musical foi o conceito utilizado na Música Orgânica, apoiado em Carl Gustav Jung<sup>16</sup>, para definir polifonias inspiradas em cantos de povos primitivos, compostos de frases melódicas em *ostinato* (ou *looping*) em torno de um centro comum (pulso/tom/modo). Também chamado na etnomusicologia de Música Radial.

---

<sup>16</sup> Carl Gustav Jung (1875/1961) foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica. Jung propôs e desenvolveu os conceitos de personalidade extrovertida e introvertida, arquétipo e inconsciente coletivo. Seu trabalho tem sido influente na psiquiatria, psicologia, ciência da religião, literatura e áreas afins.

Ainda que mais definidos que o *Acorde Livre* e dependentes de uma condução (regência), ao menos para iniciá-los, os *Mandalas Musicais* deixam livre bastante espaço para interação e auto-expressão.

São momentos de mais vigor e alegria, bastante eficientes na criação de *egrégoras*<sup>17</sup>, na capacidade expandir-se mantendo a concentração, abrindo com isso possibilidades coreográficas e performativas de grande envolvimento. Em minha experiência de levar a Música Orgânica para as Artes Performativas, os *Mandalas Musicais* se mostraram recursos geradores de uma total interatividade com a plateia, de forma natural e espontânea, não pressionada, mas meramente sugerida pelo facilitador e *performers*.

- Matrizes Físicas e Arquetípicas

Outra perspectiva que a abordagem da Música Orgânica me revelou foi o conceito de Matrizes. A natureza, a ciência e muitas vezes a Arte, se manifestam na forma de padrões. A ideia de matriz é mais abrangente. Matriz vem da palavra “mãe” e padrão vem de “pai”. Padrão expressa a ideia de recorrência. Matriz, a ideia de reprodução, gene, geração, gestação, criação.

Ricardo Oliveira classifica as Matrizes que se manifestam em cada indivíduo em quatro níveis: Física (ou Cósmica), Arquetípica, Cultural e Pessoal.

a) As Matrizes Físicas ou Cósmicas, são as Matrizes de máxima abrangência, por que expressam leis universais de harmonia e proporção. Essas Matrizes estão presentes nas formas de elementos da natureza como flores, folhas, caramujos, peixes, pássaros, colmeias, nos corpos celestes, no universo microscópico de nossa anatomia. Um exemplo de Matriz Física é a espiral, presente no nosso DNA, no núcleo do girassol, no chifre do Narval e tantas outras manifestações do universo. Nas Artes e na Ciência essa matriz se manifesta na sessão áurea, na sequência de Leonardo Fibonacci<sup>18</sup>, no homem vitruviano de Leonardo da Vinci, apenas para citar

---

<sup>17</sup> Egrégora, ou egrégoro (do grego egrêgorein, "velar, vigiar"), é como se denomina a força espiritual criada a partir da soma de energias coletivas (mentais, emocionais) fruto da congregação de duas ou mais pessoas. O termo pode também ser descrito como sendo um campo de energias extrafísicas criadas a partir da energia emitida por um grupo de pessoas com objetivos comuns através dos seus padrões vibracionais.

<sup>18</sup> Leonardo Fibonacci (1170/1250) mais reconhecido como Fibonacci foi um matemático italiano nomeado como o primeiro grande matemático europeu da Idade Média. Ficou conhecido pela grande descoberta da sequência de Fibonacci e pela sua participação na introdução dos algarismos arábicos na Europa.

alguns exemplos. Reconhecer e operacionalizar essas matrizes se torna habilidade central na abordagem sistêmica.

b) As Matrizes Arquetípicas são de máxima generalização, no que diz respeito à humanidade. Extensiva à maioria das culturas e povos desde antes da antiguidade, é portanto uma ferramenta supervaliosa para trabalhar com qualquer grupo de seres humanos. Atrevo-me a dizer que, sabendo dar uso funcional a essas matrizes, os resultados são praticamente infalíveis. Um exemplo de Matriz Arquetípica é o círculo. É também uma Matriz Física. Porém, se expressa com muita frequência em diversas culturas ao longo dos séculos. A forma de trocar saberes, de se manifestar artisticamente, de se organizar em rituais sempre foi em círculo, e isso acontece há milênios. Percebe-se que é uma Matriz mais Arquetípica do que Física, a partir do momento em que o círculo perde o espaço nas formas mais modernas de organização social. Hoje em dia ainda podemos ver essa matriz em rodas de samba, rituais religiosos mais antigos e brincadeiras de criança. Ainda assim, na maioria das escolas, universidades, templos, teatros, os círculos são cada vez mais escassos, dando lugar a matrizes essencialmente culturais, que vêm tomando o caráter arquetípico de forma artificial. São o quadrado e o retângulo. Não podem ser Matrizes Físicas, posto que não existem linhas retas na natureza, nem no corpo humano. O fenômeno conhecido por “globalização”, um dos principais responsáveis pela troca de um paradigma circular por outro quadrangular tem, do meu ponto de vista, fundamentos e interesses mais econômicos que culturais. Esse é apenas um exemplo de Matriz Arquetípica. Ciente de sua abrangência, o domínio dessas Matrizes e o desenvolvimento das habilidades necessárias para operacionalizá-las, tornam-se disciplinas fundamentais na formação de um facilitador dessa abordagem.

c) Matrizes Culturais correspondem a características de um determinado povo (cultura), que nada mais são que cores e sabores postas por cada grupo ou etnia sobre Matrizes Arquetípicas ou Físicas. Uma Matriz Cultural que surge de maneira espontânea, fruto da interação do ser humano com o meio que o cerca, reflete de alguma maneira as outras duas matrizes anteriores. O que significa afirmar que Matrizes Culturais podem também surgir artificialmente, como dito anteriormente. Quando uma expressão cultural é tirada de seu contexto e levada a outro, sem nenhuma integração com esse novo meio, torna-se algo claramente sem vida, justamente por lhe faltar a essência. Quando trabalhamos qualquer expressão

artística, uma dança, um canto, um conto, se não atentamos para as matrizes anteriormente descritas, se não identificamos aquelas matrizes na expressão que desenvolvemos ou ensinamos, corremos o risco de estar transmitindo um conhecimento desvitalizado. Por outro lado, operando a partir das matrizes Físicas ou Arquetípicas, não apenas o conhecimento se torna vivo, mas a motivação e o envolvimento máximo entre os participantes é notável.

d) Matrizes Pessoal se referem aos “óculos” através do qual cada um de nós dá cor à realidade. São filtros que vamos desenvolvendo desde o nascimento, quem sabe até mesmo antes - guarda relação com nossa realidade socioeconômica, com o nível cultural de nossos pais, com condições geográficas e biológicas. Alguns mais místicos diriam que está também relacionado com astrologia, ancestralidade, vidas passadas e assim por diante. Seja como for, independente de uma visão mais materialista ou espiritualista, na condução de um grupo durante uma aula ou ensaio de um trabalho artístico, perceber e traçar as conexões que possam existir com as matrizes Físicas ou Arquetípicas é de suma importância. Aqui, conhecimentos básicos acerca da psique humana são importantes, posto que estamos interagindo com a formação do caráter do indivíduo e como isso afeta a maneira com que esse indivíduo se expressa e se relaciona, ou não, com o mundo à sua volta.

Essas quatro categorias matriciais que acabo de elencar são complementares e ricas em interconexões. De fato essas categorias representam funções harmônicas, de consonância ou dissonância, de maior ou menor grau, uma se sobrepondo a outras, sobreposições estas que podem ser de reforço, resistência ou negação. No caso da negação, um nível pode assumir um papel de isolamento, criando couraças, impermeabilizando o indivíduo em camadas enrijecidas, comprometendo a harmonia geral dos sistemas envolvidos. Um exemplo mais claro dessas sobreposições seria o estigma da pessoa tida como desafinada ou sem ritmo. Na abordagem orgânica, ritmo e afinação são manifestações naturais de todo sistema razoavelmente conectado em seus diferentes níveis. O trabalho consiste em identificar o que estaria bloqueando a conexão com Matrizes Físicas, como empatia, ressonância simpática, padrões de periodicidade. Mais do que ensinar essas pessoas a cantar afinado ou tocar no ritmo, a Música Orgânica facilita a criação de um ambiente onde aquelas leis físicas que atuam em sistemas orgânicos e inorgânicos possam interagir e ressoar em seus corpos e suas vozes.

## 5. DESCRIÇÃO DA PRÁTICA ARTÍSTICO-PEDAGÓGICA

### 5.1. Tema: “ZARATUSTRAS: Uma história de desconquista” – como surge a ideia?

No início do ano de 2019, durante os centros de estudo, debatemos entre a gestão e o corpo docente do Núcleo de Arte Leblon sobre a escolha de um tema central orientador dos projetos que se desenvolveriam, baseado em efemérides daquele ano. Entre alguns eventos foi destacado os 50 anos do Homem na lua, que foi selecionado como um dos temas norteadores para nosso projeto pedagógico e criativo de 2019.

Trouxe o tema para refletir com os alunos. Pisar no solo lunar foi uma conquista cujo objetivo principal era mostrar poder, fincando bandeiras e se apossando de territórios até mesmo fora do planeta! Há 50 anos, em plena Guerra Fria, Estados Unidos e União Soviética se lançaram numa corrida espacial, medindo forças enquanto competiam pelo primeiro lugar entre as nações que dominariam o mundo e o espaço. A partir dessa reflexão, surgiu a ideia de recontar a história, em que a conquista e a dominação não fossem a tônica, mas sim o entendimento, a troca e a paz entre os povos. Um pouco de utopia não faz mal a ninguém, sobretudo em tempos difíceis como o nosso.

O Roteiro de “Zaratustra – Uma história de desconquista” emergiu facilmente durante os trabalhos e crescia na medida em que os ensaios avançavam, com a contribuição dos alunos. “Desconquista” foi uma música original criada para ajudar a compor a cena e a narrativa.

Com o decorrer dos ensaios, o tema foi se mostrando bastante atual, apesar de ocorrido há 50 anos atrás. A questão da unidade na diversidade, a aceitação das diferenças, a inclusão, a troca de afetos ao invés da opressão, do brincar como forma de comunicação e entendimento, do contato corporal como superação de barreiras linguísticas, enfim, essas e uma série de outras questões que a montagem suscitava, emergiram e se mostraram sincrônicas e pertinentes à realidade do mundo de hoje. E, sobretudo, mostraram-se afinadas com a realidade dos próprios alunos. Além de reforçarem os objetivos centrais do *Corpo Expressivo*.



## 5.2. Objetivo Geral

- Demonstrar a eficácia de uma determinada abordagem do ensino de Artes Cênicas para crianças e jovens que considere e inclua a prática de suas quatro linguagens constituintes, que são o Circo, a Dança, a Ópera e o Teatro.

## 5.3. Objetivos específicos

- Oferecer um enfoque específico das Artes Cênicas, no qual o texto dramaturgico é bem-vindo, mas não é imprescindível. Se por acaso estiver entre as linguagens escolhidas para compor determinado espetáculo, não será contudo, o principal responsável por conduzir a narrativa.
- Refletir sobre a dimensão do ensino das Artes no Ensino Fundamental.
- Apresentar propostas de trabalho que aumentem o envolvimento e motivação dos alunos.
- Buscar o entendimento das Artes Cênicas como uma linguagem transdisciplinar.
- Estruturar um arcabouço teórico-prático que possa vir a se tornar uma abordagem original e diferenciada.

## 5.4. Justificativa

A escolha do processo de montagem cênica e a apresentação do espetáculo “Zaratustra - uma história de desconquista” como objeto deste estudo se apresenta adequada, pois nasce a partir de aulas de Artes Integradas com alunos de várias idades, de seis a catorze anos, todos da rede pública carioca de educação, cuja abordagem compartilha os objetivos descritos acima.

Optei pelo memorial analítico descritivo da montagem do espetáculo “Zaratustra – uma história de desconquista” pois toda a narrativa é construída através de acrobacia (de solo e aérea), dança, teatro físico, elementos visuais e música.

No que se refere às linguagens artísticas, “Zaratustra” é um trabalho transdisciplinar. Essa é a tônica do *Corpo Expressivo*. A partir do planejamento, observação da prática, estudo, análise da criação e avaliação da abordagem proposta, pretendo elaborar em um futuro próximo, as bases do *Corpo Expressivo*, uma Abordagem Sistêmica do Ensino de Artes Cênicas.

## 5.5. Cronograma

Março a junho	Aulas/Treinamento. Introdução das linguagens a serem utilizadas. Tempo de absorção e apropriação dos conteúdos e habilidades necessárias para a realização do espetáculo.
Agosto	Juntar as duas turmas para iniciar o projeto colaborativo. Apresentação da ideia e roteiro aos alunos. Início dos ensaios.
Setembro Outubro	Processo colaborativo de construção das cenas e coreografias. Idem com respeito a criação e elaboração de cenários e figurinos.
Novembro	Ensaio gerais e apresentação finais.

## 5.6. Planejamento Anual

A seguir exponho o planejamento anual das oficinas de Artes Integradas, segundo foram entregues no início do ano de 2019 para a chefia do Núcleo de Arte Leblon.

OFICINA: ARTES INTEGRADAS (AI) – Dança, Circo, Música e Teatro

PROFESSOR: FERNANDO NEDER

DIAS: 2ª e 4ª

HORÁRIO: AI 2 – 13 às 14:20h / AI 4 – 14:20 às 15:40h / AI 6 – 15:40 às 17h

FAIXA ETÁRIA: AI 2 – de 6 a 8 anos / AI 4 – de 11 a 14 anos / AI 6 – de 9 a 11 anos

OBJETIVOS:

- Trazer a consciência do aprendiz para as potências do corpo expressivo;
- Compreender as Artes Cênicas como uma expressão transdisciplinar, multilinguística e sistêmica;
- Aprender técnicas criativas em diferentes linguagens artísticas;
- Habilitar a comunicação entre essas linguagens;
- Descobrir, entre essas linguagens, aquela(s) que mais se afina(m) com cada aprendiz;
- Desenvolver a aprendizagem de forma rizomática a partir de projetos artísticos (montagem cênica).

CONTEÚDOS:

Consciência Corporal, Contato Improvisação, Dança livre e Expressiva, Danças Populares do Brasil e do mundo, Ginástica Orgânica e Harmonização Corporal, Acrobacia de solo, Duos Acrobáticos, Pirâmides Humanas, Música Orgânica, Canto Coral, Dramaturgia, Cenografia e Projeto de Montagem.

## CULMINÂNCIA:

Espera-se, a cada ciclo, proporcionar ao aprendiz a aplicação dos conteúdos apreendidos em uma montagem cênica, elaborado preferencialmente em colaboração com as demais oficinas do Núcleo, a partir do tema comum: “Eu vivo no mundo da Lua”

## OBSERVAÇÕES (Parcerias, destaques, participações eventos externos):

Sempre que os envolvidos estiverem satisfeitos com o que foi produzido, o desejo é participar de todo evento artístico promovido pela rede municipal e outros.

Rio de Janeiro, 21 de março de 2019.

## 5.7. O Processo

Como se sabe, “uma imagem vale mais que mil palavras”. Por essa razão, decidi relatar o processo pedagógico e de criação artística junto com as fotos de dos mesmos. Ilustrando com as fotos cada etapa, tento compor uma sequência temporal que narra o processo. Uma espécie de *linha do tempo*, visual. Algumas etapas foram melhor documentadas, por isso dispõem de mais fotos que outras.

### 5.7.1. AULAS/TREINAMENTO.

Introdução das linguagens a serem utilizadas. Tempo de absorção e apropriação dos conteúdos e habilidades necessárias para a realização de um produto cênico.

Ao iniciar as aulas em março, eu ministrava a oficina de Artes Integradas para três grupos, de idades diferentes, como foi dito anteriormente: de seis a oito, de nove a onze e de doze a catorze anos. Estávamos nos conhecendo mutuamente. Não havia ainda nenhum projeto nem portanto engajamento de nenhum dos grupos.

A medida em que as aulas avançavam, sobretudo pelo tema do movimento expressivo e acrobático, eu percebia a adesão e motivação por parte dos alunos, sobretudo dos pequenos e do grupo dos mais velhos. Ainda assim foi possível trabalhar outras linguagens além da acrobacia, como a música (percussão e canto coral), elementos e técnicas cenográficas, improvisação do movimento, jogos

teatrais e outras ferramentas que seriam muito úteis na montagem. A entrega dos alunos foi decisiva para escolher os grupos e até mesmo a possibilidade de realizar um projeto cênico ao final do ano.

Como principal elemento negativo estava a grande rotatividade de alunos pela oficina. Mesmo durante o processo de montagem de espetáculo, posso dizer sem exagero que não tive o mesmo elenco em nenhum dia de ensaio até a estreia. Inclusive as duas apresentações, realizadas dias 28 e 29 de novembro não tiveram o mesmo elenco. Só foi possível a realização desse espetáculo, com alguma qualidade, por conta do trabalho de improvisação realizado ao longo do primeiro semestre, aliado a estética aberta escolhida para encenação, que permitia a modificação das cenas organicamente, de acordo com as habilidades de cada elemento que entrava ou saía ao longo do processo.

Aqui ressalto o trabalho da aluna Ana Júlia da Costa de nove anos, que não fazia parte das turmas envolvidas na montagem, mas que ao longo das aulas com o seu grupo, AI6, pelo envolvimento demonstrado, disponibilidade para o jogo cênico e habilidades corporais, pode se incorporar ao espetáculo na véspera da estreia! Uma das alunas se enfermou no início das semana que antecedia o evento, impossibilitando-a de participar. Ana Júlia foi convidada de última hora, sem ter assistido nem a um único ensaio, saindo-se excepcionalmente em cena. Certamente não teve que memorizar longas sequencias coreográficas. O esquema das cenas e coreografias assim como a estrutura narrativa eram simples e com sua inteligência corporal e capacidade de improvisação se encaixou com fluidez na apresentação.

*Fotos 1 e 2: Afinação da Mente e aquecimento livre*



*Fotos 3 e 4: Ginástica Orgânica – Aquecimento, consciência corporal e criação.*



*Fotos 5 e 6: Improvisação a partir do movimento*





Fotos 7 a 10: Equilíbrios acrobáticos



*Fotos 11 e 12: Pirâmides Humanas*



### 5.7.2. INÍCIO DOS ENSAIOS

Com a assistência da professora Renata Versari, Chefe II do Núcleo de Arte Leblon, apresentamos a ideia e o roteiro aos alunos, no início do mês de agosto. Ao juntarmos duas turmas de horários diferentes e contíguos, dobramos o tempo de ensaio.

Aproveitamos esse início de semestre, que sempre apresenta baixas e novos ingressantes para planejar os ensaios junto com eles, dedicando mais tempo ao aprendizado do roteiro (anexo II) além da memorização e arranjo vocal as canção-título da peça (anexo IV).

*Fotos 13 e 14: Juntando as duas turmas para iniciar o projeto colaborativo.*



Fotos 15 e 16: Ensaaiando a música original da peça



Para facilitar a compreensão do roteiro, elaborei alguns desenhos formando um *storyboard* (Anexo V). que além de dar uma visão geral do espetáculo, indicava a proposta estética de figurinos e cenários.

A medida que as coreografias e cenas se desenvolviam, sentimos a necessidade de registrar as ideias e marcações. Elaborei um *Plano de Cenas* (abaixo), que ajudou, entre outras coisas, a orientar as trocas de alunos que entravam e saíam do espetáculo, dinâmica frequente até a data de estreia.

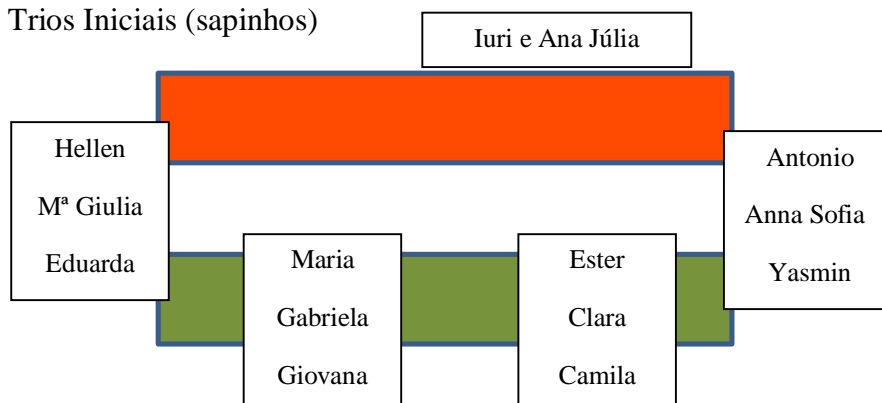
➤ PLANO DE CENAS:

CENA I: Planeta ACROS E SEUS HABITANTES

Obs.: Os retângulos alaranjado e verde representam os elementos de cena/segurança. O primeiro é uma passadeira de 6 metros e o segundo são quatro pequenos tatames adereçados, que servem de arbustos cenográficos ao mesmo tempo em suavizam as quedas, rolamentos e outras acrobacias.

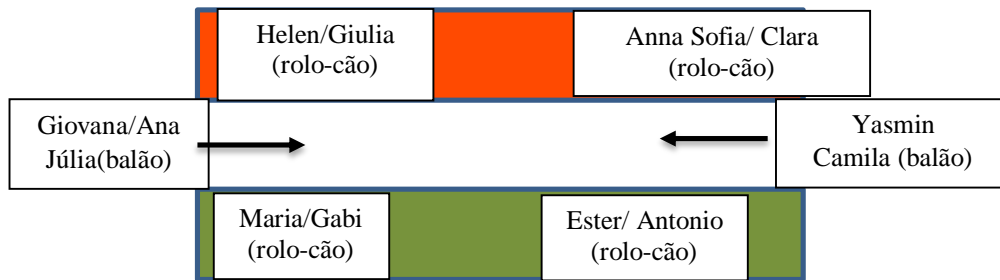
a) Entrada: Tartaruguinhas – Gabriela, Maria, Antonio e Ester

b) Trios Iniciais (sapinhos)

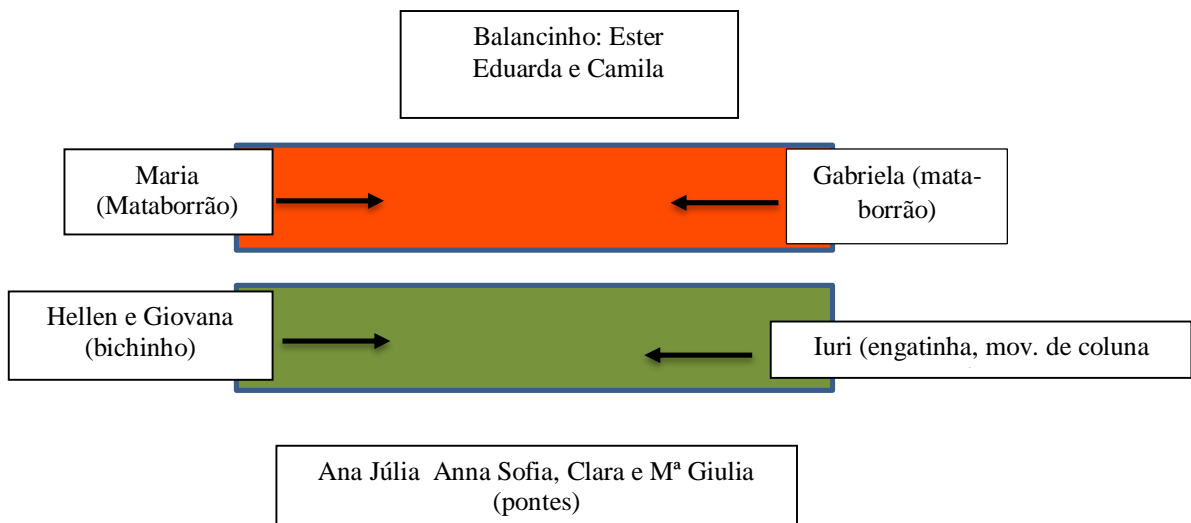




c) Duos na sequência:



d) Dispersão



(saem de cena Eduarda, Clara, Camila e Yasmin, para se preparar para a canção)

CENA 2: Chegada dos astronautas

Música: STRAUSS. “Assim falou Zaratustra”

Entrada cômica nos tempos da música. Até fincar a bandeira.

Cena 3: O SUSTO / GRITARIA.

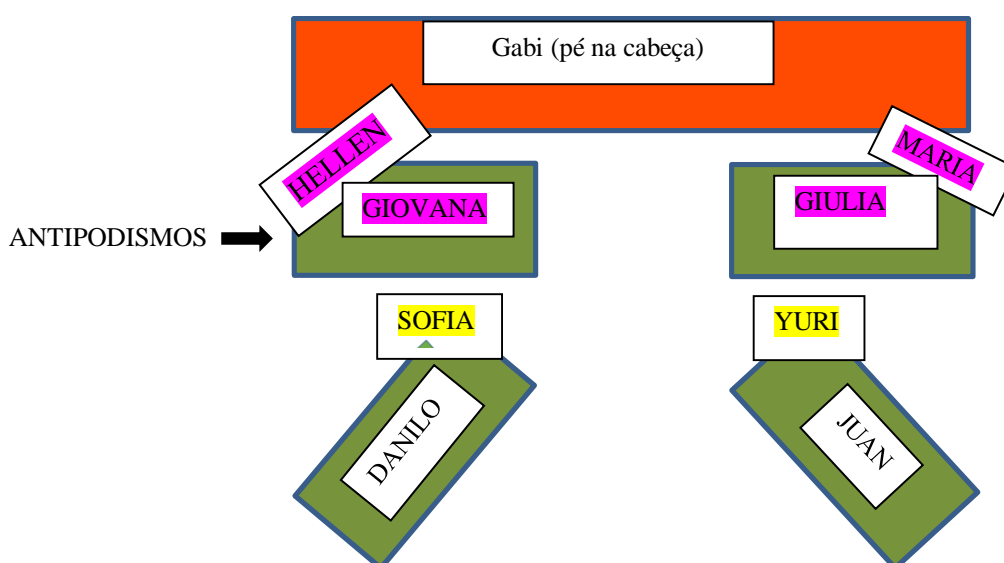
Todos se escondem. Antonio e Maria posicionam os tapetes para os astronautas

CENA 4: SERES SE APROXIMAM

Aproximação (Ana Júlia, Gabi, Antonio, Ester, Yuri, Sofia, Giovana, Maria, Hellen, Giulia)

a) 1º Yuri é empurrado. Chega perto, toca no pé. Astronauta sacode o pé, ele se assusta e volta correndo.

- b) Maria e Ester vão juntas, tocam, cada uma em um astronauta, que se mexem, assustando-as. Voltam correndo.
- c) Todos, em 2 grupos, de mãos dadas rodeiam os astronautas e pouco a pouco vão tirando as luvas e botas, brincando com elas.
- d) Giovana e Ana Júlia tiram os capacetes. Brincam com eles, tiram de cena
- e) ACROS: (nos tecidos: maria, antonio, ester)



#### CENA 5: RESPIRAR AR

Clara, na voz e violão, Camila no ukulelê e Eduarda (voz) executam a música original “Desconquista”. Sobre essa trilha sonora, Danilo e Juan saem de seus trajes, dão as mãos a seus novos amigos e propõem uma Pirâmide Humana da PAZ. Ao montarem a pirâmide, um dos seres pega a bandeira dos invasores entregando-a ao ser que está no alto da pirâmide. Este, com uma mágica, transforma-a na BANDEIRA DA PAZ.

(esperar fim dos aplausos)

#### CENA 6: CELEBRAÇÃO

Despidos de suas máscaras, atrizes e atores se apresentam individualmente, fazendo evoluções individuais, em duplas e em trios (Charivari)

### 5.7.3. CRIAÇÃO E CONFECÇÃO DE CENÁRIOS E FIGURINOS

Simultaneamente, escolhemos materiais, recolhemos sucata que serviram de insumos para o projeto cenográfico e reciclamos/reaproveitamos alguns elementos de vestuários e adereços que formam parte do acervo do Núcleo de Arte. Contando com os materiais de Artes Visuais disponíveis no Núcleo, como pistolas de cola quente, tintas e outras ferramentas, mais os materiais recolhidos como tecidos, espumas, acetatos, objetos de metal e plástico, e tudo o mais que encontrávamos, preparamos a oficina de cenografia que se daria nos meses de setembro e outubro, algumas vezes em dias e horários fora das aulas, para não roubar tempo dos ensaios. Fazendo o máximo de reaproveitamento, reciclagem e reutilização de materiais diversos, o custo da confecção de cenários, adereços e figurinos cenografia foi praticamente zero. A concepção e elaboração de cenografia e figurinos abordada dessa maneira estimula a criatividade, abre espaço para reflexão sobre consumo e sustentabilidade, além de driblar a notória carência de recursos.

*Fotos 17 e 20: Confeccionando as máscaras dos E.T.s*



Fotos 21 a 24: Confeção de cenários e figurinos



#### 5.7.4. ENSAIOS GERAIS E PREPARAÇÃO DA ESTREIA.

O auditório do Núcleo de Artes do Leblon, único local onde é possível pendurar com segurança os tecidos e outros aparelhos aéreos, ficou interdito durante praticamente todo o segundo semestre. As fortes chuvas do período e as condições precárias do prédio, que apresentavam graves infiltrações que se agravaram, provocaram a interdição além de alguns danos materiais. Isso prejudicou demasiado a montagem, que contava com cenas de acrobacia aérea. Também seria o local da apresentação final. Por essa razão, através da mobilização de minha gentil orientadora Johana Albuquerque, conseguimos uma apresentação extra, fora do Núcleo, no Palcão da UNIRIO, o que além de servir para mostrar o trabalho para a banca de qualificação, foi também uma oportunidade para os alunos experimentarem outros equipamentos culturais e viver uma experiência teatral mais completa, com camarim, luzes e uma plateia diversa.

Ainda assim, com a ajuda dos alunos colocamos o auditório em mínimas condições de trabalho e conseguimos fazer ali dois ensaios gerais antes das apresentações finais, que foram fundamentais para colocar todos os elementos juntos em cena.



Fotos 25 a 27: Limpeza e preparação do auditório



#### 5.7.5. A APRESENTAÇÃO FINAL

Finalmente chegou o grande dia! A simples saída do Núcleo, todos juntos, em onibus cedido pela SME-RJ, já foi um evento em si. Fizemos nossa estreia em grande estilo no Palcão do Faculdade de Teatro da UNIRIO, às 15 horas do dia 28 de novembro de 2019. O *frisson* era total. Para alguns era a primeira vez que visitavam os bastidores de um teatro profissional. Junte-se a isso, toda a magia que os recursos de iluminação e maquinaria que o teatro oferece, deram um toque especial para a estreia do espetáculo e de alguns alunos, que subiam no palco pela primeira vez.

Presentes na platéia estavam José Edmilson da Silva, da UNISUAM e SME-RJ, e Liliane Mundim, da UNIRIO, que junto com minha orientadora, Johana Albuquerque, formavam a banca de qualificação. Além deles compunham também nosso público, enchendo o teatro, responsáveis e alunos do Núcleo de Artes Leblon, a maioria da turma AI6, que não fazia parte do elenco, aproveitando a carona do onibus, e ajudando na temperatura do espetáculo com seus aplausos e risos.

A apresentação foi um sucesso, pese toda a expectativa e o nervosismo natural de uma estreia, sobretudo em se tratando de crianças, algumas delas debutando e com poucos ensaios, como exposto antes. A receptividade do público foi calorosa, que aplaudiu de pé. Fui cumprimentado pela banca, que trazia os olhos rasos d'água, emocionados com as cenas tocantes de mensagem crítica e atual.

A emoção de todos nós foi muito grande e a sensação era de missão cumprida.

*Fotos 29 e 30: Preparação do palco e afinação das luzes*



*Fotos 29 e 30: A agitação nos camarins*





Fotos 31 a 46: O espetáculo! (para assistir completo: <https://youtu.be/GNa7aIuv7Bg>)







## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No meio do ano de 2019, quando decidimos utilizar as aulas no Núcleo de Arte Leblon e o que delas resultou - a montagem do espetáculo “Zaratustra”- como fio condutor da minha pesquisa de mestrado, não faltaram sobressaltos e emoções. Refletindo sobre a prática artístico-pedagógica, percebi a importância de identificar as dificuldades externas. Como também os pontos fortes e pontos frágeis dessa prática ao lidar com essas dificuldades, à luz das metodologias, abordagens e sistemas artístico-pedagógicos descritos antes.

Um primeiro elemento dificultador foi o tempo. Quando ingressei no Programa de Pós Graduação no Ensino de Artes Cênicas meu projeto era outro. Somente quando chegava a metade do ano de 2019 é que nos decidimos por transformar o projeto em Memorial Analítico Descritivo do processo de criação e montagem do espetáculo “Zaratustra” (ainda em estado embrionário) como forma de demonstrar a eficácia do *Corpo Expressivo – uma abordagem sistêmica do ensino de Artes Cênicas*.

Se por um lado o tempo era curto, por outro a sincronicidade dessa escolha com relação a montagem cênica, que começava a se engendrar, foi auspiciosa e motivadora. O tempo, como sabiam os gregos, tem vários aspectos.

O ritmo de ensaios era vertiginoso. Primeiro por conta da rotatividade frequente de alunos na oficina. Isso me mantinha alerta, em constante atualização de minha percepção ao “ser coletivo”, de forma a adequar diariamente as cenas e coreografias, algumas contendo acrobacias e música interpretada ao vivo. Essa adequação/adaptação de cenas e coreografias visava, em primeiro lugar, garantir a segurança de todos, sem perder a harmonia da cena. Estas são percepções herdadas principalmente pela “Música Orgânica” conforme descritas anteriormente. Também a capacidade de improvisação, adquiridas com Graciela Figueroa, Steve Paxton e Jacques Lecoq ajudaram, não apenas a mim, mas também aos alunos a saberem se adequar as mudanças com mais facilidade.

A base adquirida no Circo e na Ginástica Artística serviu para manter todos os alunos seguros, ao tempo que estimulava sua ousadia, pouco a pouco descobrindo suas possibilidades corporais, tornando-os aptos para essas mudanças, por vezes de alta complexidade. Em algumas ocasiões se tratava apenas de criar um ambiente onde as

habilidades individuais afluíram naturalmente, aprendendo a conhecê-las, expressá-las e desenvolvê-las. Não importava o formato da coreografia. Estando a base segura, o aluno aprende a aplicar as habilidades e os movimentos adquiridos em diferentes contextos.

O que chamo de rotatividade de alunos é um questão de relevância nesse caso, pois como creio haver mencionado, não houve, sem exageros, nenhuma única aula ou ensaio com a mesma constelação de alunos-artistas. Nem mesmo o ensaio geral, a estreia e a segunda apresentação tiveram o mesmo elenco. A partir da “Egrégora” fortalecida, criou-se uma base firme, um núcleo mantenedor, alunos mais regulares que se encarregavam de transmitir as marcações e convenções aos recém chegados ou aos muito faltosos. A Ficha técnica contida no anexo II se refere aos alunos que participaram das duas apresentações finais. Nem todos participaram das duas.

A disparidade de faixa etária foi outro elemento a apresentar dificuldades. Um elenco grande, que no final se definiu em torno de dezessete alunos, mas que nas aulas e ensaios anteriores chegaram a quase trinta, com idades mistas entre seis anos a catorze anos de idade, não é exatamente favorável. Praticamente alunos representantes de todas as séries do Ensino Fundamental I e II, trabalharam juntos em um mesmo grupo. Um exemplo dessa dificuldade se manifesta no ateliê de cenografia. Para a confecção das máscaras utilizadas no trabalho, fizemos uso de cola quente, tesouras, estiletes, materiais que os alunos mais jovens não têm coordenação suficiente para usá-los com segurança e eficiência. Para esse trabalho apenas os maiores de onze anos foram convocados a colaborar. Mas os pequenos também ajudaram, pintando seu próprio figurino.

Durante a encenação do espetáculo, essa variedade de idades e tamanhos teve também seus aspectos positivos. Com respeito aos equilíbrios acrobáticos é sempre bom ter alunos mais fortes e outros mais leves, o que facilita muitas composições de duos, trios e pirâmides acrobáticas. Alguns dos mais velhos apoiavam na organização do espaço e no suporte ao treinamento dos menores que, por sua vez, a partir do envolvimento com o espetáculo, foram pouco a pouco e naturalmente melhorando o foco e o comportamento durante os ensaios.

Pude perceber uma fragilidade da abordagem de um modo geral. Ao apresentar aos alunos uma variedade de linguagens artísticas numa mesma oficina, muitas vezes com dinâmicas diferentes, constatei uma certa desorientação e mesmo uma dificuldade de

minha parte, como artista-docente, em colocar em cena todos os elementos desenvolvidos nas aulas com apenas dois ensaios semanais. Muito me ajudou na resolução deste problema a presença da professora Renata Versari, que aceitou colaborar como assistente de direção e coreografias. Constato que o *Corpo Expressivo*, por sua ousadia estética e complexidade pedagógica, funciona melhor em co-facilitação. Principalmente se o professor que se arvora a utilizar esse estudo em sua prática pedagógica e artística não tiver experiência com a transdisciplinaridade e o pensamento sistêmico. Nesse caso o trabalho em parceria com outro facilitador é recomendável, para auxiliar na superação deste tipo de problemática e outras que possam surgir.

Outra solução possível é o trabalho pedagógico ser planejado e executado a partir de um projeto cênico, como uma prática de montagem. Fica mais fácil direcionar aqueles com melhor aderência em uma determinada técnica, dando um sentido para as habilidades aprendidas. Desde o planejamento já deve estar previsto um produto artístico como culminância do processo.

O produto final desse meu percurso, no segundo semestre de 2019, foi um espetáculo vibrante, preciso em sua inconstância, envolvente e emocionante. Houve uma sensação de felicidade entre os alunos que só uma realização plena possibilita. Demonstrando o valor do *Corpo Expressivo*, para além da eficiência estética, na formação de um ser humano integral, consciente de suas potências e do mundo à sua volta.

A Abordagem Sistêmica do Ensino de Artes Cênicas pode ser uma contribuição ao debate nacional e internacional, fruto das minhas experiências e que me permite afirmar que a transdisciplinaridade tem como alfa e ômega<sup>19</sup> o professor. Percebo a transdisciplinaridade nascendo dos sujeitos que têm necessidade de enfrentar problemáticas complexas de maneira simples, menos porque não têm tempo para muita sofisticação, mas para achar respostas empíricas. Então, as respostas empíricas se afirmam transdisciplinares para o pesquisador, que as elabora num sistema teórico.

Estou bastante satisfeito com a oportunidade que o Mestrado me ofereceu para refletir e colocar em ordem as abordagens e práticas que utilizo e desenvolvo há décadas. Era necessário organizar suas bases conceituais, decupar e classificar as práticas, exercício

---

<sup>19</sup> Alfa e ômega são, respectivamente, a primeira e última letras do alfabeto grego clássico (jônico). A tradição cristã usou essa expressão como metáfora que indica o princípio e o fim.

fundamental para entender e codificar minha proposta de ensino de Artes Cênicas, que integra suas quatro linguagens e elabora entrelaçamentos com outras áreas de conhecimento. Talvez, a partir daí, uma metodologia possa ser criada e utilizada por outros artistas docentes em busca de novas propostas.

Nesse ponto me sinto preparado para começar a firmar as bases do *Corpo Expressivo* – uma abordagem sistêmica do ensino de Artes Cênicas para crianças e jovens.

## 7. REFERÊNCIAS

- BARBOSA, A. M. (Org.). *Mutações do conceito e da prática*. In: Idem, Ibidem. *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2008.
- BOLOGNESI, M.F. *O Novo-Velho Circo*. Artigo publicado na revista “Moringa – Artes do Espetáculo”. João Pessoa: UFPB, v.9 e.2, jul/dez 2018, p. 55 a 62.
- CASTILHO, M. C. de C.; BOMFIM E. A. *Rata Yoga – Uma introdução ao Hatha Yoga para crianças*. São Paulo: Evoluir Cultural, 2006.
- COIMBRA, J. A. A. *Considerações sobre a interdisciplinaridade*. In: *Interdisciplinaridade em Ciências Ambientais*. São Paulo: Signus, 2000.
- CONTACT QUARTERLY (vários números), Revista periódica dedicada ao Contato Improvisação, Contact Editions, USA.
- COURTNEY, R. *Jogo, teatro & pensamento*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FIGUEROA, G. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa423580/graciela-figueroa>>
- GARCIA, I. In ://[nova.gov.br/pensamento-sistematico](http://nova.gov.br/pensamento-sistematico). Acesso: 20 de fevereiro de 2020.
- GIANINI, M. *Diálogo de Surdos*. Tese doutoral. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes. USP, 2016.
- DELEUZE G. & GUATTARRI, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 1997.
- JUNG, C. G. *Psicologia e religião oriental*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- LECOQ, J. *O Corpo Poético*. São Paulo: SESCSP, 2010
- LEFF, E. *Complexidade, interdisciplinaridade e saber ambiental*. In: *Interdisciplinaridade em Ciências Ambientais*. São Paulo: Signus, 2000
- MUNDIM, L. F. *Caminhos possíveis para o ensino do teatro*. In: TAVARES, R. (org.). São Caetano do Sul, SP: Yendis, 2006.
- NOVACK, C. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.
- OLIVEIRA, R. *Música, Saúde e Magia*. Rio de Janeiro: Record. 1996.

- PAIVA, J. C. *Inquietações e mudanças na Educação Artística: mais de que nunca uma urgência*. 169 Revista GEARTE, Porto Alegre: v. 4, n. 2, p. 169-180, maio/ago. 2017. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>
- PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RUBIN, N. *Graciela Figueroa – À margem de técnicas e escolas in GESTO – Revista do Centro Coreográfico*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Dezembro, 2003.
- SANTOMÉ, Jurjo Torres. *Globalização e interdisciplinaridade*. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- SANTOS, Akiko. *O que é transdisciplinaridade*. Publicado no periódico Rural Semanal, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Parte I: na semana de 22/28 de agosto de 2005; Parte II: na semana de 29/04 de setembro de 2005. Rio de Janeiro: UFRRJ, 2005.
- SOMMERMAN, A. *A Inter e Transdisciplinaridade*. Apresentação no X Seminário Internacional de Educação: “Interdisciplinaridade como forma de inclusão numa educação mundial” Cachoeira do Sul, 2005.
- VASCONCELLOS, M. J. E. de. *Pensamento sistêmico: O novo paradigma da ciência* (9ª ed.). Campinas: Papyrus, 2010.
- VOLTAS. F. Q.; KRUPPA, S. M. P. Artigo: *O teatro na formação dos educandos: as percepções dos educadores de um centro educacional unificado (CEU) da cidade de São Paulo*. Revista e-Curriculum, São Paulo: v14,n.01, p.307-331. jan/março. 2016.
- WISNIK, J. M. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Cia das letras, 1989.

#### SITES:

- <https://www.contactquarterly.com>
- Dicionário online de língua portuguesa - <https://www.dicio.com.br>
- <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>
- <http://www.intercolegial.com.br>
- <http://www.musicaorganica.wixsite.com>
- <http://pt.wikipedia.org>

## 8. ANEXOS

### Anexo I: Ficha Técnica

#### FICHA TÉCNICA:

- Orientação Pedagógica, Roteiro, Direção, Trilha Sonora e Cenografia: Fernando Neder.
- Iluminação, Assistente de Direção e Coreografia: Renata Versari
- Elenco:

#### AI2 (9 crianças de 6 a 9 anos):

Ana Júlia da Costa  
Anna Sofia Odilon  
Antonio Neder  
Ester da Conceição  
Gabriela Sales  
Hellen Moreira  
Iuri Lima  
Maria Giulia Aparecida  
Maria Luiza Figueiredo.

#### AI4 (8 jovens de 10 a 14 anos):

Camila Mendes  
Clara Neder  
Danilo Magno  
Eduarda Campos  
Giovana Pimentel  
Juan Leandro Lima  
Laiza Gabriela Andrade  
Yasmin de Oliveira.

## Anexo II: ROTEIRO

Tempo	TÍTULO	DESCRIÇÃO	MIS-EN-SCENE	MÚSICA
0'00	DESPERTAR SERES ACROBÁTICOS	A vida no planeta <i>ACROS</i> é divertida e pacífica. Seres de variadas espécies convivem e interagem acrobaticamente em total harmonia.	Os seres acrobáticos entram de todos os lados, carregando o colchão e pequenos tapetes que além de compor o cenário do planeta <i>ACROS</i> , serve de material de segurança para os movimentos radicais	- SHADOWFAX “TANAT LOT” Tempo: 3' min.
3'10	FOGUETE	Com o estrondo do reator, aterrissa o foguete terráqueo.	Correria assustada, para todos os lados, tentando se esconder.	EXPLOSÕES E REATORES
3'42	2001 – CHEGADA DOS ASTRONAUTAS	Os seres se escondem alvoroçados. Dois astronautas saem da aeronave. Orgulhosos, ficam a sua bandeira no monte, que para sua surpresa é cuspidada para fora.	Os Astronautas entram em câmara lenta, criando gags cômicas como no cinema mudo.	- STRAUSS, R. “ALSO SPRACH ZARATHUSTRA” Tempo: 2' min.
5'05	O SUSTO	Ao examinar o monte, saem de dentro dele vários seres alvoroçados e gritando. Com o susto, os astronautas caem para traz. Com o peso e o volume das mochilas não conseguem se levantar.	Desorientação espacial. Todos se escondem entre os tecidos, a Árvore da Vida.	GRITOS (ao vivo) Tempo: 15” seg.
5'15	SERES SE APROXIMAM	Vendo os astronautas indefesos, os seres se aproximam e interagem com eles, ensinando-lhes uma nova forma de movimentar-se.	Antipodismo e Evoluções no tecido	LEÃO, R. “AS ILHAS DOS AÇORES” Tempo: 2':10”min
7'30	RESPIRAR	Na brincadeira, os seres retiram o capacete o dos astronautas e ao ver que podem respirar, saem de seus trajes.	Seguem os tecidos. Duos e trios acrobáticos variados representam simbolicamente as estrofes da canção cantada pela banda.	NEDER, F. : “Desconquista” (ao vivo) Tempo: 3 min.
10'20	BANDA DA PAZ	Num clima mais efusivo, celebram a união estendendo uma enorme bandeira da paz	Salto acrobáticos dinâmicos, culminam com várias pirâmides e na mais alta e central, a bandeira invasora se transforma em bandeira da PAZ!	DEODATO, E. : “ALSO SPRACH ZARATHUSTRA” Tempo: 1':20” min



Anexo III – a letra da canção-título:

DESCONQUISTA (Fernando Neder)

NESSA TARDE BONITA  
\*(INTRO) 2x VOU CONTAR UMA HISTÓRIA PRA VOCES  
SOBRE A DESCONQUISTA  
QUE NASCEU DE UMA INSENSATEZ

SOLISTAS { É UM VÍCIO DO SER HUMANO  
TUDO QUERER CONQUISTAR  
SÓ QUE É MUITO DESUMANO  
O OUTRO ESCRAVIZAR

#(REFRÃO/TODXS) - VAMOS PARAR DE APRISIONAR! VAMOS PARAR! (2x)

SOLISTAS { TEM GENTE QUE TEM MEDO DE TUDO  
DO ESCURO E DO DESCONHECIDO  
FAZER DO MEDO TEU ESCUDO  
SÓ DEIXA O OUTRO FERIDO

#(REFRÃO/TODXS) – VAMOS CUIDAR! VAMOS CURAR (2x)

SOLISTAS { O ESSENCIAL SÓ SE VÊ  
COM OS OLHOS DO CORAÇÃO  
EU SOU UM OUTRO VOCÊ  
POR ISSO EU TE EXTENDO A MÃO

# (REFRÃO/TODXS) – VAMOS NOS DAR AS MÃOS! VAMOS NOS DAR! (2x)

SOLISTAS { MAS NÃO ME COLOQUE ALGEMAS  
SE JUNTOS PODEMOS BRINCAR  
NO CAMPO DE ALFAZEMAS  
A PAZ, VAMOS CRIAR

# (REFRÃO/TODXS) - VAMOS CRIAR A PAZ! VAMOS CRIAR! (2x)

Anexos IV (4 páginas) – STORYBOARD (Desenhos: Fernando Neder)



**CENA 1A - DESPERTAR SERES ACROBÁTICOS - Entrada**

Os seres acrobáticos entram de todos os lados, carregando o colchão e pequenos tapetes que compõe o cenário do planeta *ACROS* e serve de material de segurança para os movimentos radicais.



**CENA 1B - DESPERTAR SERES ACROBÁTICOS**

A vida no planeta *ACROS* é divertida e pacífica. Seres de variadas espécies convivem e interagem acrobaticamente em total harmonia.



### CENA 2 – FOGUETE

Com o estrondo do reator, aterrissa o foguete terráqueo. Em correria assustada, para todos os lados, os seres do planeta ACROS tentam se esconder.



### CENA 3 – 2001 – CHEGADA DOS ASTRONAUTAS

Os seres se escondem assustados. Dois astronautas saem da aeronave. Orgulhosos, fincam a sua bandeira no monte, que para sua surpresa é cuspidá para fora.



#### CENA 4 – O SUSTO!

Ao examinar o monte, saem de dentro dele vários seres alvoroçados e gritando. Com o susto, os astronautas caem para traz. Com o peso e o volume das mochilas não conseguem se levantar.



#### CENA 5 – OS SERES SE APROXIMAM

Vendo os astronautas indefesos, os seres se aproximam e interagem com eles, ensinando-lhes uma nova forma de movimentar-se.



#### CENA 6 – RESPIRAR AR

Na brincadeira, os seres retiram o capacete dos astronautas e ao ver que podem respirar, saem de seus trajes.



#### CENA 7 – BANDEIRA DA PAZ

Num clima mais efusivo, celebram a união estendendo uma enorme bandeira da paz.





**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ  
DE ALUNO(S) DA REDE MUNICIPAL**

Eu Salvina Silva Oliveira  
responsável pelo(s) aluno(s) Anna Sophia Silva Oliveira

matriculado(s) na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblow (02.06.005.1)  
na(s) turma(s) Oficina Arte Integrada, autorizo a participação de meu filho em  
programa jornalístico ou órgão de imprensa ou divulgação (especificar) 1º Xanatosha, uma história de Desenguita - 28/11/2019, UNI-Rio  
que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista impressa ou gravação de voz para  
publicação em órgão de imprensa.

Estou ciente de que tudo o que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser  
veiculado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na internet,  
através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho a reclamar a respeito.

Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser  
responsabilizada por quaisquer cobranças relativas a direitos autorais e direitos de  
imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira  
responsabilidade do órgão (acima descrito) para o qual estou concedendo esta  
autorização.

Rio de Janeiro 27 de março de 2019

Assinatura Salvina Silva Oliveira

Dados pessoais:

Carteira de identidade /CPF 135.115.864-46

Endereço Rua do Camal, front 13, Rescinha



**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ  
DE ALUNO(S) DA REDE MUNICIPAL**

Eu Márcia Edilenza Santos  
responsável pelo(s) aluno(s) Maria Luiza do Santos Figueiredo

matriculado(s) na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblow (02.06.005.1)  
na(s) turma(s) Oficina Arte Integrada, autorizo a participação de meu filho em  
programa jornalístico ou órgão de imprensa ou divulgação (especificar) 1º Xanatosha, uma história de Desenguita - 28/11/2019, UNI-Rio  
que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista impressa ou gravação de voz para  
publicação em órgão de imprensa.

Estou ciente de que tudo o que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser  
veiculado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na internet,  
através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho a reclamar a respeito.

Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser  
responsabilizada por quaisquer cobranças relativas a direitos autorais e direitos de  
imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira  
responsabilidade do órgão (acima descrito) para o qual estou concedendo esta  
autorização.

Rio de Janeiro 27 de Nov de 2019

Assinatura Márcia Edilenza Santos

Dados pessoais:

Carteira de identidade /CPF 019561514-00

Endereço Estrada da Favela N° 449/503  
Rescinha



**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ  
DE ALUNO(S) DA REDE MUNICIPAL**

Eu Juliana  
responsável pelo(s) aluno(s) Maria, Gabriela, Renne

matriculado(s) na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblow (02.06.005.1)  
na(s) turma(s) Opima Arte Integrada autorizo a participação de meu filho em  
programa jornalístico ou órgão de imprensa ou divulgação (*especificar*)  
"Zanastha, uma história de Desenguida" 28/11/2019 UNI.Rio  
que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista impressa ou gravação de voz para  
publicação em órgão de imprensa.

Estou ciente de que tudo o que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser  
veiculado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na Internet,  
através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho a reclamar a respeito.

Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser  
responsabilizada por quaisquer cobranças relativas a direitos autorais e direitos de  
imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira  
responsabilidade do órgão (acima descrito) para o qual estou concedendo esta  
autorização.

Rio de Janeiro 27 de 11 de 2019

Assinatura Juliana Renata Moraes

Dados pessoais:

Carteira de identidade /CPF 030.751.066-0 / CPF: 103.373.577-90  
Endereço Av. Borges de Medeiros 685, PAF 417 BLC 3



**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ  
DE ALUNO(S) DA REDE MUNICIPAL**

Eu Ana Paula da Costa  
responsável pelo(s) aluno(s) Ana Julia da Costa Silva

matriculado(s) na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblow (02.06.005.1)  
na(s) turma(s) Opima Arte Integrada autorizo a participação de meu filho em  
programa jornalístico ou órgão de imprensa ou divulgação (*especificar*)  
"Zanastha, uma história de Desenguida" 28/11/2019 UNI.Rio  
que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista impressa ou gravação de voz para  
publicação em órgão de imprensa.

Estou ciente de que tudo o que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser  
veiculado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na Internet,  
através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho a reclamar a respeito.

Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser  
responsabilizada por quaisquer cobranças relativas a direitos autorais e direitos de  
imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira  
responsabilidade do órgão (acima descrito) para o qual estou concedendo esta  
autorização.

Rio de Janeiro 17 de MArço de 2019

Assinatura Ana Paula da Costa

Dados pessoais:

Carteira de identidade /CPF 089.504.497-81  
Endereço Rua: Drº Sobral Pinto 46 casa 10





**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ  
DE ALUNO(S) DA REDE MUNICIPAL**

Eu Jessica Gimmler de Sousa  
responsável pelo(s) aluno(s) Josiane Pimentel de  
Sousa

matriculado(s) na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblow (02.06.005.1)  
na(s) turma(s) Oficina Arte Integrada autorizo a participação de meu filho em  
programa jornalístico ou órgão de imprensa ou divulgação (*especificar*)  
"Zanabuzha uma história de Desaparecida" 28/11/2019 UNI-Rio  
que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista impressa ou gravação de voz para  
publicação em órgão de imprensa.

Estou ciente de que tudo o que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser  
veiculado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na Internet,  
através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho a reclamar a respeito.

Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser  
responsabilizada por quaisquer cobranças relativas a direitos autorais e direitos de  
imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira  
responsabilidade do órgão (acima descrito) para o qual estou concedendo esta  
autorização.

Rio de Janeiro 27 de Dezembro de 2019  
Assinatura Jessica Gimmler de Sousa

Dados pessoais:  
Carteira de identidade / CPF 108.607.607-90  
Endereço Rua Paul Redfern nº566 Jpanema



**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ  
DE ALUNO(S) DA REDE MUNICIPAL**

Eu Didiene D. de Conceição  
responsável pelo(s) aluno(s) Esther da Conceição Santos

matriculado(s) na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblow (02.06.005.1)  
na(s) turma(s) Oficina Arte Integrada autorizo a participação de meu filho em  
programa jornalístico ou órgão de imprensa ou divulgação (*especificar*)  
"Zanabuzha uma história de Desaparecida" 28/11/2019 UNI-Rio  
que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista impressa ou gravação de voz para  
publicação em órgão de imprensa.

Estou ciente de que tudo o que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser  
veiculado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na Internet,  
através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho a reclamar a respeito.

Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser  
responsabilizada por quaisquer cobranças relativas a direitos autorais e direitos de  
imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira  
responsabilidade do órgão (acima descrito) para o qual estou concedendo esta  
autorização.

Rio de Janeiro 28 de Nov de 2019  
Assinatura Didiene D. de Conceição

Dados pessoais:  
Carteira de identidade / CPF 911-016 207 30  
Endereço Rua Pleneia 529 Casa 1





**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ  
DE ALUNO(S) DA REDE MUNICIPAL**

Eu, ALCIVISTA DA ARRUDA SALES  
responsável pelo(s) aluno(s) GABRIELA SALES DA SILVA

matriculado(s) na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblow (02.06.005.1)  
na(s) turma(s) Oficina Arte Integrada autorizo a participação de meu filho em  
programa jornalístico ou órgão de imprensa ou divulgação (*especificar*)  
Zanatusha, via história de Desconquista" 28/11/2019, UNI-RIO  
que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista impressa ou gravação de voz para  
publicação em órgão de imprensa.

Estou ciente de que tudo o que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser  
veiculado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na Internet,  
através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho a reclamar a respeito.

Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser  
responsabilizada por quaisquer cobranças relativas a direitos autorais e direitos de  
imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira  
responsabilidade do órgão (acima descrito) para o qual estou concedendo esta  
autorização.

Rio de Janeiro 27 de 11 de 2019

Assinatura Arygusta d'Almeida Pádua

Dados pessoais:

Carteira de identidade /CPF 13.201.327.37

Endereço ESTR. DA SALES Nº 7 NO C. MAR



**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ  
DE ALUNO(S) DA REDE MUNICIPAL**

Eu, Bruna gonzo Rodrigues  
responsável pelo(s) aluno(s) HELLEN VITORIA EDAMES ADELINA

matriculado(s) na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblow (02.06.005.1)  
na(s) turma(s) Oficina Arte Integrada autorizo a participação de meu filho em  
programa jornalístico ou órgão de imprensa ou divulgação (*especificar*)  
Zanatusha, via história de Desconquista" 28/11/2019, UNI-RIO  
que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista impressa ou gravação de voz para  
publicação em órgão de imprensa.

Estou ciente de que tudo o que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser  
veiculado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na Internet,  
através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho a reclamar a respeito.

Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser  
responsabilizada por quaisquer cobranças relativas a direitos autorais e direitos de  
imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira  
responsabilidade do órgão (acima descrito) para o qual estou concedendo esta  
autorização.

Rio de Janeiro \_\_\_\_\_ de 20\_\_\_\_

Assinatura Bruna gonzo Rodrigues

Dados pessoais:

Carteira de identidade /CPF 102-244-196-50

Endereço ROÇA



**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ  
DE ALUNO(S) DA REDE MUNICIPAL**

Eu, Diana Condino Cogan  
responsável pelo(s) aluno(s) Cláudio Condino Nedra  
matriculado(s) na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblow (02.06.005.1)  
na(s) turma(s) Oficina Arte Integrada, autorizo a participação de meu filho em

programa jornalístico ou órgão de imprensa ou divulgação (especificar) "Zanata - uma história de Desencantada" 28/11/2019, UNI-RIO  
que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista impressa ou gravação de voz para  
publicação em órgão de imprensa.

Estou ciente de que tudo o que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser  
veiculado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na Internet,  
através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho a reclamar a respeito.

Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser  
responsabilizada por quaisquer cobranças relativas a direitos autorais e direitos de  
imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira  
responsabilidade do órgão (acima descrito) para o qual estou concedendo esta  
autorização.

Rio de Janeiro 27 de março de 2019  
Assinatura Diana Condino Cogan  
Dados pessoais: ...  
Carteira de identidade /CPF 12.994.283-5 / 055.112.667-10  
Endereço Rua Comuna 46/103 Botafogo



**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ  
DE ALUNO(S) DA REDE MUNICIPAL**

Eu, Diana Condino Cogan  
responsável pelo(s) aluno(s) Cláudio Condino Nedra  
matriculado(s) na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblow (02.06.005.1)  
na(s) turma(s) Oficina Arte Integrada, autorizo a participação de meu filho em

programa jornalístico ou órgão de imprensa ou divulgação (especificar) "Zanata - uma história de Desencantada" 28/11/2019, UNI-RIO  
que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista impressa ou gravação de voz para  
publicação em órgão de imprensa.

Estou ciente de que tudo o que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser  
veiculado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na Internet,  
através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho a reclamar a respeito.

Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser  
responsabilizada por quaisquer cobranças relativas a direitos autorais e direitos de  
imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira  
responsabilidade do órgão (acima descrito) para o qual estou concedendo esta  
autorização.

Rio de Janeiro 27 de março de 2019  
Assinatura Diana Condino Cogan  
Dados pessoais: ...  
Carteira de identidade /CPF 12.994.283-5 / 055.112.667-10  
Endereço Rua Comuna 46/103 Botafogo



**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ  
DE ALUNO(S) DA REDE MUNICIPAL**

Eu Eli Claudio Santana Andrade  
responsável pelo(s) aluno (s) Luiza Gabriela Andrade do Santo

matriculado(s) na Escola Municipal Núcleo de Anta Leblow (02.06.005.1)  
na(s) turma(s) Oficina Arte Integrada autorizo a participação de meu filho em  
programa jornalístico ou órgão de imprensa ou divulgação (*especificar*)  
"Zanafustha uma história desconquida" 28/11/2019 UMI-Rio  
que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista impressa ou gravação de voz para  
publicação em órgão de imprensa.

Estou ciente de que tudo o que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser  
veiculado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na Internet,  
através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho a reclamar a respeito.  
Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser  
responsabilizada por quaisquer cobranças relativas a direitos autorais e direitos de  
imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira  
responsabilidade do órgão (acima descrito) para o qual estou concedendo esta  
autorização.

Rio de Janeiro 28 de 11 de 2019  
Assinatura Eli Claudio Santana Andrade

Dados pessoais :  
Carteira de identidade / CPF 1452368345  
Endereço Rua benedito Colinto 97



**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ  
DE ALUNO(S) DA REDE MUNICIPAL**

Eu Maurício Pinheiro da Silva  
responsável pelo(s) aluno (s) Donilo Maleno da Silva

matriculado(s) na Escola Municipal Núcleo de Anta Leblow (02.06.005.1)  
na(s) turma(s) Oficina Arte Integrada autorizo a participação de meu filho em  
programa jornalístico ou órgão de imprensa ou divulgação (*especificar*)  
"Zanafustha uma história desconquida" 28/11/2019 UMI-Rio  
que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista impressa ou gravação de voz para  
publicação em órgão de imprensa.

Estou ciente de que tudo o que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser  
veiculado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na Internet,  
através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho a reclamar a respeito.

Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser  
responsabilizada por quaisquer cobranças relativas a direitos autorais e direitos de  
imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira  
responsabilidade do órgão (acima descrito) para o qual estou concedendo esta  
autorização.

Rio de Janeiro 28 de 11 de 2019  
Assinatura Maurício Pinheiro da Silva

Dados pessoais : 972377584  
Carteira de identidade / CPF  
Endereço Estimado da Gáudio IV.49 Robinha





**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ  
DE ALUNO(S) DA REDE MUNICIPAL**

Eu, Daiane Lima da Cruz,  
responsável pelo(s) aluno(s) Franc Lima

matriculado(s) na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblow (02.06.005.1)  
na(s) turma(s) Prime Arte Integreda, autorizo a participação de meu filho em  
programa jornalístico ou órgão de imprensa ou divulgação (*especificar*)  
"Zanustha, uma história de Desconquista" 28/11/2019, UNI-RIO  
que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista impressa ou gravação de voz para  
publicação em órgão de imprensa.

Estou ciente de que tudo o que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser  
veiculado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na Internet,  
através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho a reclamar a respeito.

Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser  
responsabilizada por quaisquer cobranças relativas a direitos autorais e direitos de  
imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira  
responsabilidade do órgão (acima descrito) para o qual estou concedendo esta  
autorização.

Rio de Janeiro, 27 de novembro de 2019  
Assinatura Daiane Lima da Cruz  
Dados pessoais:  
Carteira de identidade / CPF 21.945.508-1  
Endereço RUA UM CAMINHO DO TERCENÁRIO (ROZINHA)



**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ  
DE ALUNO(S) DA REDE MUNICIPAL**

Eu, Daiane Lima da Cruz,  
responsável pelo(s) aluno(s) Yubi Lima

matriculado(s) na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblow (02.06.005.1)  
na(s) turma(s) Prime Arte Integreda, autorizo a participação de meu filho em  
programa jornalístico ou órgão de imprensa ou divulgação (*especificar*)  
"Zanustha, uma história de Desconquista" 28/11/2019, UNI-RIO  
que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista impressa ou gravação de voz para  
publicação em órgão de imprensa.

Estou ciente de que tudo o que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser  
veiculado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na Internet,  
através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho a reclamar a respeito.

Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser  
responsabilizada por quaisquer cobranças relativas a direitos autorais e direitos de  
imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira  
responsabilidade do órgão (acima descrito) para o qual estou concedendo esta  
autorização.

Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 2019  
Assinatura Daiane Lima da Cruz  
Dados pessoais:  
Carteira de identidade / CPF 21.945.508-1  
Endereço RUA UM CAMINHO DO TERCENÁRIO (ROZINHA)



**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ  
DE ALUNO(S) DA REDE MUNICIPAL**

Eu Valdirle Bento dos Santos  
responsável pelo(s) aluno(s) Somália Mendes dos Santos

matriculado(s) na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblow (02.06.005.1)  
na(s) turma(s) Oficina Arte Integrada autorizo a participação de meu filho em  
programa jornalístico ou órgão de imprensa ou divulgação (especificar) 17  
Zar Estha, uma história de Desenguita" 28/11/2019 UNI.Rio  
que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista impressa ou gravação de voz para  
publicação em órgão de imprensa.

Estou ciente de que tudo o que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser  
veiculado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na Internet,  
através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho a reclamar a respeito.

Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser  
responsabilizada por quaisquer cobranças relativas a direitos autorais e direitos de  
imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira  
responsabilidade do órgão (acima descrito) para o qual estou concedendo esta  
autorização.

Rio de Janeiro 28 de 11 de 2019  
Assinatura Somália Mendes dos Santos  
Dados pessoais: Valdirle Bento dos Santos  
Carteira de identidade /CPF 0430361776  
Endereço Estada da Taupá



**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ  
DE ALUNO(S) DA REDE MUNICIPAL**

Eu Ana Paula da Costa  
responsável pelo(s) aluno(s) Ana Julia da Costa Silva

matriculado(s) na Escola Municipal Núcleo de Arte Leblow (02.06.005.1)  
na(s) turma(s) Oficina Arte Integrada autorizo a participação de meu filho em  
programa jornalístico ou órgão de imprensa ou divulgação (especificar) 17  
Zar Estha, uma história de Desenguita" 28/11/2019 UNI.Rio  
que pode incluir filmagem, fotografia, entrevista impressa ou gravação de voz para  
publicação em órgão de imprensa.

Estou ciente de que tudo o que for filmado, gravado e/ou fotografado poderá ser  
veiculado em jornais, emissoras de rádio e televisão, em vídeos ou textos na Internet,  
através de textos, som ou fotos, a qualquer tempo e nada tenho a reclamar a respeito.

Estou ciente e concordo que a Prefeitura do Rio de Janeiro não pode ser  
responsabilizada por quaisquer cobranças relativas a direitos autorais e direitos de  
imagem, no presente e no futuro. O teor do material divulgado é de inteira  
responsabilidade do órgão (acima descrito) para o qual estou concedendo esta  
autorização.

Rio de Janeiro 27 de 11 de 2019  
Assinatura Ana Paula da Costa  
Dados pessoais:  
Carteira de identidade /CPF 089.504.497-85  
Endereço Rua 219º Sobrad Pinto 46 casa 10