



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA INSTITUTO DE ARTES DEPARTAMENTO DE  
ARTES CÊNICAS PROGRAMA DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS

**UMA REFLEXÃO SOBRE UM SER ÍNTEGRO NO ENSINO-APRENDIZAGEM DO  
TEATRO-CIRCO**

**MATHEUS DE SOUZA BOMFIM FELICIANO**

**Brasília-DF**

**2021**

# **UMA REFLEXÃO SOBRE UM SER ÍNTEGRO NO ENSINO-APRENDIZAGEM DO TEATRO-CIRCO**

Monografia de graduação apresentada ao Programa de Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), como requisito para a obtenção do título de licenciado em Artes Cênicas.

**Orientador: Prof. Dr. João André Brito  
Garboggini.**

**Brasília-DF**

**2021**

**MATHEUS DE SOUZA BOMFIM FELICIANO**

# **UMA REFLEXÃO SOBRE UM SER ÍNTEGRO NO ENSINO-APRENDIZAGEM DO TEATRO-CIRCO**

Monografia de graduação apresentada ao  
Programa de Graduação em Artes Cênicas da  
Universidade de Brasília (UnB), como requisito para  
a obtenção do título de licenciado em Artes Cênicas.

Data da aprovação: 21 de outubro de 2021.

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. João André Brito Garboggini.  
(Orientador)  
(Instituto de Artes/CEN/UnB)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lidia Olinto do Valle Silva.  
(Examinadora Interna)  
(Instituto de Artes/CEN/UnB)

---

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso.  
(Examinador Interno)  
(Instituto de Artes/CEN/UnB)

*Dedico a todos que acreditam em mim e que fizeram e fazem parte de minha trajetória, sou grato pelos ensinamentos.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço minha mãe por ter me ensinado a valorizar a educação e por ter feito tudo que era possível para que eu pudesse chegar onde estou.

Agradeço também aos meus mestres e mestras da Universidade de Brasília (UnB), do Instituto de Artes e ao Departamento de Artes Cênicas, em especial ao meu orientador João André Brito Garboggini, que me conduziu até aqui com muito afeto.

Agradeço aos integrantes do ChamaDOS Lúdicos por confiarem em mim e por se aventurarem nas pesquisas que desenvolvo com eles.

Agradeço por tudo que aprendi com cada um de vocês, pois estão eternizados em minha trajetória como estou na de vocês, agradeço a todos os momentos difíceis e felizes que passei na Universidade de Brasília, minha entrada aqui é vista com muito orgulho pela minha família por ser o primeiro a conseguir entrar em uma universidade federal.

Agradeço a Kuan Yin por me guiar e me auxiliar em minha trajetória.

## RESUMO

Este trabalho visou mostrar a importância pela busca de um ser íntegro, consciente da realidade em que vive e sem ilusões, é evidenciado o quão grave vem ser a dicotomia entre corpo e mente que é vista na sociedade contemporânea, visa também questionar as consequências de não se reconhecer por inteiro. Para adentrar nos saberes teóricos e práticos do ensino-aprendizagem de Teatro-Circo, foi levado como estudo dois coletivos a Trupe Por um Fio e o ChamaDOS Lúdicos, em ambos as práticas pelo estado de presença e a procura por um artista íntegro são pesquisadas e aplicadas em seus trabalhos artísticos. O objetivo deste trabalho é fazer uma reflexão sobre esses processos e sobre essa busca, com o intuito de compreender melhor como o ensino-aprendizagem dos saberes teatrais circenses são disseminados nesses dois coletivos e em como esse saber pode vir a ser usado no ensino básico de educação brasileiro, especificamente na educação infantil e ensino fundamental 1.

**Palavras-chave:** Integridade, Teatro-Circo, Ensino-aprendizagem, Educação, Construtivismo.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Chegada de Francisco Xavier ao Japão.....	16.
Figura 2. Retrato Monja Coen Roshi .....	17.
Figura 3. Retrato Tadashi Suzuki .....	21.
Figura 4. A mulher de Tróia (2017) .....	22.
Figura 5. Retrato de Jerzy Grotowski .....	24.
Figura 6. Retrato de Hayao Miyazaki .....	27.
Figura 7. Retrato Daniel Munduruku .....	31.
Figura 8. Circo Real Português .....	35.
Figura 9. Aulas Academia Piolin.....	36.
Figura 10. Escola Nacional de Circo (2016) .....	38.
Figura 11. Tipos de memórias.....	43.
Figura 12. Retrato Jorge Larrosa .....	45.
Figura 13. Experimentação de cena com o ChamaDOS Lúdicos (2019) .....	51.
Figura 14. Treino de acrobacia em dupla no tecido acrobático (2019) .....	52.
Figura 15. Apresentação “O Minotauro” – Espaço Pé Direito/DF (2019) .....	53.
Figura 16. Comemoração de 10 anos da Trupe Por um Fio .....	55.
Figura 17. Apresentação “No fio da Navalha” (2019) .....	55.
Figura 18. Apresentação “O novo anormal” (2021) .....	56.
Figura 19. Apresentação “O novo anormal” <i>flyer</i> de divulgação .....	57.

## LISTA DE SIGLAS

<b>TCC</b> .....	Trabalho de Conclusão de Curso.
<b>PPP</b> .....	Projeto Político Pedagógico.
<b>SCOT</b> .....	Suzuki Company of Toga.
<b>SITI</b> .....	Saratoga International Theatre Institute.
<b>UnB</b> .....	Universidade de Brasília.
<b>DF</b> .....	Distrito Federal.
<b>CBL</b> .....	Câmara Brasileira de Livros.
<b>ABL</b> .....	Academia Brasileira de Letras.
<b>CNPq</b> .....	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.
<b>UNESCO</b> .....	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.
<b>FNLIJ</b> .....	Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.
<b>USP</b> .....	Universidade de São Paulo.
<b>UFSCar</b> .....	Universidade Federal de São Carlos.
<b>INBRAPI</b> .....	Instituto Indígena Brasileiro da Propriedade Intelectual.
<b>ONG</b> .....	Organização Não Governamental.
<b>UKA</b> .....	Casa dos Saberes Ancestrais.

**ENC** ..... Escola Nacional de Circo.

**UNICAMP** ..... Universidade Estadual de Campinas.

**PcD** ..... Pessoa com deficiência.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11.
CAPÍTULO 1: IMPORTÂNCIA CORPO/MENTE.....	13.
CAPÍTULO 2: ENSINO-APRENDIZAGEM NO TEATRO-CIRCO.....	29.
CAPÍTULO 3: CHAMADOS LÚDICOS E TRUPE POR UM FIO .....	49.
3.1. CHAMADOS LÚDICOS .....	51.
3.2. TRUPE POR UM FIO .....	54.
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59.
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS .....	60.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como proposta fazer uma reflexão sobre o processo de ensino-aprendizagem do teatro-circo no Distrito Federal, através de dois coletivos a Trupe Por um Fio e o ChamaDOS Lúdicos. Tem como evidência os trabalhos artísticos feitos pelos grupos através da observação da realidade como proposta para o processo criativo e do reconhecer-se como um ser íntegro onde não haja uma dicotomia entre corpo e mente, não somente para finalidade artística, mas também para fins de reconhecimento e valorização da trajetória individual de cada artista, que vivência nos treinos e ensaios práticas meditativas, método Suzuki, práticas do teatro pobre e saberes circenses.

É visto que existe uma propagação sobre a separação entre corpo e mente desassociando e separando os dois, como coisas diferentes, mas através da leitura dos últimos textos do poeta curitibano Paulo Leminski é possível chegar a conclusões sobre como a separação entre corpo e mente reflete diversos problemas pessoais e sociais na vida de um ser humano, os textos falam sobre diversos temas mas é nas entrelinhas que é há indícios de uma possível resposta sobre a morte e a disposição correta de lidar com a mesma, a sua visão da morte pode ser afetada pela sua autopercepção, afinal você é o seu corpo ou será que você é a mente que o habita? É perigoso separar aquilo que por natureza é indissociável e único.

Para isso neste trabalho é visto a importância do *za zen*, traduzido do japonês para o português como “sentar-se em meditação”, “za” sentar, “zen” meditar, por dificuldade na tradução literal da palavra para o português opto por usar o termo zen ao invés do verbo transitivo direto meditar, visto que para fazer a prática do zen não se tem a necessidade de um objeto de meditação. A prática zen baseia-se em ir além daquilo que nos limita, é olhar-se em profundidade, perceber e experimentar sensações, sentimentos e pensamentos que surgem e perceber que eles são passageiros, impermanentes, através do zen podemos aprender que estamos todos conectados e que o que eu penso modifica a realidade, com essa consciência como é possível perceber e fazer o ato artístico? Isso é uma síntese do que é abordado no primeiro capítulo deste trabalho.

O circo constitui um dos bens do patrimônio cultural brasileiro, nos termos do art. 216 da Constituição Federal, e sua atividade fica assegurada em todo o território nacional, o fazer circense teve suas origens a partir das práticas do ensino oral, ensino o qual o saber é transmitido pela voz, logo muito se perde ao transcrever essas origens para uma forma escrita, felizmente é visto uma ampla pesquisa feita sobre este saber nacionalmente e internacionalmente, enriquecendo cada vez mais, não financeiramente mas sim em como

pensar o fazer circense, ao ver artigos, trabalhos de conclusão de curso (TCC), dissertações de mestrado e doutorado que vem sido publicados nos últimos anos.

No capítulo dois deste trabalho é trago metodologias para o ensino-aprendizagem dos saberes circenses através de um resgate aos princípios do circo tradicional (de lona) para o ensino do circo na educação básica, especificamente a educação infantil e ensino fundamental 1. Através da pesquisa de Jorge Larrosa sobre a experiência onde o mesmo retrata a palavra “experiência” com a frase “isso que me passa” e os estudos de Erik Kandel ganhador do prêmio Nobel de medicina após descobrir uma proteína capaz de auxiliar no processo de memorização é visto possibilidades para que o educador consiga trocar este saber de uma forma que melhor se adapte as necessidades do educando. Além de buscar disseminar pensadores indígenas para que o Brasil possa quiçá algum dia reconhecer e se reconciliar com seu passado histórico.

Existe uma imensidão de caminhos ricos em possibilidades que o saber circense traz como: Malabares, perna de pau, acrobacias de solo, pirofagia, acrobacias em dupla, palhaçaria, contorcionismo, paradistas, mágica, acrobacias aéreas (Tecido, Lira, Trapézio, corda indiana, mastro chinês) entre outras áreas, mas neste trabalho o foco é no ensino de malabares e sua importância para o processo de mielinização e desenvolvimento corporal.

No capítulo três existe a presença de dois subcapítulos que retratam sobre as experiências, trabalhos artísticos e pesquisas desenvolvidas pelos coletivos em estudo Trupe Por um Fio e ChamaDOS Lúdicos, grupos oriundos do DF. No primeiro subcapítulo escrevo sobre as minhas experiências enquanto diretor e sobre a trajetória do grupo, sua formação e trabalhos artísticos. No segundo escrevo sobre a minha experiência como ator e acrobata na Trupe Por um Fio, metodologias de treino, processos criativos e a importância do coletivo na cidade da sede, Planaltina-DF.

**CAPÍTULO 1**  
**A importância do corpo/mente**

Disfarça, tem gente olhando.  
 Uns, olham pro alto, cometas, luas, galáxias.  
 Outros, olham de banda, lunetas, luars,  
 sintaxes.  
 De frente ou de lado, sempre tem gente  
 olhando, olhando ou sendo olhado. Outros  
 olham para baixo, procurando algum vestígio  
 do tempo que a gente acha, em busca do  
 tempo perdido.  
 Raros olham para dentro, já que dentro não tem  
 nada.  
 Apenas um peso imenso, a alma, esse conto de  
 fada. LEMINSKI, Paulo.

Neste capítulo, investi esforços para apresentar uma ideia de um poeta ao qual possuo um grande esmero, Paulo Leminski e também expor duas pesquisas ao qual é possível perceber a utilização direta ou indireta da prática do zen e da busca para integridade do ser humano. Dito isso, início com a minha auto narrativa e os seus pontos de interseção com o tema em análise.

Um dia eu senti um desejo profundo de me aventurar neste mundo para ver onde o mundo vai dar, segurei firme a mochila com o que cabia e fui para os rumos daquele que diziam ser plano, não tive medo de dizer adeus sou curioso. Fui ao destino daquele Plano que era um pouco torto, um inexplorado mundo que apareceu na minha frente, quando tive os primeiros encontros: memoriza, cria, chora, ri, marca, entra, sai, a cada respiração algo mudava, o que quer que eu fazia era capaz de transformar o que acontecia. Descobri que sou capaz de escolher o que quero que aconteça, a liberdade de saber que posso pensar o que quiser é maravilhosa, mas a consciência de que o que penso modifica a realidade me provoca, será que sou digno de tal ato? Outros encontros foram me acontecendo, olhares atentos, alguns risos, meus pulmões interrompem a entrada do ar, calma, relaxa é só o início, passa, repassa, ganha confiança, até que permito mergulhar mais fundo, quando chego em águas mais profundas e calmas percebo que se me controlo já não é mais tão apavorante.

Chega mais um dia, com o tempo foi dando uma coisa no meu peito um aperto difícil de se explicar, minha vista é embaçada pela luz que trazia consigo um calor único, o teto estrelado sobre minha cabeça se modifica com minha entrada, o mundo parou de girar, era possível ouvir um fio de cabelo que cai no chão, sou ou não sou esse ao qual me preparei para ser? Com a boca seca decido que vamos para frente por que para traz não dar mais, como dizia aquela música “enquanto o tempo acelera e pede pressa eu me recuso e

vou na valsa” esse momento é tão raro, quando me libertei de tudo que me prendia, quando era somente eu e o momento, comecei a perceber como queria trilhar meus passos, já não era mais só eu mas sim nós, tudo começou a fluir junto, a transmutação aconteceu, recita, pula, canta e diz, o tempo voa, brinco naquele universo feito por nós, quando percebo em mim novamente, as palmas que surgem com o fim, soam como um mantra revelando a importância de cada segundo que passou.

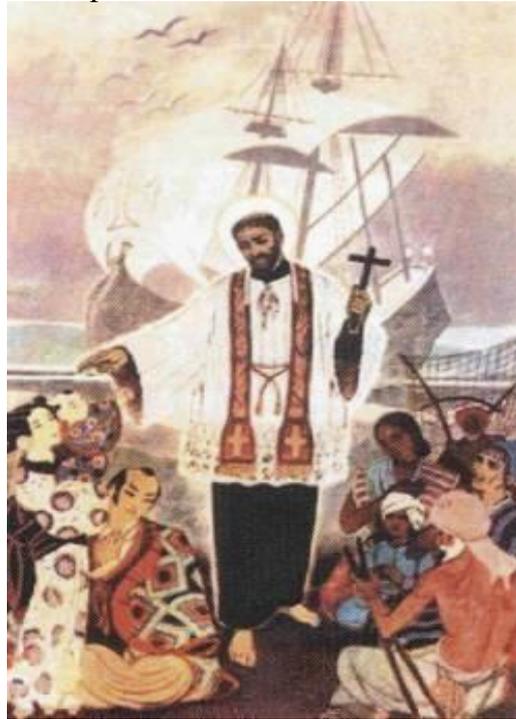
É nesses momentos que me descubro, o espírito transcende, então reafirmo que é isso que quero, desde então me dediquei a arte, aumentei minhas olheiras, abdiquei minhas férias, tudo tornou-se motivo de importância e de observação para que pudesse usar isso quando estivesse naquela situação. Se não fossem esses momentos era possível respirar, mas vivo não sei se ia continuar. Caminho por cada espaço como se trilhasse um cortejo, sentindo, descobrindo e vendo, ao final destes rituais sento na última cadeira da última fileira, meus pés como raízes no solo se conectam, preparando para aquele momento, em que me conecto não só comigo, mas com o mundo.

Paulo Leminski escreveu *A Hora Da Lâmina* livro este que está compilado os últimos textos de sua vida, só existem apenas trezentos exemplares desse livro, todos feitos artesanalmente, encadernados e costurados a mão. Quanto mais perto de sua passagem chegava mais Leminski produzia e observava a morte, os textos tratam sobre diferentes temas, mas é nas entrelinhas que é possível ver indícios de uma resposta das mais aterradoras preocupações da humanidade, a morte e a disposição correta de lidar com ela. Nesse livro Leminski fala inicialmente sobre uma missão de um padre jesuíta ao Japão, é possível ver a ilustração dessa chegada na figura 1.

Francisco Xavier nascido em 07 de abril de 1506 e teve sua passagem em 3 de dezembro de 1552 foi um missionário jesuíta que quando desembarcou no Japão, a terra do sol nascente através das navegações. Teve a aceitação dos saberes cristãos por parte dos povos japoneses, fez com que os mesmos aceitassem o cristianismo, desta forma a crença se espalhou pelo Japão.

Nas cartas que escreveu para seus superiores em Roma, Xavier descreve com júbilo os progressos do apostolado na Terra do Sol Nascente. Nas mesmas cartas, porém, queixa-se contra os adeptos de uma seita chamada zen (deve ser a primeira menção ao zen na Europa). Não consigo converter nenhum dos adeptos dessa seita, Xavier confessa. Não mostram nenhum respeito pelas coisas sagradas, riem de tudo e debocham dos símbolos de nossa religião, prossegue. A razão secreta do insucesso de Xavier com os praticantes do zen reside na radical diferença entre as relações corpo/mente (ou corpo/alma) no catolicismo e no zen. (LEMINSKI, 2017, p.40).

*Figura 1* Chegada de Francisco Xavier ao Japão.



Fonte:

<<https://apostoladosagradoscoracoes.angelfire.com/chejapa.html>>

A Monja Coen Rōshi, figura 3, é a primeira fundadora da Comunidade Zen Budista Zendo Brasil (2001), Monja Coen Roshi<sup>1</sup> é missionária oficial da tradição zen-budista Soto Zenshu, com sede no Japão. Teve sua formação inicial em Los Angeles, nos Estados Unidos, e completou o mestrado no mosteiro feminino de Nagoya, no Japão, onde praticou como noviça e monja oficial por doze anos. Segundo ela o zen é uma palavra originada do sânscrito, uma língua muito antiga da Índia, originalmente *dhyāna*, para os chineses *chan* e para os japoneses zen que quer dizer meditar, a prática do zen é a prática da meditação. Parte por uma busca de autoconhecimento, um olhar para dentro de si mesmo para perceber que não há dentro nem fora, que nós estamos interconectados a tudo e a todos o tempo todo e aquilo que nós fazemos, falamos e pensamos interfere na nossa sociedade. Ressalto que a prática da meditação não é única e nem exclusiva da crença do budismo, mas sim uma prática que pode ser feita por qualquer um que busque mergulhar e entender melhor a si.

---

<sup>1</sup> Para biografia completa acessar site disponível em: <<https://www.zendobrasil.org.br/monja-coen-roshi/biografia/>>. Acesso em: 11/10/2021.

*Figura 2 Retrato Monja Coen Roshi.*



Fonte: <<https://www.zendobrasil.org.br/monja-coen-roshi/biografia/>>

Xavier conta do fracasso de não conseguir converter os adeptos a essa crença, sendo até motivo de chacota pelos praticantes de zen, o jesuíta esbarrou num obstáculo intransitável: os monges zen não podiam conceber que a alma fosse algo que a gente possuísse e pudesse ter um destino diferente do corpo, já que os mesmos buscavam uma integridade do ser.

As origens desse divórcio no indissociável são claro, de natureza religiosa: a mente do racionalismo ocidental é a filha leiga da alma salvável do cristianismo. Sem direito a além-túmulo, porém. Mas não pense que coisa tão grave teve raízes apenas filosóficas na mente de algum pensador isolado. A sociedade urbano-industrial, através dos métodos de trabalho impôs, promove a dissociação corpo/mente mais do que qualquer tratado de metafísica. É uma força desagregadora, destribalizante, atomizante. Não há lugar para o corpo na grande fábrica, a não ser como unidade de trabalho, nunca como lugar de prazer e satisfação sensorial. E a alma toma os novos nomes de “habilitação profissional”, “treinamento especializado, abstrações no seio dessa imensa abstração que é a anônima sociedade industrial. (LEMINSKI, 2017, p.42).

Nós seres humanos somos divididos, socialmente, por classes entre outras diversas categorias que podemos citar, o ser humano teve um avanço ensurdecedor de 30.000 anos para cá, avançamos em um prazo biologicamente curto para as tecnologias que são possíveis na atualidade. Um dos motivos para Leminski, é graças a divisão de trabalho foi através dela que os humanos se tornaram capazes de se evoluir e aumentarmos a população mundial. Dividimos e nos categorizamos em diversos grupos, nada nos diferencia mais dos outros seres vivos do que essa divisão, nós humanos somos segmentados. Leminski conta que quem não percebe que a dicotomia entre corpo e mente é uma projeção e uma decorrência da divisão do trabalho, uma divisão interiorizada em nós, a mente é uma metáfora da classe dirigente servida pelo corpo.

Nada distingue mais o homem dos animais do que a divisão de trabalho, nossa grande força e também a fonte de nossas fraquezas.

Foi através da divisão do trabalho que o homem multiplicou seus poderes sobre a natureza numa velocidade fantástica: há apenas 30 mil anos tudo o que tínhamos para enfrentar a hostilidade do meio ambiente eram armas de pau, pedra e osso e vestimentas de peles de animais. Neste prazo biologicamente curtíssimo, saltamos da lança de madeira para o computador, a eletricidade, a engenharia genética e a energia nuclear. Isso só foi possível porque o homem, em todas as latitudes, especializou determinados grupos de sociedade em tarefas específicas. Qualquer tigre sabe fazer tudo o que qualquer tigre faz, e nada além disso. Todo tigre é um inteiro. Nós somos fragmentados. Uns plantam, outros vendem. Uns mandam, outros obedecem. Uns celebram cerimônias aos deuses, outros carregam pedras para erguer pirâmides, templos e catedrais.

Quem não vê que a dicotomia mente/corpo é uma projeção e uma decorrência da divisão do trabalho, a divisão interiorizada em nós? A mente é uma metáfora da classe dirigente servida pelo corpo. (LEMINSKI, 2017, p.42).

Integrar o corpo e a mente é retornar a liberdade que só conseguimos acessar em momentos privilegiados, em pessoas desintegradas essa sensação também é vivida em momentos fragmentados. Não escutar o corpo e não compreender suas necessidades traz consequências perigosas, deixar por esquecido os feitos corporais é negar a trajetória individual e única de cada ser. Em certas práticas religiosas o jejum, castidade e o desprazer físico concorreram ferozmente para a separação de corpo e mente, conforme Leminski não seria exagero pensar que a noção de alma tenha surgido a partir desses fazeres onde o corpo é tratado como um inimigo tendo que ser reduzido a uma montaria dócil para o “espírito”. Antigamente haviam diversas manifestações culturais no campo das artes, muitas que surgiram a partir de rituais de adoração a deuses, ou a fatores como uma caça realizada

com êxito, gostaria de ressaltar as artes da cena para usar o exemplo das apresentações teatrais feitas nas igrejas para mostrar aos cidadãos os pecados e as impurezas humanas.

Entre um corpo e uma mente, mil anos-luz de vazio onde se criam monstros e demônios, duendes e neuroses. Os demônios se chamavam Lúcifer, Belzebu, Asmo deus, Belial. Hoje chamam-se neurose, paranoia, esquizofrenia, mania. É perigoso separar aquilo que, por natureza, é uno e inteiro. (LEMINSKI, 2017, p.44).

Para Leminski (2017) buscamos este local de integridade através do sexo e do lúdico, seja na prática de esportes, teatro, dança, circo, são nestes momentos que percebemos nossa zona de conforto e temos que decidir se queremos expandi-la para mais experiências, aceitar obstáculos, banhar-se em adrenalina, ou se nos preservamos. Quando se vive consciente e presente nas situações que acontecem ao seu redor temos domínio de nós mesmo e sabemos lidar de uma forma mais benéfica e de uma forma que beneficie não só a mim, mas o maior número de pessoas. Estes pensamentos de como construir uma cultura de paz abraça meus pensamentos, é através da arte, do teatro e do circo que me mostro e apresento momentos em que possam ser construídos pensamentos que possam levar a esta paz, não só minha, mas sim nossa.

Retorno ao paraíso perdido, a re-união mente e corpo não pode sequer ser sonhada, em termos integrais. Essa estranha entidade que é o ser humano, que somos nós, resulta irremediavelmente cindida. O próprio exercício disso que se chama "razão" parece estar ligado, carne e unha, com a dissociação entre uma metade que "pensa" e um corpo que obedece. Estamos condenados à razão. Mas é essa mesma razão dissociativa que pode nos aproximar, por momentos iluminados, da unidade perdida, era algum ponto-anos-luz no espaço/tempo. (LEMINSKI, 2017, p.44).

Ao praticar circo ou teatro aprende-se que o corpo não é uma máquina governada pela mente, ao entrar em cena ou executar uma acrobacia sente-se nitidamente que o corpo pensa podemos traçar paralelos com isso. E a experiência do sexo que para ser sentida plenamente necessita de um corpo que sinta e uma mente que conduza, as práticas corporais são essencialmente unitária, anterior ou posterior a dicotomia corpo/mente que impregna todo o pensamento ocidental segundo Leminski.

Nós buscamos esses momentos de integridade no que Leminski explica em 1985 como “*in-utensílio*”, aquelas coisas que não necessitam de um por que pois elas são a própria razão de ser da vida, é como querer achar um por que da alegria da amizade e do afeto além de ser o que é. Ao brincar e jogar que se está salvo, livres e de volta, para o zen é na vida cotidiana que está o segredo, é necessário um resgate dos gestos simples, é sobre recuperar o prazer na execução dos hábitos primários, ser íntegro é ser por completo é reconhecer que ser matéria é algo esplendoroso e sacro.

Nós buscamos essa unidade na prática do lúdico e do erótico, na arte, no esporte, no amor e no sexo. Nessas áreas do *in-utensílio*, a vida além da tirania do lucro e da utilidade. Ao brincar e jogar, estamos salvos, livres. E de volta. Para o zen, é na própria vida cotidiana que está o segredo. E preciso resgatar a grandeza infinita dos gestos simples e "elementares". Cuidar da vida. Curtir a minúcia. Lavar a própria roupa. A louça. Arrumar a casa. Fazer sua comida. Tomar banho como quem realiza um ato sacro. Recuperar o prazer da prática dos atos primários. Saber que ser matéria, caralho e buceta, boca e estômago, é uma dignidade e um esplendor. Dá trabalho. Mas, para brilhar, as estrelas têm que arder, até o glorioso fim. (LEMINSKI, 2017, p.45).

O teatro e o circo são essencialmente a arte do encontro, isso que os difere do cinema por exemplo, busco em minhas montagens e pesquisas circenses e teatrais a importância do encontro, da troca de energia, da transmutação energética e da percepção da efemeridade que o teatro nos possibilita. Mesmo que o espectador não tenha acompanhado o processo do que é visto, mesmo que seja a sua primeira vez assistindo um espetáculo o espectador pode vir a “sentir algo” e caso o mesmo não consiga compreender em plenitude o que seria este “algo” ele pode vir a perceber que isso que passou por ele o transformou, ele já não é mais o mesmo. É este tipo de experiência que deve ser buscado, para que quem assista uma peça de teatro se sinta instigado a buscar compreender mais essas artes, seria uma busca de uma integridade do espectador com um ator que conduz através da cena e uma plateia que sinta.

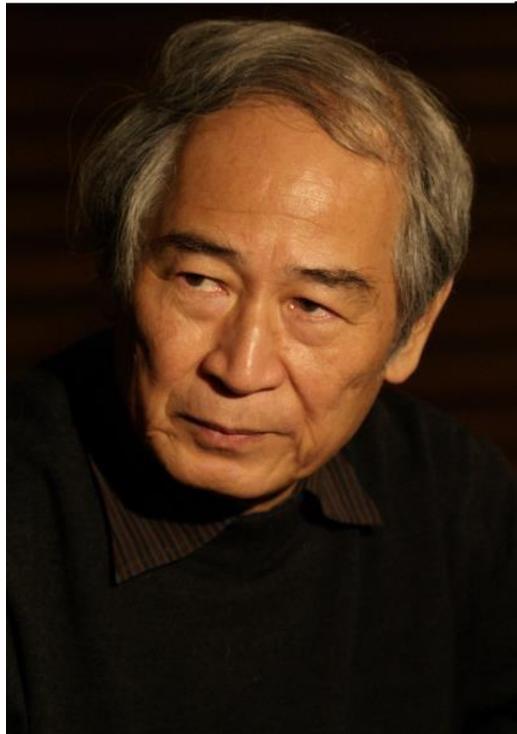
Tomando como princípio que a arte é uma forma que pode nos levar a este fenômeno de integridade entre corpo e mente, que pode ser reconhecido como o que acreditamos ser o ato de catarse, vejo a importância do método Suzuki, desenvolvido para artistas da cena pelo diretor de teatro e dramaturgo Tadashi Suzuki<sup>2</sup> visto na figura 3. Integrante do movimento *Angura Kei Shogekijo* (movimento contra cultural japonês), nascido em 20 de junho 1939 em Shimizu província/prefeitura de *Shizuoka*, onde morou

---

<sup>2</sup> Tadashi Suzuki: Para biografia completa acessar o site disponível em: <<https://www.scot-suzukicompany.com/en/>>. Acesso em: 11/10/2021.

até o final de sua adolescência quando sua família se mudou para Tóquio, teve uma educação típica no modo japonês mas com muitas referências ocidentais principalmente na literatura e na música, em 1958 ingressou na *Universidade de Waseda* para cursar graduação em ciências políticas e econômicas, o que proporcionou a oportunidade de ter seu primeiro contato com o teatro com o grupo de teatro *Waseda Student Drama Society* onde atuou e dirigiu.

*Figura 3* Retrato Tadashi Suzuki.



Fonte: <<https://www.scotsuzukicompany.com/en/profile.php>>

Posteriormente Suzuki se juntou com 12 pessoas e formou seu próprio grupo o *Waseda Jiyu Butai* traduzido para o inglês como *Free Stage Theatre Troupe* e para o português como grupo de teatro de palco livre, em 1961. Muitos desses artistas ainda estão na companhia do Tadashi Suzuki, alguns já faleceram como *Ikuno Saito* em 2012, o *Kosuke Tsutomori* em 2019 e o *Minoru Betsuyaku* em 2020 este último foi o responsável por escrever espetáculos que tornaram o Tadashi Suzuki conhecido no Japão. Já com o grupo *Jiyu Butai* fez as montagens “*Zô – O elefante*” em 1962, “*A e B uma certa mulher*” em 1963, “*As moscas*” de Sartre em 1963 e “*Um bonde chamado Desejo*” de Tennessee Williams.

Em 1966 a companhia assume uma sede no bairro de *Shinjuku*, berço do movimento *Angura*, em Tóquio e muda seu nome para *Waseda Shogekijo* traduzido para o português

para algo como “pequeno teatro”. Nessa sede em 1970 aprofunda com esse grupo em investigações sobre a atuação e o estar no palco o que posteriormente daria origem ao Método Suzuki de Treinamento. É nesse período que surge a necessidade de criar um método de criação que negasse o *Shingeki* que permanece com essa ideia de crenças ocidentais de teatro e especialmente onde o artista da cena tenha que se limitar a interpretar o texto Tadashi Suzuki discorda disso dizendo “O elemento central do ato teatral é a performance humana”. Como podemos ver na figura 4 as peças do Suzuki tendem a ter a presença muito marcante do corpo do artista.

Figura 4. A mulher de Tróia (2017)



Fonte: [http://www.chncpa.org/zxdt\\_331/zxdtlm/yczx\\_332/201706/t20170623\\_172975.shtml](http://www.chncpa.org/zxdt_331/zxdtlm/yczx_332/201706/t20170623_172975.shtml)

Suzuki então vai começar a fazer ali o que atualmente chamamos de dramaturgia da cena ou de composição cênica a partir elementos aleatórios, cenas feitas a partir da improvisação, mas sem a referência, temos então a peça mais famosa do Suzuki conhecida como “*As paixões dramáticas*” em 1969. Em 1970 surge uma segunda parte da peça, em 1972 Suzuki alcança reconhecimento internacional e em 73 é convidado por Jean-Louis Barrault no festival internacional de teatro das nações onde leva essa peça e fica conhecido pelos europeus como “O Grotowski japonês”. O que faz Jerzy Grotowski visitar o grupo no Japão, em 1976 a companhia é despejada de sua sede em Tóquio devido a dívidas e migra para *Toga-Mura* província de *Toyama* onde fica até os dias atuais, recebendo em 1978 uma segunda visita de Grotowski onde acompanha as sessões de treinamentos já nomeada como “Método Suzuki de Treinamentos”.

Jerzy Grotowski<sup>3</sup>, polonês nasceu em 1933 e morreu em 1999, foi um homem simples, mas de uma pesquisa extremamente valiosa em diversos aspectos do ser humano e do teatro o que deixa evidenciado em sua visão que não há uma dicotomia nessas duas buscas, é único. O teatro de Grotowski pode ser considerado, não só, mas também, um teatro carnal. Ele pensou em três possibilidades de jornada para sua vida em ser psiquiatra, especialista de yoga, ressaltando que não somente a parte física, mas sim toda a filosofia por traz do yoga, ou ser diretor de teatro onde optou por seguir e dedicou sua vida a pesquisa da performance corporal dos atores como preferia chamar e do fazer teatral. Após o espetáculo Akropolis em 1962 muda o nome do seu grupo para teatro laboratório, o que de fato era pois havia todo um acompanhamento de pesquisas e estudos, foi considerado um dos maiores diretores de teatro do mundo, mas optou por ir contra a vaidade humana e largou o reconhecimento para que pudesse se dedicar ainda mais a sua pesquisa. Grotowski pode ser dividido para uma melhor compreensão em quatro etapas: o teatro dos espetáculos, o parateatro, o teatro das fontes e a arte como veículo.

Para melhor compreensão deste trabalho de conclusão cito o renomado livro “Em Busca de Um Teatro Pobre” publicado no Brasil em 1971 sobre a tradução de Aldomar Conrado. O livro conta com textos de vários autores, os escritos são artigos publicados em jornais e revistas, transcrições de entrevistas feitas por Grotowski na década de sessenta como também textos que descrevem e constitui uma reflexão sobre os espetáculos e os treinamentos desenvolvidos pelo *Teatro Laboratório*, grupo dirigido por Grotowski e por Ludwik Flaszen, que tem alguns de seus textos no livro. Essa fase do diretor polaco que foi comparada pelos ocidentais com o que o Tadashi Suzuki desenvolvia no Japão, ambos buscavam uma autonomia do ator em cena onde figurino, cenário, maquiagem, iluminação entre outros artifícios do considerado “teatro completo” não tinham tanta importância quanto a performance do ator.

---

<sup>3</sup> Jerzy Grotowski: Para biografia mais detalhada acessar o site disponível em: <http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/teatro-contemporaneo/jerzy-grotowski.html> Acesso em: 11/10/2021.

Figura 5 Retrato de Jerzy Grotowski



Fonte: <<https://ninateka.pl/>>

Grotowski (1968), figura 5, diz que arte não é um estado da alma que emerge de algum momento deslumbrante e inesperado de inspiração, muito menos um estado do homem na forma de uma profissão ou questão social. A arte seria para ele um amadurecimento, um transcender, uma ascensão que nos torna capazes de emergir da escuridão para uma luz fantástica (o que no zen seria o estado de integridade). A principal matéria de trabalho do ator é o próprio corpo, este mesmo deve ser treinado para reagir, para ser flexível, para responder passivamente aos impulsos psíquicos. Como se não existisse no momento da criação sem oferecer resistência alguma, a espontaneidade e a disciplina são os aspectos básicos do trabalho do ator que exigem uma disciplina, uma rotina.

Em 1982 o grupo do Suzuki faz um festival internacional de Teatro de Toga inspirados no festival internacional de teatro das nações (atualmente o festival se chama *SCOT Summer Season*), é então em 1984 que a companhia muda de nome para chamar-se *SCOT (Suzuki Company of Toga)*. Suzuki juntamente com Anne Bogart uma das criadoras do método *View-points* e fundam a *SITI Company (Saratoga International Theatre Institute)*, é uma companhia teatral com sede atual em Nova York, seus três componentes são: Apoiar a criação de novos trabalhos, treinar jovens artistas da cena e se comprometer com a colaboração internacional. Entre 1994 e 1995 ocorreu a primeira edição do *Theatre Olympics* com nove edições realizadas sendo a última em 2019 no Japão, em 1995 também teve a criação do centro *Shizuoka* de Artes Teatrais, atualmente a companhia é dirigida pelo diretor italiano Mattia Sebastian que é muito reconhecido pelo próprio Suzuki.

O método Suzuki é uma técnica de preparação de atores com inspirações que vai do teatro japonês, ao balé e as artes marciais, este método é desenvolvido para atores, circense e demais artistas de cena, é desenvolvido para o estado físico de performance, ele

tenta recuperar a nossa noção física, corporal e sensorial para o aqui e o agora. Esse método tem como objetivo formas para desenvolver de uma forma mais integrada o que o artista da cena lida no palco, que é essa troca de energia com quem está ali nos observando. O controle do meu corpo, da minha respiração, do meu equilíbrio, da noção de energia, a partir da reverberação dessas técnicas tem-se o objetivo de inflamar essas noções que nosso corpo e mente tem que lidar na hora de interpretar um personagem ou fazer algum número de acrobacia por exemplo, para que quando de fato estivermos no ato da execução da arte essa vivência que trabalhamos anteriormente de forma inflada, possa surgir de forma orgânica no trabalho.

Leneus<sup>4</sup> produtora de arte fundada em 2010 por Fabiano Lodi diretor teatral, professor e pesquisador na área de artes da cena e Patrícia Lodi bailarina, coreógrafa, professora e educadora do movimento, com sede na cidade de São Paulo. Em forma de 4 *lives*<sup>5</sup> abordam temas com doutores e pesquisadores do teatro japonês e do método Suzuki no Brasil. Dentro dessas *lives* é abordado temas como: a filosofia do treinamento e artes da cena no Japão, Brasil oriental: diálogos interculturais, a cultura está no corpo, o treinamento como modo de vida e método e poética: conversa sobre Tadashi Suzuki e SCOT.

Podemos perceber que há uma ligação que surge entre o método Suzuki que tem como um de seus objetivos uma presença do artista da cena que ele possa se manifestar naquele espaço o compreendendo e compreendendo aqueles que o observa isso juntamente com a compreensão do espaço que o cerca, para que assim possa ter domínio do que ele quer transmitir. Se olharmos para o zen agora, que busca uma união entre mente e corpo para que assim se possa chegar em um estado que é a integração do corpo e mente, podemos estabelecer que as duas práticas possuem lá suas correlações, levando em consideração essas possibilidades questiono-me: Quais frutos viriam do ensino do método Suzuki e da prática do Zen, no ensino de teatro e circo e quais benefícios podem trazer nas escolas de educação básica no Distrito Federal e quiçá em outros estados brasileiros?

Após a instauração da pandemia pela Covid-19 no mundo muitos artistas se viram sem perspectiva de vida, a sociedade humana foi colocada a prova pela própria natureza o

---

<sup>4</sup> Leneus: Para biografia mais detalhada acessar site: <https://leneus.com.br/>

<sup>5</sup> Lives: Para acesso as lives acessar canal da Leneus no youtube: <https://www.youtube.com/user/FabianoLodi>

ser humano que muitas vezes se considera o dono do mundo. Pode perceber mais uma vez que não controla o todo, isso fez com que pudesse mergulhar um pouco mais profundo, em camadas que por muitas vezes são deixadas para o futuro, procrastinamos, é ensurdecador passar um longo tempo sem encontros físicos. É algo que fazia parte do cotidiano de muitos, mergulhar em si pode ser um desafio que muitos não estão preparados, é sobre reconhecer a existência mais pura que nos habita, ela estar encarnada em nós, perceber manias, pensamentos que nos impede de continuar, muitos questionamentos surgiram devido a este ocorrido.

Eu sou meu corpo ou a mente que o controla? Questionamentos como estes são um dos que surgem com mais frequência, ao criar hábitos é possível chegar a uma solução de algo que nos prende, assim nos preparamos para ser livres novamente. Estar presente (presente este digo que consiste no ato de estar em plena de consciência de tudo o que acontece ao seu redor e em você) libera nossa mente para concentrar e dar plena atenção a uma coisa de cada vez.

Os processos criativos a mim vivenciados durante o período de graduação na Universidade de Brasília (UnB) foi dado muito a partir dos estudos de Fayga Ostrower em seu livro *Criatividade e Processos de Criação*, publicado pela editora vozes em sua 30ª edição no ano de 2014. Um local que me interessa é a relação da observação da realidade que antecede a criação, essa seria a forma que caracteriza os processos criativos de dois escritores ao qual me interessa, Hayao Miyazaki e Saint Exupéry.

As potencialidades e os processos criativos não se restringem, porém, à arte. Em nossa época, as artes são vistas como área privilegiada do fazer humano, onde ao indivíduo parece facultada uma liberdade de ação em amplitude emocional e intelectual inexistente nos outros campos de atividade humana. Não nos parece correta essa visão de criatividade. O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam. (OSTROWER, 2014, p. 5)

Hayao Miyazaki, figura 6, é um cineasta, animador, diretor, roteirista, escritor e artista de mangá japonês, é cofundador do *Studio Ghibli* uma companhia de cinema e animação tendo aclamação e reconhecimento internacional pela qualidade de seus longas metragens de animação ao qual o mesmo escreve e dirige sendo amplamente considerado como um dos principais nomes da indústria de animação japonesa. A animação do Miyazaki, são movimentos delicados, discretos e quem dizem muito sobre o estado de

espírito, e as intenções dos personagens dele, é na sutileza, no detalhe e na minúcia que ele se diferencia das demais animações japonesas. Miyazaki é um grande admirador de Antoine de Saint

Exupéry escritor dos clássicos “*vento, areia e estrela*” (1967) e “*O pequeno príncipe*” (1959). No final dos anos 90 Miyazaki fez uma longa viagem entre a Europa e o norte da África, nesse percurso ele visitou vários lugares que eram familiares a Exupéry.

*Figura 6* Retrato Hayao Miyazaki.



Fonte: <<https://studioghibli.com.br/>>

Miyazaki não estava interessado somente na história do escritor, ele não queria ver só o que Exupéry viu, ele queria ver como Exupéry viu, por isso subiu em um avião antigo como o que era usado pelo Exupéry para observar as coisas lá de cima. Para o Miyazaki a observação é um exercício que precede a criação, nesse método, nessa ordem isso faz sentido, por que é a observação da humanidade que garante com que a arte ainda tenha um vínculo com ela. Isso explica a admiração dele por Exupéry pois o mesmo fazia exatamente a mesma coisa, os dois são observadores primeiro e criadores depois, são parecidos no método e no resultado, no pequeno príncipe é uma história cheia de imaginação e fantasia e apesar disso é fácil se identificar com diversos momentos deste livro que é um manifesto em favor da imaginação, os universos de criados pelo Miyazaki também são assim mesmo assim todo sentimento, todo drama mostrado pelos personagens são reais.

Identifico-me com este modo de pensar, pois observando como as pessoas fazem o que fazem é que podemos descobrir como elas se sentem, a maneira que os personagens do Miyazaki fazem as coisas dizem muito sobre como a sociedade se comporta. Seus personagens são cheios de complexidades como no caso de alguns vilões em seus filmes

que pode ser visto que eles não precisam ser derrotados, eles precisam ser salvos, pois para o Miyazaki a vida humana é assim cheia de complexibilidade, entendo com isso um pouco mais por que o mundo dá voltas, quanto mais a gente se solta mais fica no mesmo lugar.

**CAPÍTULO 2**  
**Ensino-aprendizagem no Teatro-Circo**

*“Educar é como catar piolho na cabeça da criança. É preciso que haja esperança, abandono, perseverança. A esperança é crença de que se está cumprindo uma missão; O abandono é a confiança do educando na palavra; A perseverança é a perseguição aos mais teimosos dos piolhos, é não permitir que um único escape, se perca.”*

MUNDURUKU, Daniel.

As práticas educativas propostas neste capítulo são inspiradas nos estudos de Daniel Munduruku e na pedagogia do oprimido de Paulo Freire (1987) e em suas ideias culturais, no ato de valorizar a sustentabilidade, o lúdico, as poéticas, o pluralismo cultural e a liberdade de seus alunos. Nessa linha de pensamento, a concepção de Freire conduz a criticidade como ponto central para a libertação do ser humano, com vistas à construção de uma sociedade democrática que consiga romper com o ciclo de opressão e injustiça social. Franco (2017) diz que:

A finalidade da educação é formar sujeitos conscientes de seu lugar no mundo; sujeitos que, no processo educativo aprendem a dar nome e sentido ao mundo. Jamais sujeitos despersonalizados e objetos à mercê de um processo que lhe é estranho (FRANCO, 2017, p. 154).

Daniel Munduruku<sup>6</sup>, visto na figura 7, é escritor e professor paraense, pertencente ao povo indígena Munduruku. Autor de 54 livros publicados por diversas editoras no Brasil e no exterior, a maioria classificados como literatura infanto-juvenil e paradidáticos.

Já recebeu vários prêmios nacionais e internacionais por sua obra literária: Prêmio Jabuti CBL - Câmara Brasileira Do Livro, Prêmio da Academia Brasileira de Letras - ABL, Prêmio Érico Vanucci Mendes – CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), Prêmio Madanjeet Singh para a Promoção da Tolerância e da Não Violência - UNESCO, Prêmio da Fundação Bunge pelo conjunto de sua obra e atuação cultural, em 2018, entre outros. Ativista engajado no Movimento Indígena Brasileiro, reside em Lorena, interior de São Paulo. Cidade onde é Diretor-Presidente da ONG Instituto Indígena Brasileiro da Propriedade Intelectual (INBRAPI) e possui o selo

---

<sup>6</sup> Daniel Munduruku: Graduado em Filosofia, História e Psicologia. Tem Mestrado em Antropologia Social pela USP - Universidade de São Paulo, Doutorado em Educação também pela USP e Pós-Doutorado em Literatura pela Universidade Federal de São Carlos - UFSCar.

editorial Instituto UKA - Casa dos Saberes Ancestrais, também é membro-fundador da Academia de Letras de Lorena. Atualmente Daniel administra uma livraria online especializada em livros de autores indígenas e promove há 17 anos, o Encontro de Escritores e Artistas Indígenas no Rio de Janeiro em parceria com a FNLIJ.

*Figura 7 Retrato Daniel Munduruku*



*Fonte:* <<https://meuvooapolinario.wordpress.com/2016/01/19/especialista-em-literatura-indigena-indicalivro-de-daniel-munduruku/>>

Munduruku comenta que é necessário a compreensão de alguns pontos para entender a forma que os povos indígenas em específico o povo Munduruku enxergam e compreende a realidade, sobre os povos indígenas podemos observar segundo Daniel que:

Nós indígenas somos seres do presente do agora, não do passado, o passado é memória e é importante, o passado é uma espécie de impulso para não nos permitir esquecer quem nós somos, de onde viemos e o que fazemos nesse mundo. Não somos também do futuro, por que o futuro é uma invenção, é uma ficção, nunca foi experimentado, portanto não podemos jogar todas as nossas fichas num tempo que não temos, os povos indígenas são povos do presente e é no presente que procuram se realizar sempre trazendo o passado para frente, o passado é como uma mola propulsora para poder permitir viver neste mundo, usando todas as

tecnologias que este mundo pode oferecer, mas não abrindo mão de ser quem somos. (MUNDURUKU,2021<sup>7</sup>.)

Lido isto, podemos perceber a riqueza cultural e a diferença entre os indígenas do Brasil e os homens da cidade, faz necessário o resgate cultural e formas de preservação e disseminação das culturas dos povos indígenas do Brasil. Vejo que é de um valor imensurável a importância da escuta e da inserção destes povos que são categorizados como algo que não são, os privilégios da cidade não necessariamente são importantes para que se possa viver. Munduruku defende que os povos indígenas não querem ser proprietários de terras, até por que os indígenas não são proprietários de terra alguma, mas sim usuários, usufrutuários e reforça que os indígenas precisam ter seus saberes disseminados para que marcas históricas sobre a figura dos mesmos possam ser revistos. (MUNDURUKU, 2021<sup>8</sup>).

A questão do tempo e de como o indivíduo percebe ele é essencial para a compreensão dos saberes indígenas, há uma diferença entre a forma que os homens da cidade percebem o tempo, se compararmos com a visão de tempo dos indígenas. Segundo Munduruku o tempo dos indígenas é circular é o tempo da natureza, é normal escutar alguém perguntando a uma criança o que ela quer ser quando crescer, visto que a visão do tempo ocidental para Munduruku seria um tempo linear: passado, presente e futuro, segundo o mesmo os ocidentais se debruçam em uma alucinação que seria a ideia de futuro, portanto eles jogam todas suas esperanças em um tempo que não se tem.

A visão indígena segundo Munduruku é uma visão circular, é o tempo da natureza, o tempo da natureza seria um desdobrar sobre si mesmo. Cada estação da natureza tem um tempo para ser e trocar e nem sempre é exatamente no mesmo dia que foi no ano passado, cada indígena tem seu tempo de ser. Então os indígenas não perguntam para suas crianças o que elas querem ser quando crescer, pois sabem que elas não são nada segundo a visão

---

<sup>7</sup> Daniel Munduruku 15/06/2021: Entrevista na íntegra. 16min39s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zwgA0irTYk8>>. Acesso em: 08/10/2021.

<sup>8</sup> Daniel Munduruku 15/06/2021: Entrevista na íntegra. 24min42s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zwgA0irTYk8>>. Acesso em: 08/10/2021.

ocidental, mas seguindo a visão indígena vista por Munduruku elas, as crianças indígenas, já são tudo que precisa ser, crianças.

O que uma criança precisa fazer? Brincar, jogar, correr, subir na árvore, nadar no rio, se esparramar no chão, correr os riscos que precisa correr, a criança precisa viver plenamente a sua estação, ser a sua estação, porque daqui a pouco essa estação muda e a criança vai virar adolescente e nós não queremos que o adolescente sinta saudades de ser criança, ou de não ter sido criança, a saudade é uma ausência de coisas que a gente não vive, ou não viveu. (MUNDURUKU, 2021<sup>9</sup>).

Munduruku é um defensor de desentortar pensamentos como prefere chamar o que seria o termo descolonizar, isso dar a impressão para ele que devemos lutar muito pelo nosso país. Enquanto brasileiros temos o trabalho audacioso de educar o nosso povo para um reconhecimento da nossa ancestralidade, da nossa própria identidade, o passado não é uma prisão, o passado é nossa libertação porque é o passado que nos impulsiona para frente. Enquanto o Brasil não se reconhecer e reconciliar com o seu passado, ele vai ficar preso na ideia do futuro de um tempo que ele não tem, conclui Munduruku.

O conhecimento é algo material e coletivo, a educação para os povos indígenas é um patrimônio muito importante, pois é um processo fundamental para a formação do ser humano, isso começa na infância:

A criança precisa ser educada a conviver com as pessoas e a conviver com o ambiente não de uma forma separada, mas de uma forma integrada de modo que ela se perceba parte do ambiente e não alguém que explora o ambiente, explora no sentido de econômico ou financeiro mas explora principalmente no sentido da integração deste ambiente para que elas possam viver de uma forma plena[...] A educação da criança indígena na sua própria comunidade não precisa de material didático, o material está dado pela própria natureza, a criança aprende a partir daquilo que ela está vendo, daquilo que ela explora enquanto conhecimento, daquilo que ela utiliza para seu crescimento, por que a educação não é algo que se dar de uma vez ela é um processo. Então a criança é só criança, ela não pode ser outra coisa, e o que uma criança precisa para crescer de forma consistente? Ela precisa de espaço, ela precisa brincar, ela precisa de jogos, ela precisa desenvolver sua criatividade, porque é isso que vai dar para ela depois sua atuação como adulto. Um adulto

---

<sup>9</sup> MUNDURUKU,2021: Entrevista na integra minuto 42min00s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zwgA0irTYk8>>. Acesso em: 08/10/2021. <sup>10</sup> Entrevista na integra (MUNDURUKU, 2012) 02min18s. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=WSyjdC4QKsE&t=599s>>. Acesso em: 08/10/2021.

que não viveu sua infância vai ser sempre criança por que ele vai estar o tempo inteiro buscando uma infância que ele não viveu, um adulto indígena não quer ser criança porque ele viveu plenamente seu ser criança e seu ser criança está integrado nele. (MUNDURUKU,2012<sup>10</sup>).

Vislumbro aqui em ressaltar a importância que o saber circense pode oferecer a criança, nas fases escolares respectivas a educação infantil e ensino fundamental 1. Muito do ensino-educação da criança que inicia nas artes circenses pode ser associado com os pensamentos de Daniel Munduruku e outros pesquisadores que apresentarei mais a frente, para que todo o espaço da aula possa colaborar de alguma forma para o saber que estar sendo construído conjuntamente entre educador e educando e do reconhecimento da trajetória do indivíduo que nesse estado deve ser plenamente criança. Assim deve-se buscar meios para que a criança que venha se aventurar no saber circense se sinta integra e se sinta parte do processo.

A cena circense, impregnada por uma visualidade cênica envolvente, requisita um processo produtivo disciplinar que pode contribuir com a formação do saber humano. Os circos escola e social possuem a capacidade de atrair crianças e jovens que, de uma forma lúdica, acrescentam em seu cotidiano a disciplina, o sentido coletivo, a concentração, a criatividade e a imaginação, ampliando suas possibilidades de cidadania. Questões relacionadas ao saber e desenvolvimento humano interagem com as especificidades locais, e propõem ações mobilizadoras para as questões sociais, ambientais e econômicas (SCAPIN JÚNIOR, 2011, p.30).

O universo circense permite que quem viva nele possa experimentar diversas linguagens como as práticas de: acrobacias aéreas, malabares, acrobacia de solo, acrobacias em dupla, palhaçaria, dança, contorcionismo, equilibrismo, pirofagia, dentre outras. Se faz necessário indagar que a prática e a educação circense feita por pessoas sem vínculos sanguíneos de famílias tradicionais circenses, é algo relativamente atual. Durante séculos a formação dos saberes circenses foi transmitido de forma oral, restringindo-se as famílias tradicionais e o espaço do picadeiro, nesse sistema a formação artística, técnica e profissional acontecia em paralelo com a educação como cidadão inúmeras vezes de modo compartilhado e com a presença de outros sujeitos como melhor explicam Silva e Abreu (2009). Na figura 8 é visto uma apresentação de um circo tradicional que esta localizado na cidade de Taguatinga Norte desde o inicio da pandemia por Covid-19.

*Figura 8 Circo Real Português.*



*Fonte:* <[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/06/22/interna\\_diversao\\_arte,865835/circo-real-portugues-em-taguatinga-adere-a-espetaculos-em-formatodriv.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/06/22/interna_diversao_arte,865835/circo-real-portugues-em-taguatinga-adere-a-espetaculos-em-formatodriv.shtml)>

Nesses circos era apresentado uma forma de organização do trabalho diferenciada que era familiar, coletiva e oral, esse tipo de informação para os autores trazia uma amplitude e uma estruturada e qualificação artística. Pois com isso o picadeiro se tornava uma escola permanente onde o saber era construído e partilhado constantemente, onde não se era ensinado somente acrobacias de solo ou equilibrismo, mas conhecimentos necessários para a manutenção da vida e da arte circense.

No início do século XX contudo esse modelo hegemônico deparou-se com um novo modelo do ensino de circo, as escolas especializadas em artes do circo. A primeira iniciativa aconteceu na Rússia que naquele momento se encontrava em uma grande ascensão artística e cultural<sup>10</sup> (FERREIRA, 2011). A proposta dessa escola era prezar um profissional com uma ampla carga acrobática para utilização em apresentações e eventos.

<sup>10</sup> Para melhor compreensão da visão circense na cena russa daquela época ler Ferreira (2011, 2012).

Algumas escolas estatais futuras se inspiraram neste modelo como por exemplo *Staatliche Artistenschule Berlin* a *Escola Estatal de acrobacias de Berlim* fundada em 1951, e, mais tarde algumas escolas francesas e outras em diferentes continentes. (MARCO, 2016).

*Figura 9* Aulas na Academia Piolin.



Fonte: <<https://academiapiolin.wordpress.com/2012/07/29/aulas-na-lona/>>

Na figura 9 pode ser visto uma pessoa ensinando a parada de mão para outra esse ensino para não circenses no Brasil surgiu com a academia Piolin. O Brasil foi o pioneiro na América Latina a começar o ensino de circo para não pertencentes as famílias tradicionais com a *Academia Piolin de Artes Circenses* fundada na cidade de São Paulo sobre a coordenação de Francisco Collman, com amparo oficial do Governo Estadual através da então Secretaria de Estado dos Negócios da Cultura, Ciência e Tecnologia em 1978. A escola que encerrou suas atividades em 1983, por falta de verba, desinteresse e falta de amparo dos órgãos governamentais que deveriam cuidar daquele patrimônio cultural.

A experiência educacional, que hoje se realiza em São Paulo com a inauguração da primeira escola de artes circenses da América do Sul, é gratificante, não só para os professores, como também para os alunos, pelas variações que o curso apresenta em suas áreas e a dinâmica do inter-relacionamento destas, para que o processo ensino-aprendizagem adquira suas características próprias, como acontece com esse incrível pessoal de circo [...] Esta é uma experiência pioneira que abre as portas do

desenvolvimento das artes circenses no Brasil. ( relato de Reinaldo Zuardi<sup>11</sup> apud MILITELLO, 1978, p 25).

Apesar de seu curto período de atuação a escola serviu como estopim para que se começasse a pensar sobre o ensino de circo para circenses e não circenses de família tradicional o que provoca debates até a atualidade em como aproximar o saber circense nas trajetórias individuais de cada sujeito que se propõem em pesquisar e aprender este saber.

Uma outra iniciativa foi tomada também por circenses reconhecidos como tracionais com o intuito de fundar uma escola de circo no estado do Rio de Janeiro, que se desenvolveu durante a década de 70, mas se concretizou de fato em 1982 com a fundação da Escola Nacional de Circo (ENC) sendo a primeira escola com o apoio do governo federal. Os fundadores da ENC tinham os mesmos ideais que seus pares de São Paulo.

A proposta da formação de uma Escola Nacional de Circo chegou ao Serviço Nacional de Teatro em 1974, quando assumia a direção Orlando Miranda. O projeto iniciava seu desenvolvimento dentro de uma organização pública, mas agora de caráter nacional, através do herdeiro de Franco Olimecha, o também circense Luis Franco Olimecha, seu neto. A criação do então Instituto de Artes Cênicas por Alísio Magalhães, em 1981, incorporando as áreas já absorvidas pelo Serviço Nacional de Teatro – teatro, dança, ópera e circo -, foi o último passo necessário para a consolidação e fundação, em maio de 1982, da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro (CÂMARA; Silva, 2009, p.6).

Devido a criação e profissionalização destas escolas as famílias tradicionais circenses esperavam que seus filhos pudessem ingressar nas escolas para que seus filhos pudessem ter mais oportunidades do que seus antepassados assim uma imigração de muitos circenses ocorreu nessa época.

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

---

<sup>11</sup> Reinaldo Zuardi, professor de educação física, matriculado regularmente na Academia Piolin de Artes Circenses, entregou um relato por escrito a Dirce Tangará Militello, a respeito de sua experiência na escola. Disponível em: <<https://academiapiolin.wordpress.com/>> Acesso em: 08/10/2021

democratização da informação e da ampliação de oportunidades. (CÂMARA; Silva, 2009, p.6).

A partir de diversas outras formas de pensar o ensino-aprendizagem do saber circense no Brasil na década de 90 começa a surgir um termo que ficou conhecido como “circo-social<sup>12</sup>” algumas escolas eram defensoras desses princípios e fizeram projetos com suas comunidades acerca desse movimento. Desses projetos destaco a Escola Pernambucana de Circo (PE), Afroreggae (RJ), Se essa Rua (RJ), Laheto (GO) e Crescer e Viver (RJ). Hoje esse conceito de circo-social é fundamental para entender a produção artística circense brasileira e a formação de novos artistas (GALLO, 2009). A disseminação que ocorreu nessas décadas acerca do saber circense é de grande importância e de saudoso reconhecimento para que se possa entender o circo na atualidade, ainda há um grande e glorioso caminho para o ensino-aprendizagem do circo no Brasil. Na figura 10 vê-se o espaço de treino da ENC, onde acontecem aulas e ensaios.

*Figura 10* Escola Nacional de Circo. (2016)



Fonte: <<http://circodata.com.br/index.php?c=verbetes&t=circos&m=exibir&id=421>>

---

<sup>12</sup> Circo Social: É construção do saber circense, por meio da arte, da pedagogia no que se diz respeito a educação popular e numa perspectiva de promoção da cidadania e de transformação social.

O circo vem conquistando aos poucos espaços nos meios acadêmicos como os valorosos estudos feitos pelo *Circus*, grupo de pesquisa em Circo por pesquisadores da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) que foi formado e certificado com a universidade junto ao CNPq.

O acesso aos saberes circenses e a instalação de novos modelos de formação dos artistas também propiciaram certa “democratização do circo” como conhecimento que pode ser vivenciado por qualquer pessoa. A atualidade mostra que os saberes seculares do circo podem ser vistos e vividos para além dos espaços consagrados - como a lona, por exemplo -, e, assim como formação estendeu-se para escolas profissionalizantes, projetos sociais e centros culturais, ela também alcançou espaços anteriormente não vinculados a tais saberes. Dessa maneira, escolas formais, incluindo as universidades, academias de ginástica e outros locais especializados em práticas recreativas, receberam o circo como uma nova possibilidade de prática, mesmo quando não há o interesse pela formação profissional (DUPRAT, 2016, p.70).

O circo começa a ser utilizado como conteúdo pedagógico e em projetos sociais (DUPRAT; Darido, 2011,2012) e também como atividade extracurricular (TAKAMORI et al.,2010), principalmente nas aulas de educação física (ONTAÑON; DUPRAT; BORTOLETO, 2012). Conforme Hotier o que é conhecido como *circo educativo* e seus conhecimentos, independentemente do nível de educação do sujeito colabora para que o ser humano desenvolva sua personalidade. Além do reconhecimento e importância do trabalho em equipe, do compreender melhor o corpo humano, instiga o senso de confiança no outro, trabalha a ludicidade, a imaginação, a expressividade corporal e forma cidadãos críticos.

O circo traz em suas raízes e propostas todo o mundo da fantasia que é característico do pensamento e do comportamento infantil, ou seja, permite que a criança flua em sua imaginação e participe de corpo e alma de todas as estripulias que são apresentadas nesse universo. Assim não é preciso muito esforço para que a criança se torne cúmplice dos artistas e “viaje” com eles nesse maravilhoso mundo de magia e fantasia. (MARCO, 2016, p.190).

As linguagens artísticas colaboram para o processo de ensino-aprendizagem de crianças, adolescentes e jovens, por incentivarem o desenvolvimento de diversas capacidades físicas e cognitivas a arte propicia a relação do educando-artista o que vem a ser um valioso instrumento de relações interpessoais e interação social. (MACEDO, 2011,

p.3). Nos anos iniciais as crianças passam por diversas transformações que vão sendo somada e constituída o ser humano, uma dessas mudanças é a motora que evolui caracteristicamente na fase perinatal e dos primeiros meses de vida, que são os movimentos reflexos, para os movimentos voluntários que vão se tornando de controle da criança gradativamente. (MARCO, 2016).

Desta forma, a criança atinge a etapa dos movimentos planejados, os quais são pensados antes de serem executados, ultrapassando o estágio anterior em que seu comportamento motor era impulsivo, praticamente respondente aos estímulos recebidos. Esse avanço no desenvolvimento neurológico e psicológico permite que a criança ascenda para a realização de condutas motoras que expressam sua motricidade. (MARCO, 2016, p.194).

Para a execução de movimentos mais complexos e refinados como o de jogar uma ou mais bolinhas de malabar para o alto e pegar com a outra mão, é necessário um determinado nível cognitivo para que a ação seja concluída, requer uma certa motricidade. Manuel Sérgio, que, ao estruturar o pressuposto teórico da ciência da motricidade, nomeou a educação motora justamente o conteúdo pedagógico ao qual os saberes circenses estão incluídos e usufruem.

A Educação Motora como ramo pedagógico da Ciência da Motricidade Humana, procura o desenvolvimento das faculdades motoras imanescentes no indivíduo através da experiência, da autodescoberta e autodireção do educando. Abrindo-o a um dinamismo intencional, criativo e prospectivo, a educação motora (ou educação corporal) propõe-lhe mais do que um saber fazer, um saber ser. E assim, conquanto imediatamente motora, ela permite ao homem viver como homem, tanto solitária como solidariamente. O desporto, o jogo, a ginástica, a dança, o circo, os vários processos de reeducação, readaptação e expressão corporal podem ser meios de se forma pessoa, isto é, se reconheça e o reconheçam como consciência e liberdade (SÉRGIO, 1986, p. 22).

Essa seria uma das importâncias do jogar e brincar para as crianças, eles exercitam sua motricidade, pensam, se emocionam e fazem relacionamentos sociais, todas essas vivências são de uma valorosa contribuição para a formação de suas personalidades. Em estudos feitos por Marco em 2006, é demonstrado que crianças que superam desafios é possível perceber sentimentos de segurança e autoconfiança por parte das crianças, o mesmo que quando algumas crianças não conseguem cumprir os desafios é notável sentimentos de insatisfação, tristeza, raiva e frustração.

O desenvolvimento motor pode ser implicado em três categorias (progressão céfalo-caudal, próximo-distal e da ação concentrada para a específica). A primeira categoria refere-se à maturação neurológica (processo de mielinização) começa pela cabeça, seguindo pelo o pescoço, tronco e membros inferiores, ou seja, essa sequência denomina a progressão do domínio motor do bebê, representada pela sustentação da cabeça, permitindo ter um controle postural que inicialmente sem um equilíbrio propriamente adequado, acontecendo entre os 12 e 15 meses. (GESELL, 1985).

A segunda é próximo-distal que indica o início da maturação neural, iniciando nas bases dos membros superiores (cintura escapular), depois indo para os braços, antebraços, mãos e dedos. Essa maturação é refletida por exemplo se observarmos os movimentos de preensão de uma criança, esta maturação acontece inicialmente de uma forma grosseira quando a criança espalma o objeto abrindo todos os dedos para depois conseguir agarrar o objeto, posteriormente esse movimento atualiza para o movimento de pinça que pode ser dividida em duas etapas: pinça inferior que a preensão do objeto é feita entre o polegar e o dedo indicador futuramente essa preensão é feita pela as polpas dos dedos sendo denominada como pinça superior, essa progressão é dada devido ao processo de mielinização dos nervos medianos e dos nervos radiais e conseqüentemente de seus ramos, o quais são responsáveis pela inervação dos músculos estriados.

Por último temos a terceira categoria que é da ação concentrada para a específica, a criança reage e age com os objetos de forma espontânea, com um maior domínio, devido a maturação de áreas do seu córtex cerebral a criança acaba por ter uma percepção espacial melhor para avaliar velocidades, tamanhos e distâncias de objetos em relação ao seu próprio corpo e de uma forma mais específica da distância da sua mão até o objeto. Marco ressalta também a importância da inervação recíproca ou seja um processo neurofisiológico da independência segmentar, maturação que ocorre a partir da medula espinhal e gradativamente para a cervical, tórax, lombar que com o tempo vai sendo mielinizado.

Obviamente este assunto foi tratado de uma forma bem resumida pois é um complexo mecanismo neurofisiológico, dado este assunto para que se possa compreender um pouco mais sobre como que a prática de malabares colabora para o desenvolvimento dessas áreas e na mielinização. Cada criança em seu desenvolvimento apresenta uma certa dominância lateral seja destra como a maioria que possuem uma melhor coordenação no pé, orelha e olho direito, ou, canhota, existem casos de onde acontece uma lateralidade

cruzada onde pode haver por exemplo uma melhor coordenação na mão esquerda e na parte inferior uma coordenação mais refinada do pé direito, como também existem casos de crianças que apresentam uma coordenação refinada em ambos os lados, ambidestra.

Em contrapartida, é preciso compreender que, embora fisiologia e pedagogicamente devesse estimular e desenvolver o lado dominante da criança, seja ela destra ou canhota, automaticamente a metade corporal (antímero) não dominante fica fadada ao completo esquecimento. Podemos considerar que essa tendência seja de fundo cultural, social e até mesmo tenha implicações econômicas, pois a sociedade contemporânea mostra-se imediatista, vivemos em tempos de obtenção de resultados no menor prazo de tempo possível. Ao contemplarem o desenvolvimento e a evolução de filhos matriculados em determinadas escolas e seu ritmo de aprendizado, os pais avaliam os progressos alcançados e as aprendizagens concretizadas pelas crianças. (MARCO, 2016, p.200).

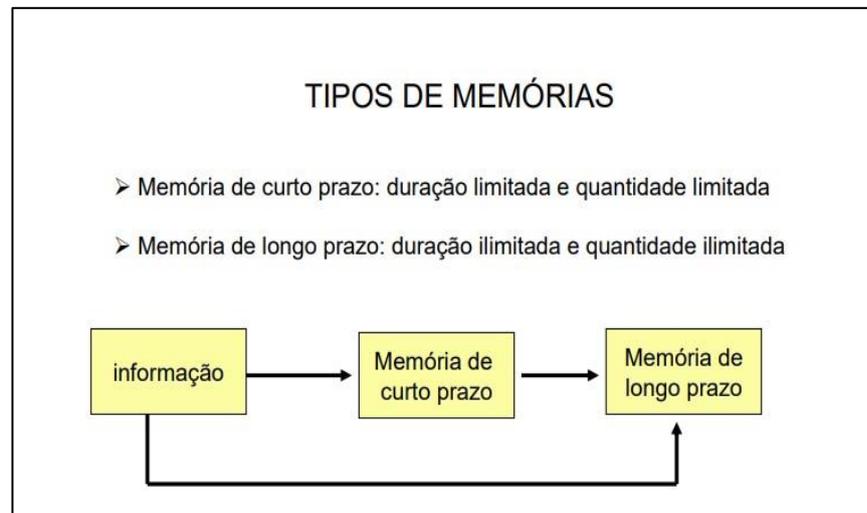
Visto isso Marco conclui que não há espaços e tempos no planejamento pedagógico para que sejam incluídas ações que busquem o desenvolvimento desse lado não dominante da criança no âmbito escolar. O que seria de um grande significado neuropsicológico em relação a formação dos esquemas corporais, que acabaria por ter um conhecimento melhor de seu corpo como um todo.

Os jogos malabarísticos podem ser usados para justamente fazer um resgate desse lado não dominante já que em sua predominância são executados por ambas as mãos, permitindo assim ser feita uma observação entre as categorias e os períodos de maturação dos nervos superiores juntamente com o desenvolvimento que a prática dos jogos de malabares proporciona. É preciso que reportemos a coordenação apendicular que seria um eixo (componente axial) que considera a cabeça, pescoço e tronco enquanto a cintura escapular e os membros superiores com a cintura pélvica e os membros inferiores constituem o apendicular comenta (MARCO, 2016.)

Para que os saberes circenses possam fazer parte do ensino-aprendizagem da criança de uma forma que não imponha o saber e não cobre da criança um resultado recorro a importância da afetividade no ensino-aprendizagem para isso cito os estudos de Erick Kandel professor na Universidade Columbia, diretor do Instituto Kavli para Ciências do Cérebro e pesquisador no Instituto Médico Howard Hughes. Em 2000, ganhou o prêmio Nobel de medicina. Kandel fez um estudo chamado *“A biologia molecular da memória: cAMP, PKA, CRE, CREB-1, CREB-2 e CPEB.*

Esse estudo é separado em seis etapas para melhor compreensão no delineamento da biologia molecular da memória de curto prazo e sua conversão em memória de longo prazo, tanto para a memória implícita (procedimental) quanto para a explícita (declarativa). Kandel faz um rastreo para os estudos clínicos e comportamentais da memória implícita o que trouxe uma colaboração para a biologia molecular do armazenamento da memória no cérebro. Na figura 11 esta explicando os tipos de memórias e a possibilidade da informação ir direto à memória de longo prazo.

*Figura 11* Tipos de memórias.



Atualmente no campo das neurociências são encontradas algumas classificações da memória. Uma delas se refere à sua duração, que pode ser de curto e de longo prazo. As memórias de curto prazo têm duração de uma a seis horas. Um exemplo é a memória de trabalho, que permite que o indivíduo mantenha uma conversa, dê seguimento a uma ação, enfim, que possa administrar sua realidade imediata. Neuro biologicamente, a memória de curta duração exige apenas a modificação de proteínas pré-existentes e da força das conexões sinápticas. Já a memória de longo prazo pode durar dias, meses ou anos. Seu processo de consolidação dura de três a oito horas e requer a síntese de proteínas e a formação de novas conexões neuronais. Esse é um período em que a memória ainda é lábil e sujeita a interferências de outros estímulos (Izquierdo, 2011; Kandel, 2001; Kandel, 2012; Mayford, Siegelbaum & Kandel, 2012).

Para não desvirtuar a ideia que gostaria de apresentar irei especificar e restringir a proteína CREB-1, uma proteína de ligação ao elemento que envolve a CAMP 1, também conhecida como CREB-1 proteína que em humanos é codificada pelo gene CREB1. Esta proteína se liga ao elemento de resposta cAMP, uma sequência de nucleotídeos de DNA que faz presença em diversos promotores celulares e virais. Essa proteína é responsável para que uma informação possa ser processada passando de uma memória de curto prazo para o armazenamento na memória de longo prazo, assim fazendo com o que foi aprendido possa ser acessado posteriormente de uma forma mais acessível.

A memória processual e a declarativa diferem dramaticamente no nível comportamental e celular. Eles usam uma lógica diferente (memória inconsciente versus memória consciente) e são armazenados em diferentes áreas do cérebro. No entanto, conforme resumido acima, os dois tipos compartilham em comum várias etapas moleculares e uma lógica molecular geral. Ambos são criados em pelo menos duas etapas: uma que não requer a síntese de uma nova proteína e outra que requer. Em ambos, a memória de curto prazo envolve a modificação covalente de proteínas preexistentes e mudanças na força das conexões sinápticas preexistentes, enquanto a memória de longo prazo requer a síntese de novas proteínas e o crescimento de novas conexões. Além disso, pelo menos alguns exemplos de ambas as formas de memória usam a via de sinalização PKA, MAP quinase, CREB-1 e CREB-2 para converter memória de curto prazo em memória de longo prazo.<sup>13</sup> (KANDEL, 2012).

Para que essa proteína possa ser produzida pelo cérebro o sujeito precisa passar por uma experiência emocional seja ela de natureza boa, no sentido de que não prejudique o bem estar, ou experimentar uma situação que possa vir a abalar emocionalmente. Um exemplo bom para compreender como acontece a liberação da proteína CREB-1 é buscar em suas memórias um momento da sua infância que lhe marcou muito, naquele momento que foi lembrado seja ele bom ou ruim essa proteína foi liberada facilitando assim o armazenamento dessa informação na memória de longo prazo. Devido a essa descoberta revolucionária Erik Kandel foi aclamado com o prêmio Nobel de medicina no ano 2000.

Jorge Larrosa<sup>14</sup>, visto na figura 12, traz um conceito de experiência que pode auxiliar a compreensão sobre como podemos fazer conexões entre a liberação de CREB-1

<sup>13</sup> Emergência de uma genética da plasticidade sináptica relacionada à aprendizagem para a memória explícita:

b) Semelhanças moleculares entre memória processual e declarativa. Disponível em: <<https://molecularbrain.biomedcentral.com/articles/10.1186/1756-6606-5-14>> Acesso em: 09/10/2021.

<sup>14</sup> Jorge Larrosa: Professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona. Licenciado em Pedagogia e em Filosofia, doutor em Pedagogia, através de sua formação realizou estudos de pós-doutorado no Instituto de Educação da Universidade de Londres e no Centro Michel Foucault da Sorbonne, em Paris. como professor convidado

descoberta por Erik Kandel a experiência no ponto de vista de Larrosa. Ele é fundador e coordenador-geral do Mais Diferenças, associação para a experimentação em educação e cultura inclusivas.

*Figura 12 Retrato Jorge Larrosa.*



*Fonte:* <<http://iberecamargo.org.br/programa/a-escola-e-o-museu-o-professor-e-o-mediador-com-jorgelarrosa/>>

Larrosa acredita que a educação é um lugar de recomeço do mundo e de refúgio da infância, um momento de acolher as crianças e iniciá-las na relação com o mundo, assim pensa que integrar a criança ao mundo é uma forma de colaborar na formação do indivíduo, mas reconhecendo-a como criança que é a função que ela precisa ter neste momento. Para Larrosa (2002, p. 21), a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.

---

ministrou cursos e conferências em universidades europeias e também latino-americanas. É reconhecido como membro de conselhos de redação e comitês científicos de uma dezena de revistas internacionais. Seus trabalhos se situam em uma fronteira entre a filosofia, a literatura, o cinema e a educação. Trabalhou com artistas tanto das artes cênicas quanto das artes plásticas.

Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. Desta maneira, a experiência está diretamente relacionada com o homem, aliás, só se realiza pelo homem.

A experiência é sentida, precisa de tempo, ou seja, não pode ser perdido essa ideia dessa forma destrói as possibilidades que podemos ter de passar por experiência conforme a visão do Larrosa.

Nessa lógica de destruição generalizada da experiência, estou cada vez mais convencido de que os aparatos educacionais também funcionam cada vez mais no sentido de tornar impossível que alguma coisa nos aconteça. Não somente, como já disse, pelo funcionamento perverso e generalizado do par informação/opinião, mas também pela velocidade. Cada vez estamos mais tempo na escola (e a universidade e os cursos de formação do professorado são parte da escola), mas cada vez temos menos tempo. Esse sujeito da formação permanente e acelerada, da constante atualização, da reciclagem sem fim, é um sujeito que usa o tempo como um valor ou como uma mercadoria, um sujeito que não pode perder tempo, que tem sempre de aproveitar o tempo, que não pode protelar qualquer coisa, que tem de seguir o passo veloz do que se passa, que não pode ficar para trás, por isso mesmo, por essa obsessão por seguir o curso acelerado do tempo, este sujeito já não tem tempo. E na escola o currículo se organiza em pacotes cada vez mais numerosos e cada vez mais curtos. Com isso, também em educação estamos sempre acelerados e nada nos acontece. (LARROSA, 2002, p.23).

Segundo Larrosa é incapaz de experiência aquele que se põe, se opõem, propõem sem se “ex põe”, não é possível experiência sem a entrega de estar aberto para que algo lhe aconteça. É no jogo, no brincar que a criança se coloca de forma íntegra (mente e corpo) para que a brincadeira aconteça, nesse momento em que a criança se permite estar em totalidade no mundo criado a partir do jogo é que ela se abre para que algo possa vir acontecer, seja a oportunidade de descobrir-se corporalmente e desafiar-se como na oportunidade de trabalhar seu poder negociação, não se tem domínio da experiência, é imprevisível.

A primeira nota sobre o saber da experiência sublinha, então, sua qualidade existencial, isto é, sua relação com a existência, com a vida singular e concreta de um existente singular e concreto. A experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida. Ter uma vida própria, pessoal, como dizia Rainer Maria Rilke, em *Los Cuadernos de Malthe*, é algo cada vez mais raro, quase tão raro quanto uma morte própria. Se chamamos existência a esta vida própria, contingente e finita, a essa vida que não está determinada por nenhuma essência nem por nenhum destino, a essa vida que não tem nenhuma razão

nem nenhum fundamento fora dela mesma, a essa vida cujo sentido se vai construindo e destruindo no viver mesmo, podemos pensar que tudo o que faz impossível a experiência faz também impossível a existência. (LARROSA, Jorge, 2002, p.27).

Larrosa conclui que a experiência não é algo que pode ser programado, não se pode esperar resultados pois parte de uma heterologia de duas coisas que se chocam levando um pouco de nós e deixando um pouco de si. A experiência não é um caminho até um objetivo, mas seria sim uma abertura para o desconhecido, que não se pode “pré-ver” tão pouco “pré-dizer”.

Para que possa concluir a linha de raciocínio sobre o ensino-aprendizagem do circo que vislumbro é necessário e indispensável trazer aquele que é considerado patrono da educação brasileira Paulo Freire<sup>15</sup>. A leitura de sua obra permite amadurecimento de conceitos como a necessidade de uma educação praticada a partir de uma perspectiva crítica e autônoma para a formação de sujeitos capazes de transformar político e socialmente suas realidades.

O diálogo é o encontro entre os homens, mediatizados pelo mundo, para designá-lo. Se ao dizer suas palavras, ao chamar ao mundo, os homens o transformam, o diálogo impõe-se como o caminho pelo qual os homens encontram seu significado enquanto homens; o diálogo é, pois, uma necessidade existencial. (FREIRE, 1980, p.42).

Cada grupo de sujeitos que se une para construir um saber, possui suas individualidades e questões únicas, não se faz possível na visão freiriana uma educação sem o diálogo, sem o escutar e ser escutado. Para Paulo Freire cada ser é possuidor de uma trajetória individual e única que precisa ser respeitada, com isso se abre a oportunidade de que possa ser vista e interpretada diversas visões de mundos e a partir da oportunidade de discutir o saber que é construído na escola ter conhecimento sobre como essas visões de mundo influenciam o pensar individual e coletivo.

Vale ressaltar que Paulo Freire era um construtivista, termo fundado pelo psicólogo e epistemólogo Jean Piaget, o que significa que o conhecimento é algo que é construído de forma coletiva e a educação precisa criar métodos que facilitem com que essa visão construtivista possa ser feita. Aprender para Freire é um ato revolucionário por meio da educação e de maneira coletiva, o indivíduo deve tomar consciência de sua

---

<sup>15</sup> Paulo Freire: Reconhecido internacionalmente com 29 títulos de “doutor honoris causa” foram concedidos a ele por universidades da Europa e América, Paulo Freire continua extremamente atual.

condição histórica, assumir o controle de sua trajetória e conhecer sua capacidade de transformar o mundo.

Quando se tira da criança a possibilidade de conhecer este ou aquele aspecto da realidade, na verdade se está alienando-a da sua capacidade de construir seu conhecimento. Porque o ato de conhecer é tão vital como comer ou dormir, e eu não posso comer ou dormir por alguém. A escola em geral tem esta prática, a de que o conhecimento pode ser doado, impedindo a criança e, também, os professores o construam. Só assim a busca pelo conhecimento não é preparação para nada, e sim VIDA, aqui e agora. E é esta vida que precisa ser resgatada pela escola. Muito temos que caminhar para isso, mas é no hoje que vamos viabilizando esse sonho de amanhã. [FREIRE, 1983, p.15.]

É preciso falar com o educando assim, fazemos parte da construção do conhecimento e tiramos questões e posições hierárquicas, colocando assim o educador e o educando no mesmo lugar para que juntos possam pensar, refletir e compartilhar suas visões de mundo com isso é possível chegar em uma visão conjunta de mundo e tendo pôr fim a oportunidade transforma-lo conclui Freire.

**CAPÍTULO 3**  
**O ChamaDOS Lúdicos e a Trupe Por um Fio.**

Olho para o céu vejo milhares de estrelas soltas pelo universo, enquanto eu permaneço preso a estas areias. Mas, embora meu corpo esteja aqui, um pouco de mim é capaz de viajar por este céu, e levar-me a mundos desconhecidos. Então, vejo que meus sonhos são tão reais e concretos como estas dunas, esta lua, estas coisas que me cercam. EXUPÉRY, Saint.

O universo do circo é cheio de possibilidades na vida de um ser humano seja na fase da infância, adolescência ou na vida adulta. Ele mexe de diferentes formas na existência pessoal de cada ser, sem necessariamente perder a ludicidade que é algo que esta encarnado no fazer circense, é neste espaço onde o improvável se torna possível de ante dos olhos, no momento em que o mágico retira de sua cartola coisas improváveis, quando o palhaço nos mostra a espontaneidade do estar vivo, quando o acrobata enfrenta as barreiras físicas e executa uma determinada acrobacia, todos eles relembrando a nós as possibilidades de ações que nossa existência pode fazer.

Para Vygotsky (2007) todo ser humano se constitui nas relações que estabelece com o outro. Nesta linha de pensamento o jogo e a brincadeira possuem posições privilegiadas para abarcar experiências na construção de novos saberes o aprendizado ocorre de forma mais rápida quando se dá com liberdade e o circo conversa diretamente nessa proposta no jogar, no descobrir o outro, nas relações em grupos, na confiança de saber que posso me lançar pois o outro espera por mim me recebendo com cuidado e carinho, o saber circense leva em sua essência os valores familiares.

Nunca falo da utopia como uma impossibilidade que, às vezes, pode dar certo. Menos ainda, jamais falo da utopia como refúgio dos que não atuam ou [como] inalcançável pronúncia de quem apenas devaneia. Falo da utopia, pelo contrário, como necessidade fundamental do ser humano. Faz parte de sua natureza, histórica e socialmente constituindo-se, que homens e mulheres não prescindam, em condições normais, do sonho e da utopia (FREIRE, 2001, p. 85).

A artes cênicas é coletiva, a característica que difere ela das demais é porque ela se trata da arte do encontro como acreditava Grotowski, Suzuki entre outros. Por ser uma arte do presente, do agora e efêmera, é preciso estar presente também. Assim ficamos preparados para tudo que possa vir a seguir, pronto para o jogo, entendendo que para ganhar é preciso que todos vibrem e ganhem juntos. Neste capítulo trago experiências de grupos ao qual faço-me inteiro, tive a oportunidade de chegar à reflexão que vos trago devido as experiências vivenciadas nesses dois universos, divido então em dois subcapítulos para apresentar esses dois mundos, *ChamaDOS Lúdicos e Trupe Por um Fio*.

### 3.1. ChamaDOS Lúdicos

O grupo iniciou as suas atividades no dia nove de março de 2019, com a iniciativa minha e de três amigos, foi fundado com o intuito de enriquecer o cenário cultural brasiliense e também disseminar os saberes circenses e teatrais para a comunidade, assim o grupo é formado por artistas predominantemente vindouros das regiões administrativas do Distrito Federal e entorno como Taguatinga, Ceilândia, Santa Maria, Gama, Sobradinho, Guará e Mangueiral. O grupo busca desenvolver pesquisas em diversas áreas artísticas como performance, contação de histórias, circo, teatro, música, teatro de bonecos, colaborando assim com a disseminação de diversos campos artísticos nas vivências individuais e coletivas dos integrantes. Na figura 13 é visto um experimento cênico através do estado de presença e observação das sensações e sentimentos vivenciados no ato de improvisação dos artistas.

*Figura 13* Experimentação de cena com o ChamaDOS Lúdicos (2019).



Baseado na linha da pedagogia construtivista e nas bases dos pensamentos de Paulo Freire em pedagogia do Oprimido (1987) o *ChamaDOS Lúdicos* instiga o senso crítico e processo criativo de seus artistas através de conceitos abordados no livro *Criatividade e Processo de Criação* da autoria de Fayga Ostrower, 2014. Assim suas produções são feitas a partir de experimentações e pesquisas feitas fora e durante os horários de ensaio.

O grupo possui pessoas de diversas áreas como: circenses, atores, músicos, dançarinos, artistas plásticos, educadores físicos, entre outros. Assim a vivência individual forma o grupo, de tal forma que o ensino-aprendizagem surge a partir da iniciativa de cada um de querer compartilhar seu saber. Através de jogos teatrais e práticas circenses como ponto de partida, o grupo busca desenvolver possibilidades cênicas mesclando a pluralidade de saberes artísticos presente no grupo, além de instigar o desenvolvimento de atores criadores, valorizando suas experiências pessoais como material para uma criação coletiva. Partindo das inspirações do método Suzuki e de exercícios de exaustão propostos por Grotowski.

Os ensaios são feitos no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) com o apoio do Projeto *Mover*<sup>16</sup> coordenado pela professora e doutora Márcia Duarte e a professora e doutora Giselle Rodrigues. Durante os ensaios a preparação física e também criativa dos artistas é feita levando como base os estudos de Tadashi Suzuki como o método Suzuki e através das pesquisas feitas por Jerzy Grotowski a respeito do Teatro Pobre. Na figura 14 é visto a uma figura chamada *portô* no tecido acrobático.

*Figura 14* Treino de acrobacia em dupla no tecido acrobático.



<sup>16</sup> Mover: O projeto Mover é parte do Laboratório de Pesquisa e Criação Artística em Poéticas do Movimento. É um Projeto de Extensão de caráter cultural e educativo com foco em estudos e pesquisas no campo da linguagem do movimento. Tem por objetivo instigar a experimentação estética e a reflexão crítica. Elaborado como atividade complementar prevista nos Projetos Pedagógicos dos cursos de graduação do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

O ChamaDOS Lúdicos teve sua primeira apresentação no evento realizado no departamento de artes cênicas conhecido como *Cometa Cenas*<sup>17</sup>, logo após teve sua estreia fora da UnB com um final de semana de apresentações no Espaço Pé Direito<sup>18</sup>, o coletivo apresentou uma releitura do conto *Minotauro*, personagem da mitologia grega. A proposta dessa montagem foi a busca da inserção de elementos circenses dentro de uma tragédia grega, assim deu-se início a uma série de pesquisas sobre construções de cenas a partir de movimentos circenses. Desde então tem apresentado mais dois espetáculos ambos com a ideia de mesclar as linguagens circenses e teatral. Na figura 15 tem um retrato de uma das cenas da primeira peça feita pelo grupo.

*Figura 15* Apresentação “O Minotauro” – Espaço Pé Direito/DF.



Atualmente devido a pandemia por *Corona Vírus* o ChamaDOS Lúdicos continua suas atividades de modo remoto, os ensaios são feitos por plataformas de reuniões online e atividades assíncronas e aos poucos está sendo feita a volta ao presencial seguindo as normas da Organização Mundial da Saúde (OMS). Com a variedade de conteúdos publicados na internet o grupo busca se atualizar e trazer novas experiências das realidades

---

<sup>17</sup> Cometa Cenas: Mostra Semestral de Artes Cênicas da UnB, durante 10 dias o evento acontece e é aberto a comunidade para que possam desfrutar dos resultados de disciplinas, projetos de diplomação e trabalhos de pesquisa de professores e alunos do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

<sup>18</sup> Espaço Pé Direito: Teatro independente e escola de circo, localizado na região administrativa da Vila Telebrasilândia – DF.

vivenciadas a partir dos *workshops* e cursos feitos pelos integrantes durante o período da pandemia.

### 3.2. Trupe Por um Fio

Em 2016 ao ingressar na Universidade de Brasília fui convidado a fazer um trabalho com um dos integrantes da Trupe Por um Fio, Nickolas Campos<sup>19</sup>. Nesse mesmo ano fui convidado a ir a um ensaio da trupe, fiquei admirado com a forma que os integrantes se organizam e produzem sua arte. A trupe que tem sua sede em Planaltina – DF, foi fundada em 2009 pelo integrante e diretor Luciano Czar<sup>21</sup> ex-aluno da Sala de Recursos de altas habilidades de Artes Cênicas de Planaltina/DF, com o intuito de continuar pesquisando teatro após o desligamento da Sala de Recursos, ao final do Ensino Médio.

Antes de se chamar Trupe por um Fio o coletivo iniciou sua trajetória com o nome Grupo por um Fio, as atividades que originaram as bases da trupe era o teatro de formas animadas, mais evidenciado no teatro de manipulação de bonecos. Através do contato com outras linguagens artísticas como a palhaçaria e as acrobacias de solo o coletivo por fim passou a se chamar Trupe por um Fio. Começou uma pesquisa com malabares e alguns anos adiante passou a pesquisar e buscar também pelas vertentes das acrobacias aéreas, firmando-se como um grupo de Teatro-Circo. Com a diversidade de saberes que constituía a base da trupe, sua existência foi alcançando alguns patamares: A entrada de novos integrantes, um reconhecimento na cidade de Planaltina/DF e em outras cidades do entorno.

Em 2019 entrei como integrante do grupo onde pude acompanhar mais de perto os trabalhos e processos criativos elaborados pelos demais integrantes do coletivo. Na figura 16 é comemorado os 10 anos do coletivo, com membros novos e os mais antigos.

---

<sup>19</sup> Nickolas Campos: Integrante da Trupe Por um Fio e do ChamaDOS Lúdicos. <sup>21</sup> Luciano Czar: Diretor-pedagogo e fundador da Trupe Por um Fio.

*Figura 16* Comemoração de 10 anos da Trupe Por um Fio (2019).



O processo de ensino-aprendizagem da trupe é através de ensinamentos orais, saberes esses que são construídos durante o período de ensaio. O saber é construído coletivamente levando em consideração a trajetória individual de cada integrante, assim não é visto hierarquias dentro da trupe, os artistas trabalham de forma colaborativa, ensinando e aprendendo ao ensinar, isso é um diferencial do grupo. Na figura 17 tem um recorte de uma das cenas do espetáculo feito pré-pandemia.

*Figura 17* No Fio da Navalha (2019).



As metodologias de trabalho e ensino nos ensaios da Trupe Por um Fio não são rígidas e muito menos fixas. O caráter informal de ensino dentro das nossas práticas oferece um leque de possibilidades e muitas vezes permite que experimentemos e criemos muito mais coisas do que faríamos sozinhos, em aulas regulares, dentro de escolas formais de circo, teatro ou dança. (CAMPOS, 2017, p.14).

Participar de um ensaio da trupe é experienciar o que cada integrante tem para contribuir com o seu processo artístico individual, assim as relações sociais do grupo se dão de uma forma livre, onde os integrantes possam treinar e se aperfeiçoar no que mais lhe instiga no momento.

O saber dado de uma forma não formal é uma escolha dos integrantes da trupe, que se articulam para agregar conhecimentos e aplicá-los conforme surge necessidades individuais ou coletivas. O fato de não ter uma hierarquia, não é sinônimo de desatenção para falta de compromisso com o trabalho que desenvolvemos, existe um respeito e profissionalismo pelos saberes e produções desenvolvidas pelo grupo, mesmo que não haja um roteiro específico para cada treino, exceto em época de montagem, os ensaios funcionam sempre em uma linha crescente, geralmente inicia-se com um aquecimento e alongamento individual para pôr fim quando o corpo chegar a um estado de presença e preparado para as práticas específicas o treino se desenrola com a necessidade individual ou coletiva. Na figura 18 é visto um recorte de uma das cenas feitas durante o período pandêmico.

*Figura 18* Varieté “O novo anormal” (2021).



Cada objeto ou até mesmo o espaço onde o ensaio acontece pode vir a ser objeto de pesquisa ou possibilidade cênica, ou seja, o ensino-aprendizagem é feito com o que se tem, é a partir daí que os processos de criação da trupe surge na maioria das vezes.

Nós realizamos a maior parte de nossos treinos e ensaios na sede da trupe, um espaço que se reinventa a cada dia para oferecer as melhores condições possíveis de treino, mas ainda não oferece as condições ideais de trabalho, caracterizando um risco inicial para as pessoas que treinam ali. Por muito tempo nós também treinamos em praças e parques abertos pendurando trapézio e tecidos em árvores, praticando acrobacias no chão cimentado, lidando com o sol forte ou a chuva e muitas outras condições adversas. Nossa vontade e o desejo sincero de fazer acontecer foram os fatores que nos sustentaram como coletivo durante os treinos. (CAMPOS, 2017, p.41)

Nas práticas dos treinos busca-se um expandir da zona de conforto de cada um, dessa forma é respeitado o desenvolver artístico pessoal, ao buscar essa expansão, é trabalhado autonomia e uma compreensão das possibilidades corporais. A relação de troca de saberes pode estar ligada justamente a essa compreensão individual pois a pluralidade de informações que surge a partir do momento que buscamos o melhor método para cada um e depois compartilhamos com os demais faz com que o grupo consiga atender as necessidades individuais.

*Figura 19* Varieté "O novo anormal" flyer de divulgação.



O último espetáculo feito pela trupe é a varieté “*O novo anormal*”, figura 19, produzida durante o período da pandemia por COVID-19, os integrantes se encontraram de maneira remota através de plataformas de reuniões online. Assim foi debatido as angustias de como os processos políticos e relacionados a saúde do Brasil vinha se encaminhando e de como é feita a normalização da pandemia no mundo, principalmente em território nacional.

Voltar aos palcos após quase um ano sem pisar em um foi algo que mexeu muito com cada integrante, produzir arte na pandemia é como um grito de resistência. A observação da realidade foi a principal fonte de inspiração para a produção desse espetáculo.

A vivência e as experiências que esses dois grupos me proporcionaram foram cruciais para o desenvolver desses pensamentos apresentados nesse trabalho. O fazer artístico no meio cênico é feito coletivamente nesses dois grupos, isso faz com que cada integrante de qualquer grupo que seja se sinta parte do meio de forma íntegra, ensinando e aprendendo ao ensinar. O artista tanto na Trupe quanto no ChamaDOS é aquele que reconhece a compreende a realidade que vive e brinca, brinca entre as realidades experienciadas e propostas, pois é a observação da realidade que faz com que a arte tenha algum vínculo com ela.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista os conteúdos aqui abordados é perceptível a existência de um enorme oceano de conhecimentos a serem explorados, atualizados, aprofundados e com grandes potencialidades de colaboração para as áreas dos saberes circenses e teatrais, tal como a sua importância para as práticas de ensino-aprendizagem na educação básica quiçá superior. Limitei-me a importância do ensino de malabares nos anos iniciais, mas vislumbro a oportunidade futura de ampliar essa pesquisa para as outras áreas do circo como: prática de alongamento, acrobacias de solo, acrobacias aéreas, equilibrismo, etc. Além de suas possibilidades para o fazer cênico.

A busca pela a integridade do ser e o estado de presença abre a oportunidade para que o individuo seja dono de si próprio, livre de amarras ilusórias criadas pela sociedade que nos “aprimonam” em uma determinada cultura do ato de viver, faz com que sejamos críticos, ser livre é contemplar a constante impermanência da vida, sem se apegar a nada mas sim se colocando em um espaço de exposição para que se possa experenciar cada instante e oportunidade que a vida pode oferecer nessa trajetória humana que possui o mesmo ponto de chegada para todos, mas com experiências e vivências únicas, é sobre perceber que ser matéria é algo sacro.

Compreender-se como inteiro é, ser e viver em plenitude sabendo exatamente quem é e tendo seu passado como mola propulsora para que nunca se esqueça de suas raízes. Esse estado de presença pode ser muito bem utilizado no fazer cênico, o ator/atriz consciente de seu corpo, do espaço que o cerca e do que acontece ao seu redor é um ator/atriz que molda a cena como bem entender.

Por último vislumbro ampliar essa pesquisa para o ensino de jovens e adultos e pessoas com deficiência (PcD), com seus respectivos ritos de passagem entre as fases do que constitui a existência humana. Discorrendo sobre os estudos apresentados em 1885 por Hermann Ebbinghaus sobre a curva de esquecimento e as mudanças no processo de ensino-aprendizagem após a fase crítica (puberdade) onde o processo de memorização começa a ser feito de forma mais racional do que nos anos iniciais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LEMINSKI, Paulo. A Hora da Lâmina. Londrina. Ed Grafatório, 2017.
- OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Ed. Vozes, 2014.
- Biografia Monja Coen Roshi. Disponível em: <<https://www.zendobrasil.org.br/monjacoen-roshi/biografia/>>. Acesso em: 10/10/2021
- Método Suzuki. Disponível em: <<https://www.scot-suzukicompany.com/en/>>. Acesso em: 10/10/2021
- Biografia Jerzy Grotowski. Disponível em: <<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/teatrocontemporaneo/jerzy-grotowski.html>>. Acesso em: 10/10/2021.
- Biografia Leneus. Disponível em: <<https://leneus.com.br/>>. Acesso em: 10/10/2021.
- Canal da plataforma de vídeos youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/FabianoLodi>>. Acesso em: 7/10/2021. Entrevista Daniel Munduruku ao quadro “Alô, Helô”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zwgA0irTYk8>> Acesso em: 09/10/2021.
- Entrevista Daniel Munduruku. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WSyjc4QKsE&t=599s>> Acesso em: 09/10/2021.
- BOLOGNESI, M.F. Palhaços. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- CÂMARA. R.S.; SILVA. E. O ensino de arte circense no Brasil: breve histórico e algumas reflexões. Postado em 15 de ago. 2009. Disponível em: <<http://www.circoconteudo.com.br>> Acesso em: 09/10/2021.
- DUPRAT, R. M.; BORTOLETO, M. A. C. Educação física escolar: pedagogia e didática das atividades circenses. Revista Brasileira de Ciência Do Esporte, Campinas: Autores associados, v. 29, n.2, jan. 2007.
- ABREU, L.A. Respeitável público... o circo em cena. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.
- SILVA, E.; FERREIRA, M.F. N. A metáfora do BOGATYR: O corpo acróbata e a cena russa no início do século XX. 2011. Dissertação de Mestrado em artes - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2011.
- GALLO, F. D. Da rua ao picadeiro: Escola Picolino, arte e educação na performance do circo social. 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- MAUSS, M. Sociologia e antropologia. São Paulo; EPU – Edusp, 1974.
- MILITELLO, D. T. Picadeiro. São Paulo: Guarida, 1978.
- ONTAÑÓN, T.; DUPRAT, R. M.; BORTOLETO, M. A. C. Educação Física e atividades circenses: “o estado da arte”. Movimento, Porto Alegre; UFRGS, v. 18, n. 2, p. 149-168, abr./jun. 2012.
- WALLON, E. (Org.). O circo no risco da arte, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- BORTOLETO, M. A. C. (Org.). Introdução à pedagogia das atividades circenses. Jundiaí: Fontoura, 2008.
- BORTOLETO, M. A. C.; Pinheiro, P. H. G. G.; PRODÓCIMO, E. Jogando com o circo. Várzea Paulista: Fontoura, 2011.
- DE MARCO, M. C. Manifestações emocionais em atividades motoras de crianças de 5 a 6 anos de idade em educação infantil. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Faculdade de Ciências da Saúde, Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, 2006.

- DUPRAT, R. M.; BORTOLETO, M. A. C. Educação física escolar: pedagogia e didática nas atividades circenses. *Revista Brasileira Ciências do Esporte*, Campinas: CBCE, v. 28, n.2, p. 171-189, jan. 2007.
- GESELL, A. A criança dos 0 aos 5 anos. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- SÉRGIO, M. Motricidade humana: uma nova ciência do homem. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura; Direção Geral dos Desportos, 1986.
- Biografia Academia Piolin disponível em: <https://academiapiolin.wordpress.com/category/materias-e-publicacoes/>. Acesso em: 09/10/2021.
- IZQUIERDO, I. (2011). *Memória* (2a ed.). Porto Alegre: Artmed.
- HOTIER, Hugues. *Un cirque pour L'éducation*. Ed. Harmattan, 2002.
- KANDEL, E. R. (1998). A New Intellectual Framework for Psychiatry. *American Journal of Psychiatry*, 155(4), 457-469.
- KANDEL, E. R. (1999). Biology and the Future of Psychoanalysis: A New Intellectual Framework for Psychiatry Revisited. *American Journal of Psychiatry*, 156(4), 505-523.
- KANDEL, E. R. (2001). The Molecular Biology of Memory Storage: a Dialogue Between Genes and Synapses. *Science*, 294, 1030-1038.
- KANDEL, E. R. (2003). Mecanismos celulares da aprendizagem e as bases biológicas da individualidade. In: E. R. Kandel, J. H Schwartz. & T. M. Jessell, *Princípios da neurociência* (pp. 1247-1279). Barueri, SP: Manole.
- KANDEL, E. R., Kupfermann, I., & Iversen, S. (2003). Aprendizagem e memória. In: E. R. Kandel, J. H. Schwartz, & T. M. Jessell, *Princípios da neurociência* (4 ed., pp. 1227-1246). Barueri, SP: Manole.
- KANDEL, E. R. (2009a). *Em busca da memória: o nascimento de uma nova ciência da mente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- KANDEL, E. R. (2009b). The biology of memory: a forty-year perspective. *The Journal of Neuroscience*, 29(41), 12748-12756.
- KANDEL, E. R. (2012). The molecular biology of memory: cAMP, PKA, CRE, CREB-1, CREB-2, and CPEB. *Molecular Brain*, 5(14).
- MAYFORD, M., Siegelbaum, S. A., & Kandel, E. R. (2012). Synapses and memory storage. *Cold Spring Harbor Perspectives in Biology*, 4, 1-14.
- MAYFORD, M., Siegelbaum, S. A., & Kandel, E. R. (2012). Synapses and memory storage. *Cold Spring Harbor Perspectives in Biology*, 4, 1-14.
- LARROSA, Jorge. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *SciELO Brasil*.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FRANCO, Maria Amélia do Rosário Santoro. Da Necessidade/Atualidade da Pedagogia Crítica: Contributos de Paulo Freire. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 25, n. 2, p. 154-170, maio. /ago. 2017.
- FREIRE, Paulo. O construtivismo é uma aventura criadora de liberdade. Escola Cooperativa (Transcrição editada da fala do Professor Paulo Freire), 1990. Disponível em: <https://rosaurasoligo.files.wordpress.com/2017/06/paulo-freire-o-construtivismo-c3a9uma-aventura-criadora-da-liberdade.pdf>. Acesso em: 10/10/2021.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

FREIRE, Paulo. Algumas reflexões em torno da utopia. In: FREIRE, Ana Maria de Araújo (org.). *Pedagogia dos Sonhos Possíveis*. São Paulo: UNESP, 2001.

CAMPOS, João. *Risco, Trupe e Criação: Uma Reflexão Sobre Processos Criativos Embasados em Práticas de Risco*. Brasília: UnB, 2017. Disponível em: <[https://bdm.unb.br/bitstream/10483/17510/1/2017\\_JoaoPedroCampos\\_tcc.pdf](https://bdm.unb.br/bitstream/10483/17510/1/2017_JoaoPedroCampos_tcc.pdf)>. Acesso em: 07/10/2021.