



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

KAMILLA PAVÃO CUNHA

**AS CONTRIBUIÇÕES DO MÉTODO GYROKINESIS® PARA A PERCEPÇÃO
CORPORAL NA CONSTRUÇÃO DO CLOWN.**

BELÉM - PA

2026

KAMILLA PAVÃO CUNHA

**AS CONTRIBUIÇÕES DO MÉTODO GYROKINESIS® PARA A PERCEPÇÃO
CORPORAL NA CONSTRUÇÃO DO *CLOWN*.**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Faculdade do Curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosana Lobo Rosário

BELÉM - PA

2026

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da ETDUFPA-Belém-PA**

C972c Cunha, Kamilla Pavão

As contribuições do método gyrokinesis® para a percepção corporal na construção do clown / Kamilla Pavão Cunha. 2026.
97 f.

Orientadora: Prof^{fa}. Dr^a. Rosana Lobo Rosário.

Trabalho de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Teatro, Belém, 2026.

1. Palhaço – Processo criativo. 2. Criação (Literária, artística etc.). 3. Educação somática. 4. Percepção corporal. I. Título.

CDD - 23. ed. 791.33

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ao sétimo dia do mês de julho de dois mil e vinte e seis, às quatorze horas, reuniu-se na Sala 14 da ETDUFPA, a Banca Examinadora composta pelas docentes: Prof^a. Dr^a. Rosana Lobo Rosário (Orientadora e Presidente), Prof^a. Dr^a Eleonora Ferreira Leal, (Examinadora) e Prof^a. Dr^a. Adriana Maria Cruz dos Santos (Examinadora) para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Licenciatura em Teatro da UFPA, da graduanda KAMILA PAVÃO CUNHA, matrícula 202211240015, intitulado: "AS CONTRIBUIÇÕES DO MÉTODO GYROKINESIS® PARA A PERCEPÇÃO CORPORAL NA CONSTRUÇÃO DO CLOWN".

O trabalho foi apresentado com conceito Excelente
(10,0), com as seguintes observações

_____ e, após constar, foi lavrada a presente ata que, depois de lida e aprovada, será assinada pela presidente e pelos demais membros da banca examinadora.

Belém, 07 de julho de 2026.

Prof^a. Dr^a. Rosana Lobo Rosário
Orientadora e Presidente

Prof^a. Dr^a. Eleonora Ferreira Leal
Examinadora

Prof^a. Dr^a. Adriana Maria Cruz dos Santos
Examinadora

KAMILLA PAVÃO CUNHA

**AS CONTRIBUIÇÕES DO MÉTODO GYROKINESIS® PARA A PERCEPÇÃO
CORPORAL NA CONSTRUÇÃO DO CLOWN.**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Faculdade do Curso de Licenciatura Plena em Teatro, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Orientador(a): Rosana Lobo Rosário

Data de aprovação: 07/06/2026

Conceito: Excenete

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Rosana Lobo Rosário
Orientadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Prof^a Dr^a. Adriana Maria Cruz dos Santos
Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Prof^a Dr^a. Eleonora Ferreira Leal
Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

*À minha irmã, Karolina e à minha mãe, Jade,
que me amaram mesmo quando eu não
merecia. Sem elas, nada seria.*

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos se iniciam à minha principal referência, tanto profissional quanto de vida: minha orientadora, Dra. Rosana Rosário, que me (re)ensinou a respirar e foi uma alma-irmã durante todos esses mais de quatro anos na instituição.

A um grande mestre e amigo, agradeço imensamente ao professor Marton Maúes, que, do início ao fim da graduação, me ensinou que ser ridícula é um benefício que poucos possuem.

À professora Adriana Cruz, a eterna Dona Preguiça, que me permitiu ser criança mais de uma vez, tanto na sala de aula quanto na vida.

Agradeço à professora Glaise Rodrigues pela paciência, disponibilidade e generosidade, por sempre estar disposta a me escutar e a tirar minhas dúvidas com cuidado e atenção..

À professora Alana Lima, que me ensinou que brincar é urgente e que escutar é uma das formas mais belas de encantar alguém.

Meus agradecimentos à professora Eleonora Leal, pela paciência e generosidade no processo de ensino, especialmente nas aulas das quais participei junto à turma de Intérprete Criador.

À professora Patrícia Pinheiro, pela enorme contribuição e apoio ao meu percurso acadêmico como futura professora, pois os estágios me fizeram compreender a grandiosidade que é ensinar alguém.

A professora Iracy Vaz, que me fez ter coragem de saber lidar com adolescentes, e acreditar que a docência é também se constrói com paciência e afeto.

À professora Ivone Xavier, por ter me ensinado que ensinar é aprender também e que é um dos campos mais férteis da vida.

À professora Sol Sousa, que sempre esteve disposta a escutar minhas dores e a transformá-las em coisas bonitas e passíveis de cura.

Acredito que há pessoas genuinamente boas no mundo, e, muito provavelmente, a professora Valéria Andrade é uma delas, pois sempre esteve presente com leveza e gentileza em suas aulas. Independentemente das adversidades, sempre encontrava uma solução.

Agradeço imensamente aos amigos e amigas que fiz durante minha jornada, dentre eles Elian Magno, o libriano performático que sempre esteve ao meu lado em momentos de angústia e de animação.

À Wellington Maciel que conseguiu, com a sua imensa projeção vocal, ocupar a minha vida com momentos de imensa alegria.

À Suellem Calábria que foi minha amiga do peito, e que sempre ofertou um ombro amigo nos meus momentos de maior fragilidade. À Roselene Monteiro que como uma avó teimosa (e mesmo tendo divergências políticas comigo) sempre, sempre esteve lá disposta a ser afetuosa e me ajudar. Aqui deixo também o meu agradecimento à minha vocalista predileta, Elizandra Ferreira, que foi minha dupla fiel nas atividades da faculdade (desde os seminários a até estágios obrigatórios) sempre serás lembrada pelo teu jeito único e bem humorado de ser.

Por fim, agradeço a todas as professoras e profissionais que, durante esses quatro anos e meio, cuidaram de mim como filha e amiga. Serei eternamente grata por todo amor e carinho aqui compartilhado. Levarei cada uma de vocês comigo, sempre lembradas com muito afeto.

“O clown espanta o medo, esta é a sua função” (Burnier, 1994, p.245).

RESUMO

Esta pesquisa investigou as relações entre o método *Gyrokinesis*®, os jogos teatrais e a linguagem do clown no processo de ampliação da consciência corporal de estudantes em formação teatral. Partiu-se da compreensão de que a presença cênica e os estados expressivos do atuante estão diretamente relacionados à atenção e organização do corpo em nível pré-expressivo, conforme Barba (1994) e Burnier (1994). A investigação foi desenvolvida a partir de uma abordagem qualitativa, de caráter pesquisa-ação, compreendendo o corpo como lugar de produção de conhecimento (Merleau-Ponty, 1999). Valorizou-se a experiência vivida dos participantes, assim como suas percepções e processos subjetivos, considerados fundamentais para a compreensão da prática artística. O trabalho de campo foi realizado por meio de seis encontros presenciais, nos quais foram articuladas práticas do método *Gyrokinesis*® e jogos teatrais voltados ao clown. Os participantes atuaram de forma ativa no processo investigativo, participando tanto das práticas quanto das reflexões desenvolvidas ao longo do percurso, em consonância com a pesquisa-ação (Thiollent, 2013). A produção de dados ocorreu por meio de diários de campo, registros audiovisuais e relatos dos participantes, sendo analisada a partir da Análise de Conteúdo proposta por Bardin (2016). A pesquisa também se caracterizou como bibliográfica, ao articular referenciais teóricos sobre educação somática, *clown* e formação do ator. Os resultados evidenciaram que as práticas contribuíram para a ampliação da consciência corporal, favorecendo a percepção das intenções do movimento, a reorganização da respiração e o desenvolvimento de estados de maior disponibilidade física e expressiva. No campo da criação cênica, observou-se maior abertura ao jogo, ao improviso e à exposição de si, especialmente nas práticas de *clown*, nas quais emergiram experiências de liberdade expressiva, vulnerabilidade e presença. Concluiu-se que a articulação entre práticas somáticas e jogos teatrais configurou um processo formativo que integrou percepção, ação e criação, contribuindo para uma experiência ampliada do corpo em movimento no contexto teatral.

Palavras-chave: Educação Somática; *Clown*; *Gyrokinesis*®; Percepção Corporal.

ABSTRACT

This research investigated the relationships between the Gyrokinesis® method, theatrical games, and clown language in the process of expanding body awareness among students in theatrical training. It was based on the understanding that scenic presence and the expressive states of the performer are directly related to attention and organization of the body at a pre-expressive level, according to Barba (1994) and Burnier (1994). The study was developed through a qualitative approach, within an action-research framework, understanding the body as a site of knowledge production (Merleau-Ponty, 1999). The lived experience of the participants was valued, as well as their perceptions and subjective processes, considered fundamental for understanding artistic practice. The fieldwork was carried out through six in-person sessions, in which Gyrokinesis® practices and theatrical games oriented toward clown training were articulated. The participants actively engaged in the research process, taking part in both the practical activities and the reflections developed throughout the study, in accordance with action research principles (Thiollent, 2013). Data were produced through field journals, audiovisual recordings, and participants' reports, and were analyzed using Content Analysis as proposed by Bardin (2016). The study was also characterized as a bibliographic study, as it articulated theoretical references on somatic education, clown, and actor training. The results showed that the practices contributed to the expansion of body awareness, enhancing the perception of movement intention, the reorganization of breathing, and the development of states of greater physical and expressive availability. In the field of scenic creation, a greater openness to play, improvisation, and self-exposure was observed, especially in clown practices, in which experiences of expressive freedom, vulnerability, and presence emerged. It was concluded that the articulation between somatic practices and theatrical games configured a formative process that integrated perception, action, and creation, contributing to an expanded experience of the moving body in the theatrical context.

Keywords: Somatic Education; Clown; Gyrokinesis®; Body Perception.

LISTA DE SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
INPE	Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais
UFPA	Universidade Federal do Pará
ETDUFPA	Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará

LISTA DE SÍMBOLOS

®	Marca Registrada (<i>Registered Trademark</i>)
%	Percentual

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	7
RESUMO.....	9
INTRODUÇÃO	15
1 CAPÍTULO I	17
1.1 A ORIGEM DO CLOWN	17
2 CAPÍTULO II.....	24
2.1 A EDUCAÇÃO SOMÁTICA E SEUS DESDOBRAMENTOS	24
2. 1 FENOMENOLOGIA DE MERLEAU-PONTY	29
2.2 O GYROTONIC EXPANSION SYSTEM®	31
2.2.1 A origem do Sistema	31
2.2.2 Os Métodos que compõem o sistema	33
2.2.3 O Método Gyrokinesis® e a criação do Clown.....	34
3 METODOLOGIA.....	36
3.1 A ELABORAÇÃO DA PESQUISA E OS INSTRUMENTOS DE REGISTRO	38
3.2 O RECOLHIMENTO DOS DADOS	40
3.3 DESENVOLVIMENTO DAS PRÁTICAS E DINÂMICA DOS ENCONTROS	42
4 ANÁLISE DE DADOS.....	44
4.1 - PRÉ ANÁLISE	44
4.2 - A EXPLORAÇÃO DO MATERIAL.....	46
4.3 - O TRATAMENTO DOS RESULTADOS OBTIDOS	48
4.3.1 Ampliação da Consciência Corporal	48
4.3.2 Relaxamento e bem-estar corporal	49
4.3.3 Respiração e organização do movimento	50
4.3.4 Expressividade e o Clown	51
4.4 - A SÍNTESE	52
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
5. 1 SÍNTESE AMPLIADA DOS PRINCIPAIS RESULTADOS DA PESQUISA	53
5. 2 A EDUCAÇÃO SOMÁTICA E A CONSCIÊNCIA CORPORAL.....	53
5. 3 A PRESENÇA E A CRIAÇÃO DO CLOWN	54
5. 4 A RESPIRAÇÃO COMO EIXO DO CORPO E DA CENA.....	55
5. 5 LIMITAÇÕES E CONTRIBUIÇÕES PARA O CAMPO DA FORMAÇÃO DO ATOR	56
5. 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS AMPLIADAS	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58
ANEXO 01: DIÁRIO DE CAMPO DE PIOLIN	61
ANEXO 02: DIÁRIO DE CAMPO DE XAMEGO	68
ANEXO D: TRANSCRIÇÃO DO DIÁRIO DE CAMPO DE PIOLIN	74
ANEXO E: TRANSCRIÇÃO DO DIÁRIO DE CAMPO DE XAMEGO	75
APÊNDICE 01: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA.....	77
APÊNDICE 02: TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS	80

(ESCRITO E ORAL).....	80
APÊNDICE 03: FORMULÁRIO.....	82
APÊNDICE 04: CONTEÚDO PROGRAMÁTICO DAS AULAS.....	87

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	15
Figura 02.....	38
Figura 03.....	38
Figura 04.....	41
Figura 05.....	43
Figura 06.....	44

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1	40
-----------------------	-----------

QUADRO II47

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo a relação entre o método *Gyrokinesis*® e a construção da percepção corporal no processo de criação do *clown*. Segundo Rosário (2018), o *Gyrokinesis*® constitui um sistema de movimento que integra exercícios respiratórios, mobilização da coluna e sequências corporais voltadas à ampliação da mobilidade, coordenação e consciência corporal. O *clown*, conforme definição de Burnier (1994), constitui uma técnica de improvisação baseada na exposição das fragilidades, ingenuidades e do ridículo do intérprete, exigindo um corpo disponível, sensível e responsivo. Nesse sentido, esta pesquisa investiga práticas corporais que contribuam para o desenvolvimento dessas condições no trabalho do ator.

A discussão sobre percepção corporal nesta pesquisa fundamenta-se também na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (1999), para quem o corpo não é um objeto separado da consciência, mas o meio pelo qual o sujeito percebe e se relaciona com o mundo. Nessa perspectiva, a percepção é compreendida como experiência encarnada, constituída na relação entre corpo e mundo, não se reduzindo a um processo cognitivo ou técnico.

O primeiro contato com a palhaçaria ocorreu em 2022, na disciplina de Palhaçaria do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará (UFPA), ministrada pelo professor doutor Marton Maués. A experiência evidenciou um deslocamento em relação aos princípios de controle técnico e virtuosismo corporal (Vaganova, 2013), presentes em formações artísticas, especialmente na dança clássica.

Figura 01



Fotografia: Acervo pessoal

Nesse mesmo período, a pesquisadora cursava o primeiro ano do curso técnico em dança clássica da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Nessa formação, o corpo é orientado por padrões de precisão, alinhamento e padronização do movimento, como o en dehors (Caminada; Aragão, 2006), exigindo rigor técnico e disciplina corporal. Em contraposição, a construção do clown exige a exposição do erro, da inadequação e da vulnerabilidade como elementos constitutivos do processo criativo (Lecoq, 2010).

Foi nesse contexto que ocorreu o primeiro contato com a Educação Somática, compreendida por Hanna (1986) como um campo de práticas que considera o corpo a partir da experiência subjetiva, integrando sensação, movimento e consciência. A partir das aulas ministradas pela professora doutora Rosana Rosário, surgiu o interesse pela participação no projeto de extensão “Dispositivos Somáticos: Caminhos e Experimentações em Educação Somática”, no qual foram desenvolvidas práticas do método *Gyrokinesis*®.

O método *Gyrokinesis*® caracteriza-se por exercícios de movimento contínuo, coordenação respiratória e organização corporal a partir da coluna vertebral, com ênfase na percepção interna do movimento. Essas práticas inserem-se no campo da Educação Somática, conforme discutido por Fortin (1999), Strazzacappa (2013) e Costa (2022), ao proporem o desenvolvimento da consciência corporal e da escuta sensível do movimento.

No campo da palhaçaria, Lecoq (2010) afirma que o *clown* não corresponde a uma personagem fixa, mas à manifestação das fragilidades do intérprete em estado de jogo. Burnier (1994) complementa essa perspectiva ao indicar que o clown emerge da exposição do ridículo pessoal e da relação direta do intérprete com suas próprias limitações corporais e expressivas. Diante dessas relações, esta pesquisa formula o seguinte problema: de que forma o método *Gyrokinesis*® contribui para o desenvolvimento da percepção corporal na construção do *clown*?

O objetivo geral consistiu em analisar a contribuição do *Gyrokinesis*®, enquanto prática de Educação Somática, para o desenvolvimento da percepção corporal no processo de criação do *clown*. Os objetivos específicos foram: (1) compreender os fundamentos do clown, da Educação Somática e do método *Gyrokinesis*®; (2) realizar experimentações práticas com o *Gyrokinesis*® associadas a jogos teatrais; e (3) analisar os efeitos dessas práticas na percepção corporal durante o processo criativo.

A justificativa deste estudo fundamentou-se na necessidade de ampliar investigações que relacionem práticas somáticas e processos de criação do *clown*, especialmente no que se refere ao desenvolvimento da percepção corporal no trabalho do ator.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa caracterizou-se como qualitativa, desenvolvida por meio de pesquisa-

ação. Essa abordagem compreendeu o corpo como espaço de produção de conhecimento e valorizou as experiências, percepções e processos subjetivos dos participantes ao longo das práticas. O estudo envolveu revisão bibliográfica sobre *clown*, educação somática e o método *Gyrokinesis*®, a fim de fundamentar teoricamente as discussões e sustentar a análise dos dados produzidos em campo. Paralelamente, foram realizadas experimentações práticas com participantes externos, organizadas em encontros presenciais.

Essas experimentações consistiram na aplicação de exercícios do método *Gyrokinesis*®, associados a jogos teatrais voltados ao estímulo da criação do *clown*. Os dados foram produzidos a partir de registros em diários de campo, relatos dos participantes e registros audiovisuais, permitindo o acompanhamento e a análise dos processos de percepção corporal observados ao longo da pesquisa.

Partiu-se da hipótese de que práticas somáticas, em especial o *Gyrokinesis*®, contribuem para o desenvolvimento da percepção corporal necessária à construção do *clown*, ao favorecer estados de atenção, disponibilidade e consciência do movimento. Assim, considerou-se que tais práticas ampliam as condições corporais para a emergência de estados de presença e improvisação no trabalho do ator.

1 CAPÍTULO I

1.1 A ORIGEM DO CLOWN

Apesar de os termos *clown* e *palhaço* serem frequentemente empregados como sinônimos, apresentam distinções etimológicas, históricas e conceituais que incidem diretamente sobre suas práticas cênicas. Segundo Ruiz (1987, *apud* Burnier, 1994), o termo *palhaço* deriva do italiano *pagliaccio*, relacionado à *paglia* (palha), material utilizado no enchimento dos figurinos, consolidando-se historicamente no contexto do circo moderno, no qual se estruturam tipos e convenções cômicas codificadas. Já o termo *clown* tem origem no inglês *clod*, associado à figura do camponês ingênuo e desajeitado, cuja comicidade emerge da exposição de suas próprias limitações.

Sabendo disso, Burnier (1994) afirma que “o *palhaço* circense e o *clown* possuem uma mesma essência: colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais”. (p. 246), ressaltando que as diferenças se evidenciam sobretudo nos modos de construção e nos contextos de criação. A partir dessa perspectiva, compreende-se que o *palhaço* se relaciona mais diretamente às formas históricas e codificadas da comicidade,

enquanto o *clown* se aproxima de um princípio gerador dessa expressão, associado ao processo de descoberta do próprio ridículo do intérprete

Nesse sentido, este trabalho adota preferencialmente o termo *clown* por sua maior adequação ao enfoque teórico e metodológico da pesquisa. O *clown* não é compreendido aqui como um personagem fixo ou pré-definido, mas sim como uma dimensão sensível e singular do intérprete. Essa compreensão encontra respaldo na pedagogia de Jacques Lecoq (2010), para quem a pesquisa do *clown* consiste justamente na descoberta do próprio ridículo, permitindo que as fragilidades e ingenuidades do ator se revelem quando este abandona a tentativa de representar um personagem.

Eugenio Barba (1994) utiliza a metáfora da raiz para pensar os princípios técnicos que atravessam diferentes formas de trabalho do ator. Ao distinguir o nível pré-expressivo da atuação, o autor afirma que ele não se constitui como uma matéria autônoma, mas como um conjunto de princípios anteriores à representação, responsáveis por sustentar a presença cênica. Reforçando assim a compreensão do *clown* não como forma externa ou personagem fixo, mas como um estado corporal e relacional do intérprete, sustentado por uma qualidade de presença que precede a representação.

Personagens caricatos, exageros corporais e inversões de papéis sociais já apareciam como elementos centrais dessas encenações. Um exemplo importante é a Farsa Atelana¹, surgida por volta do século II a.C., tratava-se de uma forma teatral popular romana baseada em personagens fixos e improvisação, que influenciou diretamente tradições posteriores. Nela, o riso nascia do exagero, da máscara e da exposição dos vícios humanos, elementos que permaneceram na linguagem do *clown*.

Durante a Idade Média, o riso passa a ocupar uma posição ambígua na sociedade europeia. É nesse contexto que surge a figura do bufão medieval, frequentemente associado à marginalidade e até a deformidades físicas. De acordo Bakhtin (1987, *apud* Burnier, 1994) O bufão vivia na fronteira entre a arte e a vida, parodiando cerimônias oficiais e expondo verdades ocultas sob a aparência do grotesco. Paralelamente, surgiu-se a figura do bobo da corte, que habitava os palácios e possuía a chamada posição de “expressar todas as verdades” aos nobres e abastados senhores, sob o disfarce da insensatez, conforme Lecoq (2010) reforça:

Retomamos o tradicional “bobo da corte”, que, longe de estar realmente imerso na loucura, pode expressar todas as verdades. Num corpo de bufão, aquele que zomba

¹ Segundo De Matos (2009, p. 30), “Farsa de caráter bufônico, recebeu este nome em decorrência da cidade onde se originou: Atela, na Campânia. Estruturada com personagens tipos, acredita-se que a farsa Atelana tenha exercido grande influência desde os comediantes romanos, passando pela Commedia dell’arte e, mais tarde, chegando até o Teatro Musicado, com destaque ao Teatro de Revista”.

pode tomar a palavra e dizer coisas inacreditáveis, até caçoar do “inalcançável”: da guerra, da fome no mundo, de Deus. (Lecoq, 2010, p.181)

Essa figura ganha profundidade dramática na obra do inglês William Shakespeare, especialmente em peças como *Rei Lear*², nas quais o bobo revela-se, muitas vezes, o personagem mais lúcido da trama. Na obra “Manual Mínimo do Ator” Fo (1999) sintetiza o papel desse personagem lhe atribuindo função primordial para a o desenvolvimento da trama:

Ele não existia somente para deixar a obra mais leve ou para fazer o papel de divagador, mas assim, como o *fool* do *Rei Lear*, determinava uma reviravolta contínua na narrativa e praticava um jogo dialético que estabelecia a contradição entre os personagens e na própria história. (Fo, 1999, p.186.)³

No Renascimento, essa tradição é sistematizada e ganha forma teatral estruturada com a *Commedia dell'Arte*, surgida entre os séculos XV e XVI na Itália. Baseada na improvisação e no uso de máscaras, ela apresenta personagens fixos que representam tipos sociais⁴. Entre eles destacam-se os *Zanni*, em especial os dois *Arlecchino* e *Brighella*. Na

leitura de Burnier (1994) o primeiro cativava o público a rir por sua conta de sua astúcia, inteligência, engenhosidade, era tão suficientemente arguto que era capaz de iniciar intrigas e enganar os patrões. Por sua vez, o segundo criado era ingênuo, confuso e desajeitado.

A relação entre o primeiro servo astuto e o servo tolo estabelece uma dinâmica de contraponto que mais tarde se transformaria na clássica dupla do circo: o Branco e o Augusto. Aqui ocorre um passo decisivo: a comicidade deixa de ser apenas espontânea ou marginal e passa a ser codificada tecnicamente, estruturando-se como linguagem artística, conforme sinaliza Lecoq(2010)

[...] Um é sempre apoio do outro. No teatro, a dupla me parece preferível, assim como num procedimento pedagógico, para permitir a cada *clown* situar-se em relação a outro. Essa pesquisa sobre a hierarquia é feita principalmente com o tema da brincadeira e do duplo fiasco. (2010, p. 218.)

²Originária do inglês a obra *King's Lear* publicada no início do século XVII aborda sobre poder, tragédia familiar e loucura.

³Fo (1999, p.186) observa que Shakespeare introduziu em *King Lear* um personagem semelhante aos “*sotties*” (bobos) medievais, cuja função era intervir com comentários sarcásticos e praticar um jogo dialético; Dessa forma, utilizou o termo, *Fool* cuja a tradução é a mesma dos *sotties* para reforçar a figura de conexão entre ambos conceitos.

⁴Burnier (1994, p.246-247) afirma que a *Commedia dell'Arte* (ou Comédia de Máscaras) foi uma forma típica de teatro do Renascimento italiano e que eram realizadas com roteiros elaborados, intitulados de *canovacci* que o objetivo era servir como suporte para a improvisação. Também destaca que as personagens eram fixas e possuíam máscaras cujas linhas revelavam o caráter de cada tipo social.

A comicidade passa a estruturar-se no contraste entre norma e desvio, controle e fracasso, sendo um núcleo dramático que permanece até hoje. Lecoq (2010) complementa ao definir o *clown* como aquele que “faz fiasco”⁵, ou seja, que desvela sua natureza humana profunda ao fracassar em seu número. A comicidade surge justamente quando o controle, tentado pelo Branco ou pela pretensão do Augusto, colide com o fracasso inevitável:

O *clown* é aquele que “faz fiasco”, que fracassa em seu número e, a partir daí, põe o espectador em estado de superioridade. Por esse insucesso, ele desvela sua natureza humana profunda que nos emociona e nos faz rir. Mas não basta fracassar com qualquer coisa, ainda é preciso fracassar naquilo que se sabe fazer, isto é, uma proeza. (Lecoq, 2010, p.216.)

Já no século XVIII, com o surgimento do circo moderno, o *clown* ganha o espaço que o consagraria em diversos países. Em 1768, Philip Astley⁶ organizou em Londres um espetáculo equestre que foi considerado o marco fundador do circo moderno. Cavaleiros habilidosos encenavam personagens simplórios e desajeitados, criando números cômicos que contrastavam técnica e aparente incompetência. Nesse contexto consolida-se a dupla clássica: o *Clown Branco*, representante da ordem, da elegância e da autoridade, e o Augusto, figura do erro, da ingenuidade e da desmedida.

Segundo

Adoum (1988 *apud* Burnier, 1994) o *Clown Branco* seria a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. Ele é tradicionalmente um ser elegante, podendo estar usando gravatas borboletas, vestimentas de lantejoulas (herança oriunda do Arlequim da Comédia de Máscaras) ou até mesmo *smoking*, entretanto, sempre pronto para zombar de seu parceiro. Já o Augusto sendo a personificação do bobo, perdedor, ingênuo de boa-fé, o ser emocional. Ele vem para representar a pureza sobre domínio malicioso do *Clown Branco*. No início do século XX, o *clown* migra do picadeiro para o cinema, ampliando seu alcance simbólico. O francês Max Linder, pseudônimo de Gabrielle Leuvielle, é considerado um dos primeiros *clowns* cinematográficos. Linder, que dirigia e atuava em seus próprios filmes, transportou para a tela as habilidades circenses, como dançar, saltar e montar a cavalo. Sua motivação era transpor o número circense para a nova arte cinematográfica, servindo de exemplo para sucessores como Charles Chaplin e Jerry Lewis. Etaix (1982, *apud* Burnier, 1994) enfatiza que:

⁵ Em suma, conforme aponta Jacques Lecoq (2010), o *clown* é aquele que “fracassa” em seu número e, ao expor esse “fiasco”, coloca o espectador em uma posição de superioridade. Contudo, mais adiante o conceito de fiasco será aprofundado, bem como o sentido específico que ele assume no contexto desta discussão.

⁶Ex-sargento auxiliar da cavalaria, foi o primeiro a realizar acrobacias em pé sob o dorso nu de um cavalo em movimento circular. Tal efeito tornou-se possível graças ao princípio da força centrífuga, que garante a estabilidade do corpo durante o galope em círculo. A partir de tal prática, consolidou-se o picadeiro, presente em todos os espetáculos circenses de Astley (Ruiz *apud* Burnier, 1994).

[...]Os argumentos que ele tinha por tema eram sempre, como nas entradas de *clowns*, extremamente simples. Eram as sucessões de *gags*⁷ que mantinham o interesse; o roteiro não passava de um pretexto para criação de situações cômicas, assim como na *Commedia dell'Arte*. Max Linder buscou sua inspiração no teatro de Vaudeville (Teatro cômico musical, apresentado em bares e cabarés). E, sobretudo, no circo.(Etaix, 1982 *apud* Burnier, 1994, p.250.)

Logo depois, Charlie Chaplin, com seu personagem Carlitos, transforma o vagabundo em figura poética e social, mesclando humor e crítica às desigualdades modernas. Carlitos é citado como um exemplo eloquente de como um artista cômico consegue estimular a memória das pessoas, utilizando estereótipos e convenções de modo eficaz e com um ritmo perfeito (Fo, 1999, p.102.) fora a sua também capacidade de manter a sua essência(*clown*) independentemente do papel que fosse lhe dado.

Assim, Carlitos é o *clown* de Chaplin, pessoal e único, não importando se desempenha o papel de “O Grande Ditador”, do vagabundo de “O Garoto” ou do operário em “Tempos Modernos”. (Burnier, 1994, p.250.)

Buster Keaton desenvolveu uma comicidade baseada na precisão física e na expressão impassível, é destacado como um dos grandes cômicos que atingiu um grande nível de requinte técnico ao transpor as habilidades do circo para o cinema (Burnier, 1994). Além disso, é citado como o exemplo máximo do *sats*⁸. Ele é caracterizado sendo como um "felino pronto para tudo", cuja imobilidade não é estática, mas uma "imobilidade em movimento" onde o interior permanece ativo, permitindo que a ação brote de forma decidida e inesperada Barba (1994) enfatiza o desempenho do ator ao explicar o que conceito de *sats*:

[...] É Buster Keaton antes de andar. É Maria Callas quando está para começar uma ária. O empenho muscular, nervoso e mental que precede a ação. O ator sabe distinguir o *sats* da inércia gesticulatória que faz com que os movimentos rolem uns sobre os outros sem força interior. O *sats* compromete o corpo inteiro. A energia que se acumula no tronco e pressiona as pernas pode ser canalizada tanto na carícia de uma

⁷ Em resumo, *Gags* é um recurso técnico de comicidade focado na precisão física e na quebra de lógica para gerar o riso. Fo(1999) afirma que as *gags* são os equivalentes dos chamados *lazzi* (laços) da *Commedia dell'Arte* que consistiam em uma série de intervenções ágeis, frequentemente manifestadas através de quedas e tombos desastrosos focados no riso (p,106.). Castro(2005) também reforça essa definição ao dizer que os *lazzi* estão na base das *gags* de palhaço, especialmente nas chamadas *gags* físicas. Já Lecoq(2010) distingue a *gag* do *lazzo*, explicando que a primeira pode ser simplesmente puramente mecânica ou absurda, sem uma lógica convencional, enquanto o segunda sempre mantém uma referência à humanidade das personagens(p.174)

⁸ Termo criado por Eugênio Barba(1994, p;84) usado para designar o momento em que o ator está pronto e prestes a agir, funcionando como uma preparação dinâmica impulsionadora para a ação. “[...]O *sats* é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo[...]”

mão como nos passos velozes de uma corrida, num tranqüilo virar dos olhos, no salto do tigre ou no vôo da borboleta. O sats é impulso e contra-impulso. (Barba, 1994, p.85)

Enquanto isso, o britânico Stan Laurel e o estadunidense Oliver Hardy levaram para o cinema a lógica da dupla clássica do circo, o *Clown* Branco e o Augusto, mas sob uma nova designação: “O Gordo e o Magro” (Burnier, 1994) estreando nas salas de cinema em 1927. Apesar da mudança de nomenclatura, a estrutura e a essência permaneciam as mesmas: o contraste entre dois tipos complementares, herdeiros diretos da tradição cômica anteriormente mencionada.

A dinâmica entre autoridade e ingenuidade, controle e desajuste, reproduziu no audiovisual o mesmo princípio dramático que sustenta a dupla circense. Assim, o equivalente cinematográfico do Branco e do Augusto alcançou grande êxito na sétima arte, reafirmando a força dessa estrutura de conflito e complementaridade que atravessa diferentes linguagens e períodos históricos (Burnier, 1994).

Do ponto de vista genealógico, o nariz também pode ser compreendido como herdeiro das deformações grotescas dos bufões medievais⁹ (Burnier, 1994). Se antes o exagero físico marcava corpos marginalizados que satirizavam o poder, no *clown* moderno essa deformação é reduzida a um mínimo: uma pequena protuberância vermelha que concentra simbolicamente a alteridade. Trata-se de uma deformação sutil, mas suficiente para deslocar o intérprete de sua identidade cotidiana e colocá-lo em estado de jogo.

Definido como a “menor máscara do mundo”, ele opera de maneira paradoxal: ao invés de ocultar, revela. “A máscara do *clown*, o nariz, é a menor do mundo, a que menos esconde e mais revela” (Burnier, 1994, p.262). Diferentemente das máscaras tradicionais, que encobrem o rosto e constroem um tipo exterior, o nariz evidencia a ingenuidade, a fragilidade e o ridículo próprios do intérprete. A máscara, ao ser colocada, ela não cria um personagem acabado, mas expõe o estado de vulnerabilidade do ator diante do público, o fracasso, ou “fiasco”, como apontava Lecoq (2010), ela deixa de ser erro a ser evitado e transforma-se em matéria poética.

[...] Quando o ator entra em cena com seu nariz vermelho, seu rosto apresenta um estado de disponibilidade sem defesa. Ele acredita que possa ser recebido com toda a simpatia do público (do mundo), e é surpreendido pelo silêncio que o acolhe, pois se considerava uma pessoa importante. Sua reação humilde desencadeia no público pequenos risos. O *clown*, ultrassensível aos outros, reage a tudo o que lhe chega, e viaja, então, entre um sorriso simpático e uma expressão triste. (Lecoq, 2010, p.215.)

⁹ Burnier (1994) afirma explicitamente que o *clown* é herdeiro do bufão, do teatro medieval e da *Commedia dell'Arte*: “O *clown*, como sabemos, é herdeiro do bufão, do teatro medieval, da *Commedia dell'Arte*” (p.81) Ele também explica que o *clown* é uma versão “sofisticada”. Nele, as características brutas do bufão aparecem de maneira sutil, sendo que o nariz, a maquiagem e o figurino são as deformações físicas que restaram dessa herança grotesca (p.259).

Amplamente reconhecido como símbolo do *clown*, a menor máscara do mundo consolidou-se como ferramenta pedagógica e artística a partir da década de 1960, no contexto das pesquisas desenvolvidas por Jacques Lecoq, mas foi, Pierre Byland, então aluno (e posteriormente professor de academia) quem introduziu o pequeno nariz vermelho no trabalho de formação do ator, deslocando-o de um adereço circense para um potente dispositivo de investigação cênica¹⁰.

Tal introdução provocou uma inflexão na pedagogia do *clown*. Antes, o trabalho ocupava espaço breve e menos estruturado, mas com a sua adoção, tornou-se eixo central da formação, voltado, em especial, à descoberta do “*clown* pessoal”. Lecoq (2010) relata que, em 1962, ao explorar o domínio do “cômico e do derrisório”, descobriu a “busca de seu próprio *clown*”, o que deu ao ator uma liberdade inédita para existir como era, com suas fraquezas e limitações.¹¹

Em 1962, apareceram pela primeira vez os *clowns*. Ex-plorando o domínio do derrisório e do cômico, descobri “a busca do seu próprio *clown*”, que daria ao ator uma grande liberdade para si mesmo” (Lecoq, 2010, p.35-36).

Assim o foco desloca-se da construção de tipos fixos para a revelação da singularidade, o nariz passa a funcionar como instrumento de desnudamento das máscaras sociais, colocando o ator em confronto direto com sua própria humanidade para a criação do seu *clown*.

[...] Foi então, vendo-se naquele estado de fraqueza, que todos se puseram a rir, não do personagem que pretendiam apresentar, mas da própria pessoa, assim, despida. Encontramos! O *clown* não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos downs. Achamos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório, que, quando se expressa, faz rir. (Lecoq, 2010, p.213).

Segundo Burnier (1994), o *clown* trata-se de uma prática que mantém como eixo central a exposição da estupidez humana, relativizando normas sociais e convertendo a fragilidade em matéria de criação. Na perspectiva de Lecoq (2010), sua pesquisa se ancora na revelação do

¹⁰ “Para mim, a referência ao circo, inevitável assim que se evoca o *clown*, está muito distante. Na minha infância tinha visto, no circo Medrano, em Montmartre, os Fratellini, Grock, e o trio Carioli, Portos e Carletos, mas na Escola não buscávamos esse tipo de *clown*. Salvo a dimensão cômica, não tínhamos nenhuma referência de estilo ou de forma, e mesmo os alunos não conheciam esses *clowns*. Abordavam a pesquisa de maneira mais livre. Foi Pierre Byland, aluno da Escola antes de ser professor, que nos trouxe o famoso nariz vermelho, a menor máscara do mundo, que ia permitir tirar do indivíduo sua ingenuidade e sua fragilidade.” (Lecoq, 2010, p.124.)

¹¹ “[...]Essa descoberta, da transformação de uma fraqueza pessoal em força teatral, foi de tanta importância para a definição de uma abordagem personalizada dos *clowns*, para uma pesquisa “de seu próprio *clown*”, que se tornou um princípio fundamental.[...] A pesquisa do *clown* próprio de cada um é, primeiramente, a pesquisa de seu próprio ridículo. Diferentemente da *commedia dell'arte*, o ator não tem de entrar num personagem preestabelecido (Arlequim, Pantalone.). Deve descobrir nele mesmo a parte *clown* que o habita. Quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu *clown* aparecerá com força (Lecoq, 2010, p.214).

próprio ridículo do intérprete, que emerge quando este abandona a tentativa de representar algo externo a si. Do mesmo modo, que Barba (1994), ao discutir o nível pré-expressivo do trabalho do ator, reforça a existência de um estado corporal anterior à representação, no qual se organiza a presença cênica.

Nesse sentido, o *clown* é aqui compreendido como um estado que emerge da relação entre corpo, percepção e jogo, sustentado por uma disponibilidade sensível do intérprete. A partir dessa compreensão, esta pesquisa desloca seu foco para a dimensão corporal dessa construção, considerando que práticas somáticas podem atuar como dispositivos de ampliação da percepção e da presença em cena. Dessa forma, o capítulo seguinte abordará a relação entre corpo e treinamento somático, com ênfase no método *Gyrokinesis*, como suporte para a criação do intérprete.

2 CAPÍTULO II

2.1 A EDUCAÇÃO SOMÁTICA E SEUS DESDOBRAMENTOS

O termo “educação somática” tem sua origem no grego antigo *somâ* (*σῶμα*), cujo significado fundamental refere-se ao corpo, especialmente em sua distinção em relação à alma ou ao espírito (Houaiss, 2001 *apud* Rezende, 2002, p. 256). A partir de seu genitivo *somatos*, forma-se o radical “somat-”, amplamente empregado na constituição de termos técnicos das áreas da biologia e da medicina. Sabendo disso, Rezende (2002), ao estudar a formação de vocabulários de origem grega, aponta que esse radical aparece em palavras como “somático”, “somatização” e “somatotrófico”, sempre relacionadas à dimensão corporal do ser, evidenciando, assim, a centralidade do corpo como princípio semântico e conceitual que sustenta a própria noção de somática.

Assim, o termo somático designa aquilo que é relativo ao corpo, evidenciando uma tradição etimológica que associa o “soma” à materialidade e à constituição física do organismo, em contraste com os aspectos psíquicos ou espirituais.

Na tradição filosófica e científica, a palavra passou a ser utilizada para designar aquilo que diz respeito ao corpo em sua dimensão física, em oposição ao que é considerado psíquico ou mental. No entanto, no campo da Educação Somática, esse termo adquire um significado ampliado, deslocando-se de uma compreensão estritamente biológica para uma perspectiva que entende o corpo como experiência vivida, sensível e perceptiva. Conforme afirma Souza (2012 *apud* Rosário, 2018), “A palavra soma é maleável e carrega a ideia de algo em constante transformação, o que se torna importante para os processos de (re) aprendizagem a partir do sentir, do perceber e/ou do mover” (p. 101)

Essa ampliação de sentido foi consolidada sobretudo a partir das contribuições do estadunidense Thomas Hanna, que definiu o “*soma*” como o corpo percebido a partir da primeira pessoa, isto é, o corpo tal como é sentido e experienciado internamente “[...] *soma* é o corpo subjetivo, ou seja, o corpo percebido do ponto de vista do indivíduo. Quando um ser humano é observado de fora, por exemplo, do ponto de vista de uma 3ª pessoa, nesse caso, é o corpo que é percebido.” (Hanna, 2003 *apud* Bolsanello, 2005, p. 90)

Se para Hanna, “*soma*” refere-se ao corpo percebido a partir da autopercepção, o que explica reconhecer que cada indivíduo possui uma experiência única e subjetiva de seu próprio corpo, a noção de educação, nesse campo, está diretamente relacionada à capacidade de ampliar essa percepção e de reorganizar padrões corporais a partir da consciência.

Nesse contexto, o corpo deixa de ser compreendido apenas como objeto de análise externa e passa a ser reconhecido como sujeito da percepção e da ação. Embora, em outros contextos linguísticos, como na matemática, o verbo “somar” venha a remeter à ideia de adição e acumulação, é importante destacar que essa associação não corresponde ao significado etimológico de “somático”, sendo apenas uma aproximação metafórica.

Logo, neste capítulo, a Educação Somática será abordada a partir de sua dimensão experiencial, considerando o corpo como um espaço de percepção, consciência e construção de conhecimento. Segundo Fortin (1999), esse campo de estudo compreende o ser humano de forma integrada, articulando diferentes dimensões da experiência corporal. Nesse sentido, a autora afirma que “[...]a educação somática engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam.” (Fortin, 1999, p. 40).

Na década de 1970, o educador Thomas Hanna se tornou o responsável por cunhar e difundir o que hoje conhecemos como Educação Somática, sistematizando esse campo ao reunir práticas que possuíam em comum a centralidade da experiência corporal subjetiva.

Em seu volume mais importante, *Bodies in Revolt* (1970), Thomas Hanna inteligentemente definiu a Somática antes de tudo como um deslocamento epistemológico, um modo de pensar produzido por uma transformação da qualidade de consciência de alguém (Hanna, 1985), ao invés de um grupo de métodos preexistentes para serem apenas montados e institucionalizados (Giorgi, 2015, p. 61).

Embora a denominação “Educação Somática” tenha sido oficialmente adotada apenas em 1995 pelos membros do *Regroupement pour l'Éducation Somatique* (RES), em Montreal, Canadá (Bolsanello, 2005), os princípios que fundamentam esse campo de estudos são anteriores a essa formalização. Suas bases encontram-se no trabalho de diversos pesquisadores

do movimento que, ao longo do século XX, desenvolveram métodos a partir de investigações empíricas sobre o próprio corpo.

A utilização do termo “educação” associado ao campo somático não é aleatória, mas revela uma escolha conceitual que desloca o foco dessas práticas de uma perspectiva terapêutica ou corretiva para um processo de aprendizagem. Nesse contexto, a Educação Somática visa compreender o corpo como um campo de experiência que pode ser continuamente desenvolvido por meio da percepção, da atenção e do movimento.

Nesse sentido, a educação somática propõe não um tratamento médico, fisioterápico ou psicológico, mas um processo de aprendizado. Trata-se de um campo teórico-prático educacional que se interessa pelo movimento do corpo humano e que tem aplicações as mais variadas: a diminuição de sintomas antálgicos; a melhora da coordenação motora; a prevenção de problemas músculo-esqueléticos; a melhora da respiração; a melhora da flexibilidade muscular e da amplitude articular; o relaxamento de tensões excessivas e ativação de músculos pouco utilizados; a transformação de hábitos posturais inadequados e o desenvolvimento da capacidade de expressão (Bolsanello, 2005, p. 95).

Segundo Lima (2010), a Educação Somática não deve ser compreendida apenas como um conjunto de técnicas corporais, mas como uma proposta pedagógica que transforma a maneira de perceber, aprender e produzir conhecimento por meio do corpo. Nessa perspectiva, o corpo deixa de ser entendido como um objeto a ser controlado e passa a ser reconhecido como lugar de experiência, percepção e construção de saberes. Para o autor, a Educação Somática articula prática e reflexão, experiência e teoria, propondo uma compreensão ampliada do corpo e dos processos de aprendizagem. Essa concepção afasta a ideia de que a somática corresponda a uma técnica específica e a aproxima de um modo particular de ensinar e aprender, como evidencia o autor:

A intenção é projetar a ideia de que 'somática' é um conceito relacionado ao modo de fazer, e não a uma técnica específica. A educação somática não é uma técnica: é, antes, uma proposta de um modo particular de como aprender, de como trocar conhecimento, um método, uma proposta pedagógica; e, como ação pedagógica ímpar, insere-se nos processos de transformação do indivíduo e, por consequência, da sociedade (Lima, 2010, p. 66).

O estudo desta área configura-se como um campo de saber que investiga as relações entre corpo, percepção e movimento, compreendendo o corpo não como objeto, mas como experiência vivida. Em oposição às abordagens mecanicistas que historicamente fragmentaram corpo e mente, a somática propõe uma escuta sensível do corpo, valorizando a percepção interna como fonte legítima de conhecimento.

Longe de ser uma panacéia que promete a cura de todos os males, a educação somática não exclui o acompanhamento médico, fisioterápico ou psicológico, caso necessário. Porém, a particularidade da educação somática é que suas estratégias são principalmente educacionais e investem na responsabilização do aluno. (Bolsanello, 2005, p. 91)

Para Lima (2010), as diferentes técnicas que compõem o campo da Educação Somática possuem fundamentos e procedimentos distintos, não constituindo uma metodologia única ou homogênea. Entretanto, apesar de suas especificidades, essas abordagens compartilham princípios comuns relacionados à compreensão integrada do ser humano, à valorização da consciência corporal e ao desenvolvimento da percepção como instrumento de transformação. Ao discutir esses elementos convergentes, o autor reforça:

As técnicas chamadas de educação somática não caminham pelas mesmas veredas, nem propagam os mesmos preceitos. Se as diferenças são devidas aos mais variados conceitos, destacá-íamos os pontos comuns mais frequentemente encontrados: 1. A defesa da indivisibilidade do ser: corpo/espírito, alma/matéria, corpo/ mente, etc. 2. A defesa de que as relações que o indivíduo mantém com o seu fazer no mundo podem criar situações que se fixariam sobre o comportamento psicomotor, impedindo seu adequado desempenho, cuja recuperação cada uma das técnicas, a seu modo, propõe. 3. Os conhecimentos que dão suporte às teses são de caráter científico e fazem parte das ciências biológicas e humanas. 4. Todas trabalham no sentido de desenvolver no indivíduo a consciência de seus próprios atos como instrumento de mudança. (Lima, 2010, p. 60-61)

Diferentemente de abordagens que buscam corrigir ou impor modelos ideais de movimento, a Educação Somática propõe um processo educativo baseado na investigação e na autoexploração. O aprendizado não ocorre por repetição mecânica, mas pela experiência sensível e pela descoberta de novas possibilidades de organização do corpo (Bolsanello, 2005).

Dentre os pioneiros do estudo da Educação Somática destacam-se Frederick Matthias Alexander, Joseph Pilates, Moshe Feldenkrais e Irmgard Bartenieff. Segundo Lima (2010), esses pesquisadores compartilhavam o interesse em compreender o corpo de forma integrada e em superar padrões automatizados de movimento por meio da ampliação da percepção e da consciência corporal. Dessa maneira, suas práticas não se restringiam ao aprimoramento físico, mas buscavam transformar a relação do indivíduo consigo mesmo e com o ambiente.

Ao analisar a consolidação desse campo, Giorgi (2015) observa que tanto Moshe Feldenkrais quanto Thomas Hanna atribuíram à perspectiva somática um alcance amplo para a compreensão da experiência humana. Nesse sentido, Hanna (2003, *apud* Giorgi, 2015) afirma que “[...] estamos apenas começando a compreender a maneira somática de pensar, o que quer dizer que estamos apenas começando a compreender o que realmente significa ser um ser humano e viver na plena promessa dessa realidade somática” (p. 68).

O engenheiro e físico Moshe Feldenkrais foi um dos mais prolíficos estudiosos dessa linha, destacando-se por desenvolver uma abordagem que integra de forma indissociável mente e corpo, influenciando diretamente o pensamento de Hanna (Giorgi, 2015), especialmente ao compreender o movimento como eixo central da consciência corporal. Nesse sentido, sua proposição de que “o movimento é a base da consciência”. (Feldenkrais, 1977, p. 56) reforça a ideia de que grande parte dos nossos estados internos permanece inicialmente inconsciente até se manifestar no corpo, sendo reconhecida quando se organiza em padrões musculares e fisiológicos, como no rosto, na respiração ou no ritmo cardíaco, que se traduzem em experiências afetivas como medo, ansiedade ou alegria, evidenciando, portanto, que a consciência de si emerge diretamente da expressão física desses estados.

Nesse sentido, educar o corpo não significa a necessidade de discipliná-lo, mas sim de desenvolver a capacidade de acessá-lo por completo. Trata-se de um processo que envolve a ampliação da consciência corporal, a autonomia do sujeito e a construção de uma relação mais integrada entre a ação, percepção e o pensamento. Segundo Bolsanello (2005) “A intenção do professor não é a de corrigir o aluno. É a própria experiência do aluno que torna-se ‘o veículo da mudança’[...]” (p. 91).

Essa perspectiva aproxima-se de concepções contemporâneas de educação que valorizam o sujeito como agente ativo de seu próprio processo de aprendizagem, entendendo a Educação Somática não apenas como um conjunto de técnicas, mas como uma prática pedagógica que reconhece o corpo como lugar de conhecimento, experiência e transformação, pois nessa abordagem o aprendizado não se restringe à repetição mecânica de movimentos, mas envolve uma atenção refinada às percepções corporais.

Nesse sentido, Fortin (1999) complementa que os educadores somáticos compreendem a organização corporal e a aprendizagem do movimento a partir do sistema sensitivo-motor, destacando que as mudanças no movimento não ocorrem apenas por exercícios voluntários e repetitivos, que podem inclusive limitar a aquisição de novas formas de se mover, mas sobretudo por meio de um refinamento sensorial que amplia a consciência corporal e favorece novas possibilidades de ação.

2. 1 FENOMENOLOGIA DE MERLEAU-PONTY

Sabendo que a Educação Somática fundamenta-se na ideia de que o corpo é o lugar onde a experiência se inscreve e se manifesta (Fortin, 1999; Bolsanello, 2005) o ato de aprender passa a ser um processo que envolve percepção, sensações e consciência, e não apenas repetição ou correção de formas externas. Essa perspectiva encontra ressonância na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, especialmente em sua obra publicada em 1945, a Fenomenologia da

Percepção, que propõe uma compreensão do corpo como condição de possibilidade da experiência.

Merleau-Ponty, na *Fenomenologia da Percepção*, afirma que quer se trate do empirismo ou idealismo, isto é, quer se afirme o sujeito como constituído pelo mundo ou o mundo como constituído pelo sujeito, a concepção clássica de mundo é a mesma: um mundo constituído por relações objetivas (Lima, 2010. p. 105).

Segundo Silva *et al.* (2024) a palavra fenomenologia possui uma origem etimológica grega, sendo composta por duas partes fundamentais: fenômeno (*phainomenon*), que se refere àquilo que se mostra, se manifesta ou se desvela para uma consciência, e “logia”, derivada de *logos*, que significa palavra, pensamento ou discurso compreensivo, logo, etimologicamente, o termo designa o estudo ou a ciência daquilo que se mostra por si mesmo.

O termo surge, pela primeira vez, em 1764 na obra “*Novo Órganon*”, utilizada para designar uma teoria da ilusão e suas variadas formas. No século XVIII o filósofo Emanuel Kant retomou o termo para indicar uma disciplina propedêutica que precedia a metafísica, denominada *phaenomenologia generalis*. Já em 1807, o germânico Georg Wilhelm Friedrich Hegel fez uso do termo na obra, de sua autoria, “*Fenomenologia do Espírito*” para denominar a ciência que acompanha os distintos fenômenos da consciência até o alcance do saber absoluto. Entretanto, foi no início do século XX que a fenomenologia se consolidou como pensamento e método rigoroso com Edmund Husserl na Alemanha (Ibidem, 2024).

Embora a fenomenologia tenha se desenvolvido no campo filosófico, suas contribuições influenciaram diretamente autores vinculados à Educação Somática. Entre eles destaca-se Thomas Hanna (1928-1990), responsável por cunhar o termo “Educação Somática” em 1976, conforme Fortin (1999) afirma:

Thomas Hanna (1928-1990), a quem se deve o termo, criado em 1976, define a educação somática como sendo: “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente, estes três fatores sendo vistos como um todo agindo em sinergia” (p. 40).

Silva *et al.* (2024) informa ainda que, a fenomenologia consolidou-se formalmente a partir dos primeiros trabalhos de Edmund Husserl, desenvolvidos aproximadamente meio século antes da publicação das obras de Merleau-Ponty. De acordo com os autores, a fenomenologia foi inicialmente concebida como um retorno “às coisas mesmas”, privilegiando a descrição da experiência vivida em detrimento de explicações fundamentadas exclusivamente no pensamento científico. Ainda segundo Silva *et al.* (2024), Merleau-Ponty compreende a fenomenologia como um “estudo das essências”, voltado para a compreensão de fenômenos

como a percepção e a consciência. Nesse sentido, ao discutir os fundamentos da fenomenologia, Merleau-Ponty afirma:

Trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar. Essa primeira ordem que Husserl dava à fenomenologia iniciante de ser uma 'psicologia descritiva' ou de retornar 'às coisas mesmas' é antes de tudo a desaprovação da ciência (Merleau-Ponty, 1999, p. 3).

Sem se deter em uma abordagem estritamente filosófica, alguns conceitos dessa perspectiva contribuem diretamente para o entendimento da somática. “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles.”(Ibidem, 1999, p. 122).

Dentre os temas abordados por Merleau-Ponty destaca-se essa noção de corpo próprio (*corps propre*), que compreende o corpo não como objeto observável, mas como sujeito da experiência e subjetividade. Dessa forma, o corpo é aquilo por meio do qual o mundo é percebido, sentido e significado.

Outro aspecto relevante é a compreensão da percepção como experiência encarnada. Compreender que perceber não é apenas receber estímulos, mas um ato ativo, situado e corporal, diretamente relacionado ao movimento e à forma como o corpo se orienta no espaço presente. Essa concepção reforça a importância, na Educação Somática, da atenção às sensações internas e à qualidade do movimento. “[...] Nós só o compreenderemos se o eu empírico e o corpo não forem imediatamente objetos, nunca se tornarem totalmente objetos, se houver um certo sentido em dizer que vejo o pedaço de cera com meus olhos[...].” (Ibidem, 1999, p. 281).

Merleau-Ponty também introduz a ideia de intencionalidade motora, “projeto motor” (*Bewegungsentwurf*) segundo a qual o corpo possui uma inteligência própria que antecede a reflexão consciente. Antes mesmo de pensar, o corpo já sabe como agir, ajustar-se e responder ao ambiente.

[...]Faço sinal através do mundo, faço sinal ali onde se encontra meu amigo; a distância que me separa dele, seu consentimento ou sua recusa se lêem imediatamente em meu gesto, não há uma percepção seguida de um movimento, a percepção e o movimento formam um sistema que se modifica como um todo (Ibidem, 1999, p. 160).

Tal noção aproxima-se das práticas somáticas que valorizam a escuta do corpo e a reorganização de padrões a partir da experiência, e não da imposição externa. Ele define essa experiência como uma “*Praktognosia*”, ou seja, “[...] experiência motora de nosso corpo não é um caso particular de conhecimento; ela nos fornece uma maneira de ter acesso ao mundo e ao

objeto, uma *praktognosia* que deve ser reconhecida como original e talvez como originária.” (Ibidem, 1999, p.195). Logo, é um saber que está “nas mãos” e nos sentidos, permitindo que o corpo compreenda o mundo através do movimento e do hábito.

Além disso, o conceito de esquema corporal contribui para compreender como o corpo constrói uma percepção de si no mundo. Merleau-Ponty rejeitava a visão atomista¹², afirmando que o esquema corporal não era um mero resultado de associações, mas a lei de constituição que precede e torna essas associações possíveis.

[...] é preciso que essas associações sejam reguladas a cada momento por uma lei única, que a espacialidade do corpo desça do todo às partes, que a mão esquerda e sua posição esteja implicada em um desígnio global do corpo e tenha ali a sua origem[...] (Ibidem, 1999, p. 144-145).

Esse esquema não é fixo, mas dinâmico, sendo constantemente atualizado pelas experiências vividas. A Educação Somática atua justamente nesse nível, ao propor a ampliação e reorganização desse esquema por meio da atenção e do movimento consciente.

2.2 O GYROTONIC EXPANSION SYSTEM®

2.2.1 A origem do Sistema

A compreensão da Educação Somática como um processo de aprendizagem encontra ressonância em práticas contemporâneas como o **GYROTONIC EXPANSION SYSTEM®**, desenvolvido por Juliu Horvath. Conforme apresenta Rosário (2018), com base em Gyrotonic (2016) e Pizarro (2010), o sistema consiste em uma abordagem holística do movimento composta por dois métodos complementares: o *Gyrotonic®* e o *Gyrokinesis®*.

Os dois métodos fundamentam-se nos movimentos naturais da coluna vertebral, como flexão, extensão, inclinação lateral, rotação e ondulações, associados a padrões respiratórios específicos. Além disso, as sequências são organizadas de forma contínua, permitindo que um movimento conduza ao seguinte sem interrupções, favorecendo a mobilidade articular e reduzindo processos de compressão. Essa característica decorre da integração de princípios provenientes de diferentes práticas corporais, como a yoga, a dança, o tai chi chuan e a natação (Rosário, 2018).

¹² Filosofia criada por Leucipo de Mileto e Demócrito de Abdera, justifica que o mundo é um mosaico de reflexos cujo os elementos fundamentais são os compostos pelos átomos e pelo vazio, respectivamente as partículas indivisíveis, e o espaço destinado a movimentação dos átomos entre si. Por sua vez, Merleau-Ponty propôs uma abordagem fenomenológica, propondo a refletir de forma diferenciada sobre corpo e o comportamento, visto que no corpo encontramos intencionalidade, reversibilidade, afetividade e expressividade e não apenas um conjunto de relações mecânicas de causa e efeito (Mielke, 2016).

Nessa perspectiva, Renha (2010 *apud* Rosário, 2018) define o sistema como “(...) um método de descoberta e de (re) educação corporal através do movimento, sendo aplicado tanto para o condicionamento físico como na fisioterapia – prevenção e reabilitação” (p. 113). Inserido no campo das abordagens somáticas, o sistema compreende o corpo como uma unidade integrada, rejeitando perspectivas que fragmentam corpo, mente e espírito. Nessa concepção, o movimento constitui um processo de investigação e aprendizagem corporal, no qual o praticante desenvolve maior consciência de si e de suas formas de organização motora.

A origem do sistema está diretamente relacionada à trajetória de seu criador, Juliu Horvath. Nascido na Romênia, Horvath iniciou sua formação artística ainda jovem e, aos 21 anos, já integrava a National Ballet Company como um de seus principais bailarinos. Posteriormente, atuou como bailarino principal no Houston Ballet, onde sofreu uma grave lesão no tendão de Aquiles que interrompeu sua carreira profissional na dança (Rosário, 2018).

Em decorrência da lesão, Horvath passou a dedicar-se ao estudo da yoga, da meditação e de diferentes práticas corporais. Em 1977, mudou-se para a Ilha de Saint Thomas, nas Ilhas Virgens, onde permaneceu por aproximadamente seis anos aprofundando suas pesquisas sobre movimento, respiração e consciência corporal (Campbell & Milles, 2006; Pará, 2009 *apud* Rosário, 2018).

Durante esse período, a partir da observação da natureza e das experiências desenvolvidas em seu próprio corpo, elaborou uma série de exercícios fundamentados em movimentos circulares, ondulatórios e espiralados. Inicialmente conhecido como Yoga for Dancers (Yoga para Bailarinos), esse trabalho viria posteriormente a ser denominado Método *Gyrokinesis*® (Segatto, 2019).

Segatto informa que na década de 1980, Horvath retornou a Nova York e passou a ministrar aulas na escola Steps on Broadway. O crescente interesse por sua metodologia e a ampliação do público praticante levaram-no a adaptar e sistematizar seus ensinamentos para atender pessoas de diferentes idades e condições físicas. Nesse processo, consolidou o método *Gyrokinesis*® e, posteriormente, desenvolveu equipamentos específicos destinados a potencializar a experiência dos movimentos tridimensionais já presentes na prática. Dessa iniciativa surgiu o método Gyrotonic®, dando origem ao conjunto hoje conhecido como Gyrotonic Expansion System® (Segatto, 2019).

2.2.2 Os Métodos que compõem o sistema

Conforme discutido anteriormente, o **GYROTONIC EXPANSION SYSTEM**® constitui uma abordagem holística do movimento composta por dois métodos complementares: o *Gyrokinesis*® e o *Gyrotonic*®. Rosário (2018) observa que não há consenso na literatura

quanto à classificação do sistema como método, técnica ou abordagem. Diante dessa divergência terminológica, a pesquisa adota a nomenclatura utilizada pelo site oficial do *Gyrotonic Expansion System®*, compreendendo-o como uma abordagem holística do movimento e considerando o *Gyrokinesis®* e o *Gyrotonic®* como os métodos que a compõem.

Segundo Gyrotonic (2016 *apud* Rosário, 2018), ambos os métodos são constituídos por sequências de movimentos circulares, espiralados e ondulatórios que fluem continuamente em repetições rítmicas associadas à respiração. Rosário (2018), apoiando-se em Gyrotonic (2016) e Rosário (2013), destaca que cada movimento conduz naturalmente ao seguinte, permitindo que as articulações se movimentem sem que haja compressão entre elas. De acordo com Renha (2010) e Silva (2013), citados por Rosário (2018), essa característica decorre da integração de princípios provenientes do yoga, da dança, do *tai chi chuan*, da natação e de outras práticas corporais, possibilitando ao corpo experimentar a tridimensionalidade do movimento.

O *Gyrokinesis®* é considerado a base de todo o sistema desenvolvido por Juliu Horvath (Segatto, 2019). O termo deriva da junção das palavras gregas *gyro*, que significa círculo, giro ou espiral, e *kinesis*, que significa movimento (Gyrotonic, 2016). Sua prática é realizada sem a utilização de equipamentos específicos, utilizando apenas bancos, colchonetes e o próprio corpo do praticante. As aulas geralmente iniciam em um banco, seguem para exercícios em pé e finalizam no solo, promovendo a mobilização da coluna vertebral em diferentes direções e integrando respiração e movimento de maneira contínua (Segatto, 2019).

Por trabalhar com movimentos circulares e fluidos, o método apresenta características relacionadas à descompressão articular, à ampliação da mobilidade e à integração corporal. Garcia (2019) destaca que o *Gyrokinesis®* trabalha a musculatura em alongamento e utiliza a respiração como elemento estruturante da prática, conferindo-lhe uma qualidade rítmica semelhante à encontrada na dança. Segundo a autora, o método busca ampliar a capacidade funcional do organismo de forma harmoniosa, por meio de uma abordagem holística voltada para a saúde e o bem-estar do praticante.

[...]Utiliza o corpo além das suas limitações e aumenta a capacidade funcional do organismo de forma harmoniosa, com uma abordagem holística e focada na saúde e bem-estar do praticante (Garcia, 2019, p. 67)

O método *Gyrotonic®*, por sua vez, surgiu posteriormente como uma expansão dos princípios presentes no *Gyrokinesis®*. Conforme explica Segatto (2019), Juliu Horvath desenvolveu equipamentos específicos para auxiliar os praticantes na compreensão e execução dos movimentos tridimensionais originalmente propostos em sua prática corporal. Dessa forma,

o método passou a utilizar aparelhos compostos por sistemas de polias, manoplas e plataformas giratórias, que oferecem resistência variável e favorecem a exploração da amplitude de movimento e da mobilidade articular.

Os movimentos circulares, espiralados e ondulatórios associados à respiração buscam favorecer a integração corporal, a liberdade articular e a consciência do movimento, compreendendo o corpo como uma unidade inseparável de suas dimensões físicas, mentais e expressivas (Rosário, 2018).

Nesta pesquisa, optou-se pela utilização do método *Gyrokinesis*®. A escolha fundamenta-se na maior experiência da pesquisadora com essa prática e em sua adequação às condições metodológicas da investigação, uma vez que dispensa o uso de equipamentos específicos. Além disso, suas características favorecem processos de percepção corporal, escuta, exploração do movimento e experimentação criativa, aspectos que dialogam diretamente com os objetivos desta pesquisa e com os processos de criação cênica investigados.

2.2.3 O Método *Gyrokinesis*® e a criação do *Clown*

A escolha do método *Gyrokinesis*® nesta pesquisa não se fundamenta apenas na experiência prévia da pesquisadora com a prática, mas também nas aproximações existentes entre seus princípios e os processos de criação do *clown*. Inserido no campo da Educação Somática, o método privilegia a percepção corporal, a integração entre movimento e respiração e o desenvolvimento da consciência de si por meio da experiência vivida (Rosário, 2018). Tais princípios dialogam com a compreensão fenomenológica do corpo proposta por Merleau-Ponty (1999), segundo a qual o corpo constitui o lugar primordial da experiência e da produção de sentidos. Nesse sentido, o corpo deixa de ser compreendido apenas como instrumento de execução e passa a constituir um espaço de investigação, descoberta e produção de sentidos.

Ao discutir a contribuição da Educação Somática para os processos formativos e artísticos, Fortin (1999) destaca que a simples repetição de movimentos não garante aprendizagem significativa. Segundo a autora:

A repetição de um movimento tem certamente sua utilidade dentro da manutenção da mobilidade articular e da elasticidade muscular, mas sem uma tomada de consciência do que se produz no curso da ação, a estrita atividade motora não adiciona nada sobre o plano do desenvolvimento neurológico e não conduz a uma real aprendizagem do novo gesto [...] (FORTIN, 1999, p. 45).

Essa perspectiva aproxima-se dos processos de criação do *clown*, uma vez que seu trabalho não se fundamenta na reprodução mecânica de técnicas ou comportamentos previamente estabelecidos. Ao contrário, exige do intérprete disponibilidade para perceber suas

próprias reações, reconhecer seus impulsos corporais e transformar experiências em material cênico (Lecoq, 2010) .

Nesse contexto, o *Gyrokinesis*® apresenta-se como uma ferramenta capaz de favorecer a ampliação da consciência corporal e da escuta de si. Por meio de movimentos circulares, ondulatórios e espiralados articulados à respiração, o método estimula uma relação mais atenta com o corpo (Rosário, 2018). No contexto desta pesquisa, tais características mostraram potencial para contribuir para a presença cênica, disponibilidade para o jogo e para a capacidade de responder aos estímulos do ambiente de forma mais sensível e espontânea.

Além disso, ao valorizar a experiência subjetiva do praticante, o método aproxima-se da compreensão de Educação Somática defendida por Lima (2010), para quem as transformações produzidas pela apropriação consciente da experiência corporal reverberam para além do próprio indivíduo, modificando sua forma de agir e de se relacionar com o mundo. Como afirma o autor “Será essa apropriação que provocará as mudanças no universo em que as ações estão se dando e, por consequência, como uma onda, manifestar-se em todos os seus limites” (Lima, 2010, p. 65).

Desse modo, compreende-se que o *Gyrokinesis*® não atua apenas como uma prática de preparação corporal, mas como uma ferramenta de investigação artística. Ao favorecer estados de presença, percepção, escuta e disponibilidade, o método contribui para a construção de um corpo mais consciente e expressivo, aspectos que dialogam diretamente com os processos de descoberta, jogo e criação do *clown* investigados nesta pesquisa.

3 METODOLOGIA

A presente pesquisa insere-se no campo das Artes Cênicas, especialmente no âmbito da arte da palhaçaria¹³ e propõe investigar as relações entre a educação somática, com ênfase no método *Gyrokinesis*, e a construção do *clown*, por meio de uma experiência prática desenvolvida com participantes em contexto coletivo.

Embora o estudo dialogue com a linguagem do *clown*, seu eixo central reside na ampliação da consciência corporal, que conforme compreendida por Barba (1994) e Burnier

¹³ Conforme explicado no Capítulo 1, os termos palhaçaria e *clown* são, por natureza, utilizados como sinônimos para se referir a uma mesma figura (Burnier, 1994). No contexto deste trabalho, a preferência pelo termo em inglês justifica-se por sua associação à dimensão mais essencial do ser palhaço, isto é, àquilo que se compreende como sendo a sua “alma”. Essa perspectiva também é defendida por Jacques Lecoq (1997), ao afirmar que o *clown* constitui, “primeiramente, a pesquisa de seu próprio ridículo” (p. 214).

(1994) é item essencial para o atuante. Tal habilidade é considerada fundamental para conseguir a se obter a presença cênica e para alcançar os estados expressivos singulares¹⁴.

Barba (1994) afirma que “A capacidade de concentrar-se no nível pré-expressivo possibilita uma ampliação do saber, com consequência sobre o plano prático ou sobre o plano crítico e histórico” (p. 23). Sabendo disso, neste trabalho a criação do *clown* é abordada não como sendo de finalidade única e exclusiva de desempenho artístico, mas como visando a possibilidade de um corpo mais disponível, sensível e atento a si.

Considerando o corpo como lugar de produção de conhecimento (Merleau-Ponty, 1999), a presente investigação orientou-se por uma abordagem qualitativa, por dedicar-se à análise de experiências, percepções e processos subjetivos vivenciados pelos participantes ao longo das práticas. Nesse sentido, a pesquisa buscou compreender, de forma mais minuciosa, as experiências corporais e os processos de criação que afloraram no contexto investigado, valorizando e respeitando as dimensões sensíveis e singulares de cada participante. Tal abordagem fundamenta-se na compreensão de que há “[...]um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números” (Prodanov; Freitas, 2013. p. 70).

A investigação elegeu configurar-se como uma pesquisa-ação, pois na medida em que articulou intervenção prática e reflexão contínua aos participantes, transformou em sujeitos ativos no processo de construção do conhecimento na realização do processo. Conforme explica Thiollent (2013), a pesquisa-ação pode ser entendida como:

“[...] um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo” (Thiollent, 2013, p.20).

O autor supracitado ressalta, ainda, que a produção do conhecimento entre pesquisador e participantes deve ocorrer de forma simultânea e igualitária, uma vez que “[...] a pesquisa-ação exige uma estrutura de relação entre pesquisadores e pessoas da situação investigada que seja de tipo participativo” (Thiollent, 2011, p. 22). No contexto desta pesquisa, os participantes estiveram inseridos desde o início do estudo prático, estabelecendo uma relação de colaboração contínua com a pesquisadora ao longo de todo o desenvolvimento do trabalho de campo. Dessa forma, engajaram-se não apenas na execução dos exercícios, mas também no processo de construção do *clown* desde suas etapas iniciais.

¹⁴ Barba (1994) define a presença cênica como sendo o Bios Cênico, que reside no nível pré-expressivo do trabalho do ator.

Os encontros, que foram previamente estruturados, mantiveram-se com abertura para adaptações ao longo da sua realização, a partir das observações estabelecidas e das reflexões presentes nos registros de diário de campo e nas rodas de conversa.

Optou-se também pelo método indutivo, uma vez que “No raciocínio indutivo, a generalização deriva de observações de casos da realidade concreta” (Prodanov; Freitas, 2013, p.28). A análise iniciou-se das experiências particulares notadas no estudo de campo para a construção de reflexões mais amplas acerca das relações entre práticas somáticas e o fazer clownesco. Tal perspectiva permitiu que o conhecimento emergisse do próprio processo, valorizando tanto as singularidades quanto as recorrências observadas no campo, conforme explica Gil (2008 *apud* Prodanov; Freitas, 2013) “Isso significa que a indução parte de um fenômeno para chegar a uma lei geral por meio da observação e da experimentação, visando a investigar a relação existente entre dois fenômenos para se generalizar.” (p.28).

Por fim, a pesquisa articulou-se a realizar um levantamento bibliográfico, visto que é a modalidade de pesquisa cuja finalidade de aprimoração de conhecimento é concedida “[...] através de uma investigação científica de obras já publicadas.” (Sousa; Oliveira; Alves, 2021, p.65), logo, com base em obras que abordassem a construção do *clown*, a educação somática e o método *Gyrokinesis*, visou-se fundamentar, teoricamente, as práticas desenvolvidas e subsidiar a análise dos dados produzidos ao longo da investigação. Tal levantamento possibilitou a construção de um diálogo entre as diferentes perspectivas teóricas, contribuindo para a compreensão das relações entre a consciência corporal e a criação cênica, bem como para a análise dos processos vivenciados pelos participantes no contexto da pesquisa de campo.

3.1 A ELABORAÇÃO DA PESQUISA E OS INSTRUMENTOS DE REGISTRO

A pesquisa foi divulgada junto às turmas do Curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), abrangendo estudantes ingressantes nos anos de 2025 e 2026. O processo de inscrição ocorreu por meio de um formulário eletrônico elaborado na plataforma *Google Forms*, estruturado em três etapas: 1. identificação da/do participante; 2. Autorização do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e 3. Autorização para uso de imagem e depoimentos, tanto orais quanto escritos.

Na etapa de identificação, além dos dados pessoais básicos, foram levantadas informações referentes às experiências prévias dos interessados com teatro, linguagem do *clown*, Educação Somática e método *Gyrokinesis*®, buscando traçar um perfil inicial dos participantes.

A pesquisa foi planejada para ocorrer em seis encontros presenciais, realizados às quartas e sextas-feiras, na sala de dança nº 8 da ETDUFPA. Os encontros estavam programados para ocorrer das 18h às 19h, horário escolhido por coincidir com o término das atividades acadêmicas dos estudantes. Contudo, durante a execução da pesquisa, observou-se que algumas aulas iniciavam com atraso, geralmente entre 18h05 e 18h10, em razão da chegada tardia de parte dos participantes. Ainda assim, buscou-se manter a duração aproximada de uma hora por encontro.

Para o acompanhamento e documentação do processo investigativo, foram utilizados diferentes instrumentos de registro. O principal deles consistiu nos diários de campo elaborados pela própria pesquisadora. Os registros foram realizados manualmente em um caderno confeccionado artesanalmente para a pesquisa, composto por capa em papel rosa, folhas internas brancas e costura com fio vermelho. Nesse material foram anotadas observações referentes às práticas corporais, aos jogos teatrais, às reações dos participantes e às ocorrências consideradas relevantes para a investigação, além dos diários de campo, foram comprados e confeccionados os narizes de palhaço, visto que geralmente os de plástico são desconfortáveis para a respiração, a pesquisadora os modelos e os adaptou para que não houvesse desconforto aos participantes, conforme é possível visualizar nas seguintes imagens:

Figura 02

Figura 03



Diários de campo e os Narizes de palhaço

Além disso, foram realizados registros fotográficos e audiovisuais ao longo dos encontros, via aparelho celular, possibilitando a documentação das atividades desenvolvidas e contribuindo para a análise posterior do material produzido. Os registros foram efetuados tanto durante as práticas do método *Gyrokinesis*®, quanto durante os momentos de experimentação dos jogos teatrais e atividades de *clown* ministrados pela pesquisadora.

Todos os registros foram realizados mediante autorização prévia dos participantes, formalizada por meio do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e do Termo de Autorização de Uso de Imagem e Depoimentos, elaborados especificamente para esta pesquisa e apresentados nos apêndices 01 e 02 deste trabalho.

A pesquisa contou inicialmente com 12 inscrições realizadas por meio do formulário eletrônico (apêndice 03). Entretanto, apenas parte dos inscritos efetivamente participou dos encontros presenciais, sendo que dois participantes acompanharam integralmente todas as atividades propostas.

Observou-se que a maioria dos inscritos era composta por estudantes do Curso de Licenciatura Plena em Dança - UFPA e do curso Técnico em Dança Clássica da ETDUFPA havendo apenas dois participantes com experiência prévia em teatro: um vinculado ao Curso Técnico em Teatro e outro à Licenciatura em Teatro.

No último encontro, uma participante compareceu sem inscrição prévia e sem a assinatura dos termos de consentimento e autorização de uso de imagem, motivo pelo qual não foi incluída nos registros da pesquisa, em conformidade com os critérios éticos estabelecidos.

Dos participantes iniciais, apenas dois estiveram presentes em praticamente todos os encontros, sendo que um participou integralmente de toda a pesquisa e o outro ausentou-se em apenas um dos encontros.

A presença dos participantes variou ao longo dos seis encontros realizados, conforme na tabela abaixo:

QUADRO I

FREQUÊNCIA		
DATA	ENCONTRO	QUANTIDADE DE PARTICIPANTES
06/05/2026	1º Encontro	8

08/05/2026	2º Encontro	5
13/05/2026	3º Encontro	5
15/05/2026	4º Encontro	4
20/05/2026	5º Encontro	6
22/05/2026	6º Encontro	4

Com o objetivo de preservar a identidade dos participantes, foram utilizados codinomes inspirados em importantes figuras da história da palhaçaria brasileira. Um dos participantes foi identificado pelo codinome “Piolin”, em homenagem a Abelardo Pinto, reconhecido como um dos maiores palhaços do Brasil. A segunda participante recebeu o codinome “Xamego”, em referência a Maria Eliza Alves dos Reis, considerada a primeira mulher palhaça negra do país.

3.2 O RECOLHIMENTO DOS DADOS

As estratégias de recolha de dados adotadas nesta pesquisa foram diversificadas, em consonância com os princípios da pesquisa-ação, buscando contemplar diferentes dimensões da experiência dos participantes. Inicialmente, os próprios encontros práticos com exercícios corporais e jogos teatrais constituíram o espaço de diagnóstico e intervenção, no qual foi possível observar e atuar diretamente sobre os processos vivenciados pelos participantes.

Durante o primeiro e o último encontro da pesquisa, foram realizadas perguntas aos participantes com o objetivo de acompanhar possíveis transformações ocorridas ao longo do processo. As mesmas questões foram aplicadas nesses dois momentos, possibilitando a comparação entre as percepções iniciais e finais dos participantes.

Como instrumentos de coleta de informações, utilizaram-se diários de campo, registros fotográficos e audiovisuais (vídeos), produzidos ao longo de todos os encontros. Os diários de campo permitiram registrar observações da pesquisadora sobre o desenvolvimento das atividades e as respostas dos participantes, enquanto as fotografias e os vídeos contribuíram para a documentação dos exercícios, das experimentações corporais e dos processos de criação vivenciados durante a investigação.

A seguir, apresentam-se as perguntas utilizadas no roteiro de entrevista. Das questões aplicadas, cinco permaneceram inalteradas entre o primeiro e o último encontro, com o objetivo de possibilitar a análise comparativa entre as expectativas iniciais e as percepções construídas ao término da pesquisa:

1. Como você descreveria a sua relação com o próprio corpo neste momento?

2. O que significa para você consciência corporal e como você a percebe em sua prática?

Figura 04



Participantes escrevendo as respostas no diário de campo

Nesse contexto, conforme aponta Thiollent (2013) “Em certos casos os convencionais questionários e as técnicas de entrevista individual são utilizados como meio de informação complementar.” (p. 33), o que reforça a possibilidade de articulação de diferentes instrumentos de coleta de dados conforme as necessidades da pesquisa.

Ao final de cada encontro, os participantes eram convidados a relatar e registrar as suas percepções corporais em seus diários de campo, com o objetivo de estimular a reflexão sobre as experiências vivenciadas ao longo das práticas.

Durante a prática, foram realizados registros fotográficos e audiovisuais, utilizados como técnicas de produção e sistematização do conhecimento. A partir desses registros, foi possível estabelecer uma compreensão mais ampla e aprofundada do processo investigado, contribuindo tanto para a análise da investigação quanto para a documentação das experiências vivenciadas ao longo dos encontros.

A conjuntura das informações produzidas possibilitou a realização da análise de conteúdo, conforme proposta por Bardin (2016), entendida como “[...] um conjunto de técnicas de análise das comunicações” (p. 37). Essa abordagem permitiu a organização, a categorização e a interpretação sistemática dos dados produzidos ao longo da pesquisa, contribuindo para a compreensão dos sentidos e das interpretações presentes no material coletado.

3.3 DESENVOLVIMENTO DAS PRÁTICAS E DINÂMICA DOS ENCONTROS

As práticas somáticas foram ministradas pela professora Dra. Rosana Lobo Rosário, certificada nos métodos *Gyrotonic*® e *Gyrokinesis*®¹⁵, o que garantiu o rigor técnico na aplicação dos exercícios e o acompanhamento adequado das necessidades individuais dos participantes.

Considerando que o método *Gyrokinesis*® não fazia parte do repertório prévio dos participantes, e que este possivelmente seria o primeiro contato com essa abordagem somática, definiu-se que a primeira semana seria dedicada exclusivamente à sua imersão. Essa escolha se justifica pela acessibilidade do método e por sua possibilidade de prática por indivíduos com diferentes níveis de experiência corporal (Rosário, 2018; Segatto, 2019). Conforme descrito por Rosário (2018), o Nível 1 do método apresenta formatos de aula com duração de 60 e 90 minutos. No contexto desta pesquisa, optou-se pela versão de 60 minutos, por contemplar exercícios introdutórios mais simples e adequados ao estágio inicial da investigação. O planejamento das aulas teve como referência o manual *Gyrokinesis Level 1 Foundation Teacher Training Course*, elaborado por Juliu Horvath para a formação de professores, sendo necessárias adaptações em função do tempo reduzido dos encontros,

As aulas foram planejadas com duração de 60 minutos, com início previsto para às 18h. No entanto, ao longo da realização da pesquisa, observou-se variação no horário de início, entre 18h05 e 18h15, em função da chegada tardia de alguns participantes. Ainda assim, buscou-se manter a duração aproximada prevista para cada encontro, garantindo a continuidade das atividades propostas. Embora o método *Gyrokinesis*® possua uma estrutura sistematizada, a educação somática permite adaptações conforme o contexto e as necessidades do grupo, assegurando flexibilidade na condução das práticas (Bolsanello, 2005).

Figura 05

¹⁵ Conforme detalhado no capítulo 2 deste trabalho, o método *Gyrotonic*® e *Gyrokinesis*® é uma abordagem corporal registrada e autorizada pela GYROTONIC® Sales Corporation, que garante que a prática pedagógica seja restrita somente a profissionais certificados pela organização oficial.



Participantes realizando *Awakening of the senses* (Automassagem)

Nas semanas subsequentes, foi incorporado o segundo eixo metodológico da pesquisa: os jogos teatrais. Estes foram conduzidos pela própria pesquisadora, que assumiu também a função de mediadora pedagógica ao propor e orientar atividades cênicas voltadas ao clown.

As práticas foram estruturadas a partir do fichário Jogos de Palhaçaria: Guia Teórico-Prático de Ensino e Aprendizagem por Meio do Riso, de Rubervaldo Cruz Sarmento Filho, que serviu como base metodológica para a organização dos encontros cênicos. Em razão da estrutura da pesquisa, os jogos teatrais foram introduzidos a partir da segunda semana, após a imersão inicial no *Gyrokinesis*®, de modo a favorecer uma preparação corporal prévia dos participantes. A partir do terceiro encontro, iniciou-se a experimentação prática dos jogos teatrais, momento em que foi introduzido o nariz de palhaço, considerado a menor máscara do mundo, elemento fundamental para a construção do *clown* e para o desenvolvimento das dinâmicas propostas (Lecoq, 1997).

Figura 06



Participantes realizando o jogo “Andar de Nariz”

Dessa forma, os conteúdos do método *Gyrokinesis*® e dos jogos teatrais foram articulados ao longo dos encontros de maneira progressiva, integrando preparação corporal e prática cênica, em consonância com os objetivos da investigação e com o tempo disponível para a realização das atividades. A estrutura completa dos encontros encontra-se sistematizada a seguir no Apêndice 04 deste trabalho deste trabalho.

4 ANÁLISE DE DADOS

4.1 - PRÉ ANÁLISE

A primeira etapa da Análise de Conteúdo consistiu na pré-análise do material coletado. Conforme proposto por Bardin (2016), “Geralmente, esta primeira fase possui três missões: a escolha dos documentos a serem submetidos à análise, a formulação das hipóteses e dos objetivos e a elaboração de indicadores que fundamentem a interpretação final” (p. 25). Dessa forma, esta etapa teve como finalidade organizar e sistematizar os dados obtidos durante a pesquisa, preparando o material para as fases subsequentes da análise.

A primeira missão consistiu na escolha dos documentos que compuseram o *corpus*¹⁶ da pesquisa. O *corpus* analítico foi constituído por onze registros escritos produzidos por dois dos

¹⁶ Na obra de Laurence Bardin (2016) o *corpus* é definido como o conjunto dos documentos selecionados e levados em conta para serem submetidos aos procedimentos analíticos da pesquisa. Neste caso, foram usados os Diários de campo dos participantes.

participantes mais assíduos das oficinas realizadas entre os dias 06 e 22 de maio de 2026. Os participantes selecionados apresentaram elevada frequência nas atividades desenvolvidas, sendo que um deles participou de todos os encontros realizados e o outro de cinco dos seis encontros. Os registros assumiram a forma de diários de campo elaborados por cada um ao final de cada encontro, contendo percepções relacionadas às experiências corporais, sensações físicas, aspectos respiratórios e vivências associadas às práticas do método *Gyrokinesis* e de palhaçaria.

A segunda missão correspondeu à formulação das hipóteses e dos objetivos da análise. Segundo Bardin (2016), as hipóteses constituem afirmações provisórias que orientam o processo analítico, funcionando como possibilidades interpretativas a serem confirmadas ou refutadas ao longo da investigação. Sendo assim, partindo dos objetivos da pesquisa e do contato inicial com os registros, considerou-se a hipótese de que a prática do método *Gyrokinesis* poderia contribuir para o desenvolvimento da consciência corporal dos participantes, favorecendo processos de relaxamento físico, organização respiratória e ampliação da disponibilidade corporal para o trabalho artístico desenvolvido nas atividades cênicas.

Com base nessa hipótese, definiu-se como objetivo analítico compreender de que maneira as experiências corporais vivenciadas durante as oficinas foram percebidas e significadas pelos participantes, identificando possíveis transformações relacionadas à consciência corporal, à respiração, ao bem-estar físico e à expressividade cênica.

A terceira missão consistiu na elaboração de indicadores que auxiliassem a interpretação dos resultados, que consistiu em definir quais elementos do texto seriam utilizados para fundamentar a interpretação final e servir de prova para as hipóteses levantadas (Bardin, 2016). Para isso, realizou-se a leitura flutuante dos documentos, e pela busca de seus significados gerais. Essa leitura permitiu identificar recorrências relacionadas à quatro categorias: a percepção corporal, o relaxamento físico, a respiração e o desenvolvimento expressivo durante os jogos teatrais. Tais elementos constituíram os primeiros indicadores analíticos e orientaram a etapa posterior de exploração do material.

4.2 - A EXPLORAÇÃO DO MATERIAL

Concluída a pré-análise, o *corpus* foi preparado para a fase de exploração dos dados, na qual foram identificadas as unidades de registro, as unidades de contexto e as categorias temáticas emergentes. Esta segunda etapa da Análise corresponde à exploração do material. Segundo Bardin (2016), essa fase consiste na realização de operações de codificação,

decomposição e classificação dos dados, permitindo a organização sistemática do *corpus* e a construção das categorias de análise.

Inicialmente, procedeu-se à identificação das unidades de registro presentes nos diários de bordo dos participantes. As unidades de registro foram compreendidas como palavras, expressões, frases ou trechos que apresentavam significados relevantes para os objetivos da pesquisa. Em seguida, essas unidades foram agrupadas de acordo com suas semelhanças temáticas, possibilitando a construção de categorias e subcategorias emergentes.

Durante esse processo, observou-se a recorrência de relatos relacionados à percepção do próprio corpo, às sensações de relaxamento e bem-estar, à importância da respiração para a realização dos exercícios e ao desenvolvimento da expressividade durante as atividades de palhaçaria. Tais recorrências constituíram a base para a organização dos dados e para a construção das categorias temáticas da análise.

A partir dessas recorrências, foram constituídas quatro categorias temáticas: (1) Ampliação da Consciência Corporal; (2) Relaxamento e Bem-Estar Corporal; (3) Respiração e Organização do Movimento; e (4) Expressividade e o *Clown*

As categorias foram elaboradas de forma indutiva, ou seja, emergiram dos próprios dados produzidos pelos participantes, respeitando os princípios da Análise de Conteúdo propostos por Bardin (2016). Para cada categoria, foram identificadas unidades de contexto e unidades de registro que permitiram compreender os sentidos atribuídos pelos participantes às experiências vivenciadas durante as oficinas.

Salienta-se que os diários de bordo utilizados na presente análise encontram-se disponibilizados nos apêndices deste trabalho, tanto em sua forma original manuscrita quanto em versão digitalizada. A transcrição dos registros foi realizada com o objetivo de facilitar a leitura e a identificação das unidades de registro durante o processo de Análise de Conteúdo, preservando-se integralmente o conteúdo produzido pelos participantes.

O seguinte quadro apresenta a organização das categorias temáticas, suas respectivas subcategorias e unidades de registro identificadas nos diários de bordo analisados.

QUADRO II

Categoria principal	Subcategorias (a posteriori)	Unidades de registro / Citações dos diários
		“Ter controle e percepção das

AMPLIAÇÃO DA CONSCIÊNCIA CORPORAL	Percepção dos movimentos	indução dos meus movimentos nas minhas ações do dia a dia” (Piolin, 06 mai, 2026)
	Compreensão do corpo	“Consciência corporal: entendimento de si” (Xamego, 06 mai, 2026)
	Consciência das ações cotidianas	“Percebo os meus movimentos e suas intenções nas ações” (Piolin, 22 mai, 2026)
	Desenvolvimento perceptivo	“Percebi que o meu corpo estava mais entendido a cada dinâmica e a cada prática” (Xamego, 22 mai, 2026)
RELAXAMENTO E BEM-ESTAR CORPORAL	Relaxamento físico	“Mais relaxado, pronto para se exercitar” (Piolin, 06 mai, 2026)
	Sensação de leveza	“Meu corpo estava mais relaxado” (Xamego, 08 mai, 2026)
	Bem-estar físico	“No final estava mais relaxado” (Piolin, 08 mai, 2026)
	Leveza corporal	“Senti meu corpo mais leve” (Xamego, 08 mai, 2026)
RESPIRAÇÃO E ORGANIZAÇÃO	Aprendizagem respiratória	“A respiração estava sendo fundamental no método” (Xamego, 08 mai, 2026)
	Coordenação respiratória	“A respiração foi muito necessária” Xamego, 15 mai, 2026
	Dificuldade na respiração	“Me perdi principalmente na respiração” (Xamego, 15 mai, 2026)
EXPRESSIVIDADE E O CLOWN	Liberdade expressiva	“Me sinto livre para ser de fato quem eu poderia ser” (Xamego, 13 mai, 2026)
	Disponibilidade expressiva	“Estou mais aberto ao meu estado de palhaço” (Piolin, 20 mai, 2026)
	Coragem cênica	“O nariz nos dá uma coragem que talvez sem ele não conseguiria” (Xamego, 13 mai, 2026)

	Relação com o <i>clown</i>	“Melhor conexão com o meu palhaço” (Piolin, 22 mai, 2026)
--	----------------------------	---

4.3 - O TRATAMENTO DOS RESULTADOS OBTIDOS

4.3.1 Ampliação da Consciência Corporal

A categoria “Ampliação da Consciência Corporal” reuniu relatos relacionados à percepção dos movimentos, ao reconhecimento das intenções corporais e à compreensão do próprio corpo durante as práticas desenvolvidas.

Piolin informa que pode perceber os seus “[...] meus movimentos e suas intenções nas ações. Ex.: andar, correr, falar, abraçar...” (Anexo 01), tal relato evidencia o refinamento da percepção corporal, no qual o participante passa a reconhecer não apenas a execução dos movimentos, mas também suas intenções. Tal percepção se aproxima do conceito de *sats*, discutido no capítulo 1, de Eugênio Barba (1994) que é definido como o momento de preparação em que a energia está suspensa e preparada para a ação(p.65).

Essa compreensão também dialoga com Burnier(1994) que fala sobre o trabalho do ator ser a ação física e que deve ser sempre acompanhada de uma intenção, com isso Piolin, ao identificar a intenção em atos simples como andar ou abraçar, está vivenciando o que o teórico chama de pensar-em-movimento, onde o corpo não apenas se mexe, mas “fala” por meio de tensões e oposições internas.

Desenvolver, adquirir, se embebedar, mergulhar, enfim, ser mestre desta “língua corpórea”, ou desta técnica que vem a constituir sua “segunda natureza”, como chama Jacques Copeau (Copeau, 1988 :129), é pensar-em-movimento, ou pensar-em-ação. No meu entender, um ator só é um ator de fato, quando começa a pensar-em-movimento (Burnier, 1994, p.112).

Da mesma forma que Xamego relata: “Percebi que o meu corpo estava mais entendido a cada dinâmica e a cada prática”(Anexo 02) O depoimento da participante pode ser aplicado a partir do conceito proposto por Hanna (2003 *apud* Bolsanello, 2005) entre corpo e *soma*, para o autor “[...] *soma* é o corpo subjetivo, ou seja, o corpo percebido do ponto de vista do indivíduo. Quando um ser humano é observado de fora, por exemplo, do ponto de vista de uma 3ª pessoa, nesse caso, é o corpo que é percebido” (p.100).

Nessa perspectiva, a fala de Xamego reforça um processo de ampliação da percepção somática, uma vez que a participante demonstra reconhecer e compreender seu corpo a partir da própria experiência vivida ao longo das práticas.

4.3.2 Relaxamento e bem-estar corporal

A seguinte categoria reuniu os relatos relacionados às sensações de diminuição das tensões físicas, leveza corporal e maior disposição após a realização das práticas propostas durante as oficinas. Os participantes descreveram mudanças perceptíveis em seus estados corporais ao longo dos encontros, associando as atividades desenvolvidas a experiências de relaxamento e conforto físico.

Tais percepções sugerem que as práticas de *Gyrokinesis* contribuíram para a redução de tensões corporais acumuladas, favorecendo uma relação mais atenta e harmoniosa com o próprio corpo, conforme relata Xamego ter sentido o seu corpo “[...]mais leve.” (Anexo 02) A leveza descrita pela participante sugere mudanças na maneira como percebeu seu corpo após a realização das práticas propostas. Mais do que uma alteração exclusivamente física, a fala revela uma experiência corporal consciente, na qual a participante reconhece e atribui significado às sensações produzidas ao longo do processo. Nesse sentido, Bolsanello (2005, p. 104) afirma que “o aluno aprende na prática que suas sensações, percepções, emoções e faculdades intelectuais são estreitamente interligadas em relações dinâmicas”. A partir dessa perspectiva, a experiência relatada por Xamego se revela como resultado de um processo que articula percepção corporal, consciência das sensações e reorganização do corpo em movimento.

De modo semelhante, Piolin afirma: “No final estava mais relaxado.” (Anexo 01) a fala do participante indica uma percepção de diminuição das tensões corporais após a realização das atividades propostas. O estado de relaxamento mencionado sugere maior conforto físico e disponibilidade para o movimento, aspectos frequentemente associados às práticas de Educação Somática. Bolsanello (2005, p. 100-101) destaca, entre os possíveis resultados dessa abordagem, o “relaxamento de tensões excessivas”, bem como a recuperação do esgotamento físico e mental. Sob essa ótica, o depoimento de Piolin sugere que as práticas desenvolvidas durante as oficinas favoreceram processos de reorganização corporal e redução das tensões percebidas pelo participante.

Em colaboração, os relatos indicam que as experiências vivenciadas durante as oficinas ultrapassam a execução mecânica dos exercícios, contribuindo para uma percepção mais atenta das sensações corporais e para a produção de estados de maior conforto e bem-estar físico.

4.3.3 Respiração e organização do movimento

A terceira categoria reuniu os relatos relacionados à percepção da respiração, como elemento fundamental, para a realização das práticas desenvolvidas durante as oficinas. Os

registros manifestam que os participantes passaram a reconhecer a respiração não apenas como um processo fisiológico automático, mas como um componente essencial para a coordenação dos movimentos e para a execução dos exercícios propostos. Além disso, os depoimentos revelam que a aprendizagem dessa integração entre respiração e movimento constituiu um processo gradual, marcado tanto por descobertas quanto por desafios.

Xamego foi a participante que mais relatou aspectos relacionados à respiração, no relato do segundo encontro ela escreveu que: “A respiração estava sendo fundamental no método.” (Anexo 02), o depoimento evidencia o reconhecimento da respiração como elemento central para a realização das práticas desenvolvidas durante as oficinas. Ao indicar a sua importância, a participante demonstra compreender que a respiração não atua de forma isolada, mas integra e organiza o movimento corporal. Nesse sentido, Rosário (2018, p. 134), ao discutir os princípios do método *Gyrokinesis*, destaca que um ritmo contínuo entre movimento e respiração favorece a harmonia corporal e uma circulação fluida e contínua. Da mesma forma, Souza (2004 *apud* Rosário, 2018, p. 134) afirma que da parceria entre respiração e movimento surge uma “melodia fluida e rítmica”, capaz de favorecer o fluxo e a percepção do movimento.

Entretanto, a participante também relatou após o quarto encontro que “Me perdi principalmente na respiração.” (Anexo 02) A fala reforça que a integração entre respiração e movimento constituiu um desafio durante o processo de aprendizagem. A dificuldade relatada sugere que a coordenação respiratória exigiu atenção e prática para ser incorporada às ações corporais propostas. Tal percepção aproxima-se das observações de Horvath (2008 *apud* Rosário, 2018, p. 134), ao afirmar que padrões caóticos de movimento e respiração podem gerar perturbações e dificultar a fluidez corporal. Assim, a dificuldade descrita por Xamego se revela como processo de desenvolvimento da consciência respiratória e da organização do movimento.

Em conjunto, os relatos da participante indicam que a respiração foi percebida não apenas como uma função fisiológica, mas como um elemento estruturante das práticas corporais, contribuindo para a coordenação, a fluidez e a percepção do movimento durante os encontros.

4.3.4 Expressividade e o Clown

A última categoria realizada agrupou os dados relacionados à ampliação da disponibilidade expressiva, à liberdade de criação e ao desenvolvimento da relação dos participantes com os seus *clowns*. Os registros indicam que as experiências vivenciadas durante as oficinas favoreceram processos de maior abertura para o jogo, para a exposição de si e para a experimentação cênica. Além disso, os participantes descreveram sensações de liberdade,

coragem e conexão com seus respectivos palhaços, aspectos que sugerem uma ampliação da expressividade corporal e da presença em cena.

Conforme Piolin, explica ter estado “[...] mais aberto ao meu estado de palhaço.” (Anexo 01) O depoimento sugere uma ampliação da disponibilidade para o jogo e para a experiência de exposição de si que caracteriza o trabalho do *clown*. Ao afirmar estar mais aberto ao seu estado de palhaço, o participante demonstra uma maior disposição para acolher impulsos, relações e possibilidades expressivas que emergem durante a prática. Tal percepção aproxima-se das reflexões de Burnier (1994, p. 267), ao afirmar que o *clown* introduz a noção do jogo e da brincadeira, exigindo do ator não apenas domínio técnico, mas também liberdade para improvisar e responder às circunstâncias vivenciadas. Nesse sentido, a fala de Piolin sugere um processo de ampliação da liberdade expressiva e da disponibilidade para o jogo, aspectos fundamentais para a experiência na percepção e criação do seu *clown*.

De modo semelhante, Xamego nos revela que se sentiu “[...] livre para ser de fato quem eu poderia ser e o nariz nos dá uma coragem que talvez sem ele não conseguiria.” (Anexo 02) O depoimento expõe uma experiência de liberdade expressiva e de maior disponibilidade para a manifestação de aspectos pessoais durante o trabalho de estimulação do *clown*. A fala sugere que a participante encontrou, nas práticas desenvolvidas, um espaço para experimentar formas mais autênticas de expressão, reduzindo mecanismos de controle e julgamento sobre si mesma.

Essa percepção aproxima-se das reflexões de Lecoq (2010) ao afirmar que a pesquisa do *clown* consiste na descoberta do *clown* que habita em cada indivíduo. Para o autor, quanto menos o ator procura representar um personagem e mais se permite entrar em contato com suas próprias fragilidades, mais seu *clown* se revela. Nesse sentido, a sensação de liberdade descrita por Xamego aponta-se como parte de um processo de descoberta e aceitação de aspectos pessoais que se manifestam por meio do jogo.

Tal compreensão torna-se ainda mais significativa quando Lecoq (2010) afirma que o nariz vermelho é “a menor máscara do mundo” (p.213), capaz de revelar a ingenuidade e a fragilidade do indivíduo. Assim, a liberdade relatada pela participante não parece estar associada à construção de um personagem fictício, mas sim à possibilidade de reconhecer e expressar aspectos de si mesma que, em outros contextos, poderiam permanecer ocultos. Nesse sentido, a sensação de liberdade descrita por Xamego e pode ser compreendida como parte de um processo de descoberta e aceitação de aspectos de si que emergem durante a prática.

4.4 - A SÍNTESE

De modo geral, os resultados da análise de conteúdo evidenciam que as práticas desenvolvidas nas oficinas produziram transformações na percepção corporal dos participantes,

envolvendo dimensões sensoriais, físicas e expressivas do corpo em movimento. As categorias analisadas indicam um processo progressivo de ampliação da consciência corporal, que se manifesta desde o reconhecimento das intenções dos movimentos até uma percepção mais integrada do próprio corpo em ação.

Observou-se também a presença recorrente de estados de relaxamento e bem-estar corporal, associados à redução de tensões físicas e à maior disponibilidade para a realização das práticas. A respiração, por sua vez, emerge como elemento estruturante da organização do movimento, sendo reconhecida tanto como recurso de coordenação quanto como um aspecto que exige aprendizagem e integração progressiva.

Por fim, os dados indicam uma ampliação da expressividade cênica, marcada pela maior abertura ao jogo, pela diminuição de mecanismos de autocensura e pelo fortalecimento da relação com o seu *clown*. Em conjunto, os resultados sugerem que as práticas vivenciadas não se restringem à execução técnica dos exercícios, mas constituem um processo formativo que articula percepção corporal, consciência respiratória, reorganização do bem-estar físico e expansão da expressividade em contexto artístico.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

5.1 SÍNTESE AMPLIADA DOS PRINCIPAIS RESULTADOS DA PESQUISA

Esta investigação teve como foco a compreensão das relações entre o método *Gyrokinesis*®, os jogos teatrais e a linguagem do *clown* no processo de ampliação da consciência corporal dos participantes. Os resultados evidenciaram que a experiência prática, articulada entre educação somática e criação cênica, foi capaz de produzir deslocamentos consistentes na percepção do corpo, na qualidade da respiração e na disponibilidade expressiva dos participantes.

Ao longo dos encontros, observou-se que os participantes passaram a desenvolver uma percepção mais refinada de seus próprios movimentos, identificando não apenas a execução das ações, mas também suas intenções e estados internos associados. Esse aspecto apareceu de forma clara no relato de Piolin: “percebo os meus movimentos e suas intenções nas ações” (Piolin, 22 mai. 2026), o que evidenciou um processo de tomada de consciência do corpo em ação.

Essa percepção se aproximou do que Burnier (1994) denominou de ação física

atravessada por intenção, na qual o corpo em cena não se limitou ao gesto técnico, mas se constituiu como linguagem viva. Nesse sentido, a pesquisa indicou que o processo formativo desenvolvido favoreceu o surgimento de um corpo mais atento, sensível e responsivo.

5. 2 A EDUCAÇÃO SOMÁTICA E A CONSCIÊNCIA CORPORAL

No campo da educação somática, os dados indicaram que as práticas do *Gyrokinesis*® contribuíram significativamente para a ampliação da escuta corporal dos participantes, promovendo maior atenção às sensações internas, ao tônus muscular e à organização global do movimento. Esse processo pôde ser compreendido a partir da noção de soma proposta por Hanna (2003 *apud* Bolsanello, 2005), na qual corpo e consciência são inseparáveis e constituem uma unidade experiencial.

Essa dimensão apareceu de forma recorrente nos relatos de Xamego, ao afirmar: “consciência corporal: entendimento de si” (Xamego, 06 mai. 2026). Em outro momento, a participante reforçou esse processo ao dizer: “percebi que o meu corpo estava mais entendido a cada dinâmica e a cada prática” (Xamego, 22 mai. 2026). Essas falas indicaram não apenas uma compreensão intelectual do corpo, mas uma transformação na forma como ele foi vivido e percebido, relacionando-se ao pensamento de Merleau-Ponty (1999) e à perspectiva fenomenológica da percepção.

Além disso, o método *Gyrokinesis*® mostrou-se como um dispositivo de reorganização corporal, na medida em que articulou um conjunto heterogêneo de práticas, técnicas e orientações que incidiram diretamente sobre a percepção, a organização e a vivência do corpo dos participantes. Conforme defende Deleuze (1990), o dispositivo pode ser compreendido como um conjunto multilateral formado por elementos discursivos e não discursivos, que incluem práticas, enunciados, instituições e estratégias, operando como uma rede em constante articulação e transformação. “Cada dispositivo tem seu regime de luz, a maneira em que esta cai, se esvai, se difunde ao distribuir o visível e o invisível, ao fazer nascer ou desaparecer o objeto que não existe sem ela” (Deleuze, 1990, p. 155-156).

Nesse sentido, o *Gyrokinesis*® não se limitou a uma sequência de exercícios físicos, mas operou como um sistema de forças que organizou modos de atenção, percepção e relação com o próprio corpo. Ao longo das práticas, o método favoreceu estados de relaxamento, reorganização postural, alinhamento e maior disponibilidade física, produzindo efeitos que ultrapassaram o domínio puramente técnico do exercício.

Assim, evidenciou-se como uma tecnologia somática que incidiu sobre a forma como os sujeitos perceberam, ajustaram e habitaram seus próprios corpos, configurando um processo de refinamento da consciência corporal e de reeducação do movimento (Bolsanello, 2005).

5.3 A PRESENÇA E A CRIAÇÃO DO *CLOWN*

No campo da criação cênica, especialmente nas práticas voltadas ao *clown*, observou-se uma ampliação significativa da expressividade dos participantes, marcada por estados de abertura, vulnerabilidade e disponibilidade para o jogo. O uso do nariz vermelho operou como um dispositivo de deslocamento da identidade cotidiana, permitindo o surgimento de uma presença mais espontânea e menos auto-censurada.

Esse processo é evidenciado na fala de Xamego: “me sinto livre para ser de fato quem eu poderia ser” (Xamego, 13 mai. 2026). A participante complementa essa experiência ao afirmar que “o nariz nos dá uma coragem que talvez sem ele não conseguiria” (Xamego, 13 mai. 2026), indicando o papel simbólico e pedagógico do nariz como elemento de acesso ao estado do *clown*.

Essa compreensão dialoga diretamente com Lecoq (2010), ao afirmar que o *clown* emerge quando o intérprete abandona a tentativa de construir um personagem e passa a revelar suas próprias fragilidades. Nesse sentido, o *clown* não é representação, mas revelação de si.

De forma complementar, Piolin também indica esse deslocamento ao afirmar estar “mais aberto ao meu estado de palhaço” (Piolin, 20 mai. 2026), o que sugere uma ampliação da disponibilidade para o jogo, para o erro e para o improviso, aspectos fundamentais do jogo.

5.4 A RESPIRAÇÃO COMO EIXO DO CORPO E DA CENA

Conforme explicada por Rosário (2018), a integração entre respiração e movimento é um dos pilares do método, contribuindo para uma fluidez que não é apenas mecânica, mas perceptiva e sensível. Logo, a respiração se destacou como um dos elementos mais estruturantes da pesquisa, atravessando tanto as práticas somáticas quanto as práticas cênicas. Os dados indicam que sua integração ao movimento corporal constitui um processo complexo, gradual e sensível.

Xamego relata que “a respiração estava sendo fundamental no método” (Xamego, 08 mai. 2026), evidenciando o reconhecimento da respiração como princípio organizador da

prática. Entretanto, a mesma participante também afirma: “me perdi principalmente na respiração” (Xamego, 15 mai. 2026), revelando que sua incorporação não é imediata, mas construída ao longo da experiência.

Esse aspecto reforça a perspectiva de Rosário (2018), ao afirmar que a fluidez do movimento depende da continuidade entre respiração e ação, e que a desorganização desse eixo pode comprometer a qualidade do movimento. Também dialoga com Horvath (*apud* Rosário, 2018), ao apontar que padrões respiratórios desarticulados impactam diretamente a integração corporal. Assim, a respiração se revelou não apenas como técnica, mas como princípio de consciência e organização do corpo em estado de ação extracotidiana, item de suma importância para o atuante (Barba, 1994).

5. 5 LIMITAÇÕES E CONTRIBUIÇÕES PARA O CAMPO DA FORMAÇÃO DO ATOR

Apesar das limitações, esta investigação contribuiu para o campo das artes cênicas ao evidenciar a potência do diálogo entre educação somática e práticas de criação teatral. Os resultados indicam que o trabalho corporal estruturado pode atuar como dispositivo de sensibilização do intérprete, ampliando sua escuta, presença e capacidade de resposta em cena.

Nesse sentido, o corpo foi compreendido não apenas como instrumento técnico da atuação, mas como lugar de produção de conhecimento, experiência e percepção, em consonância com a noção de pré-expressividade proposta por Barba (1994), na qual a presença antecede a forma e sustenta a cena.

Assim, a pesquisa reforça a importância de metodologias que articulem técnica, percepção e criação, deslocando o foco de uma formação exclusivamente técnica para uma formação sensível e relacional do corpo em cena.

5. 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS AMPLIADAS

Conclui-se que a articulação entre o método *Gyrokinesis*® e os jogos teatrais voltados a criação do *clown* produziu efeitos significativos na ampliação da consciência corporal, na reorganização da respiração e na expansão da expressividade dos participantes. Esses resultados indicam que a integração entre práticas somáticas e práticas cênicas não se limita à aplicação

de técnicas isoladas, mas configura um processo formativo que incide diretamente sobre a percepção, a presença e a qualidade do corpo em ação.

Esse processo pode ser evidenciado nos relatos dos participantes, como na fala de Piolin ao afirmar: “percebo os meus movimentos e suas intenções nas ações” (Piolin, 22 mai. 2026), o que indica uma transformação qualitativa na forma de perceber o corpo em movimento, agora atravessado por consciência de intenção e ação. De maneira complementar, Xamego relata um estado de reorganização sensível ao dizer: “meu corpo estava mais relaxado” (Xamego, 08 mai. 2026), evidenciando não apenas uma diminuição de tensões físicas, mas também uma alteração na forma de vivenciar o próprio corpo durante e após as práticas.

Mais do que a aplicação de procedimentos técnicos, a experiência investigada constituiu um campo de experimentação sensível do corpo em movimento, no qual percepção, ação e criação se entrelaçam de forma contínua e indissociável. Nesse sentido, o corpo deixa de ser compreendido como mero executor de práticas para se afirmar como instância ativa de produção de sentido, em consonância com perspectivas da educação somática e da pedagogia teatral contemporânea.

Por fim, esta pesquisa aponta para a relevância de investigações futuras que aprofundem as relações entre educação somática e pedagogia teatral, especialmente no que se refere à formação do intérprete como um processo contínuo de escuta, presença e transformação.

Acrescenta-se ainda a importância de problematizar a inserção da educação somática nos currículos dos cursos de formação em teatro, uma vez que este campo de estudos ainda não se encontra formalmente estruturado na grade curricular da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará. Em contrapartida, observa-se sua presença de forma mais sistematizada em outros cursos da Universidade, como na Licenciatura em Dança, no curso técnico em intérprete-criador, e em práticas pontuais no curso técnico em Dança Clássica, especialmente a partir das abordagens desenvolvidas pela professora Dra. Rosana Lobo Rosário. Nesse sentido, a pesquisa evidencia a pertinência de refletir sobre a ampliação e institucionalização desse campo no contexto da formação teatral, considerando suas contribuições para o desenvolvimento da consciência corporal e da prática cênica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Tradução Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2016. 3 Ed. 2016

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BARBA, Eugênio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

BOLSANELLO, Débora. *Educação somática: o corpo enquanto experiência*. Motriz Revista de Educação Física, p. 89-96, 2005.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. São Paulo: PUC-SP, 1994.

CAMINADA, Eliana. ARAGÃO, Vera. *Programa de ensino de ballet: Uma proposição*. Rio de Janeiro: UniverCidade. 2006

CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone. *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez, 2003.

CASTRO, Alice Viveiros de, *O Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro, Editora: Família Bastos, 2005.

COSTA, Priscila Rosseto; STRAZZACAPPA, Márcia. *A quem possa interessar: a Educação Somática nas pesquisas acadêmicas*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 39–53, 2022. Em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/47152>>. Acesso em: 11 jan. 2026.

DE GIORGI, Margherita. *Dando Forma ao Corpo Vivo: paradigmas do soma e da autoridade em escritos de Thomas Hanna*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 5, p. 54-84, 2015.

DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?*. Disponível em: <https://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/art14.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2026.

FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento*. Editora: Summus. 4º Edição. São Paulo, 1977.

FO, Dario; RAME, Franca. *Manual Mínimo do Ator*. Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 2º Ed. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

FORTIN, Sylvie. *Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança*. Tradução de Márcia Strazzacappa. Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisas e Extensão em Contemporaneidade, Imaginação e Teatralidade, Salvador, n. 2, p. 40–55, fev. 1999.

FORTIN, Sylvie. LONG, Warwick. *Percebendo diferenças no ensino e na aprendizagem de técnicas de dança contemporânea*. Movimento, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 9–29, maio/ago. 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1153/115316018002.pdf>. Acesso em: 10 de jan. 2026

GARCIA, Carlota Pignatelli. *GYROKINESIS®? O que é isso?*. Revista Progredir. Disponível em: <https://www.revistaprogridir.com/gyrokinesis.html#:~:text=REVISTA%20PROGREDIR%20%2D%20Gyrokinesis%20%2D%20REVISTA%20PROGREDIR>. Acesso em: 10 de mar. de 2026.

HANNA, Thomas. *What is Somatics*. SOMATICS: Magazine Journal of the Bodily Arts and Sciences, Volume V, No. 4, Spring-Summer, California, 1986.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Senac, 2010.

LIMA, José Antonio de Oliveira. *Educação somática: limites e abrangências*. Pro-Posições, Campinas, v. 21, n. 2, p. 51-68, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pp/a/FtcnyFWK4D9WkbDsqrccrwx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 jan. 2026.

LIMA, ABM., org. *A relação sujeito e mundo na fenomenologia de Merleau-Ponty*. In: *Ensaio sobre fenomenologia: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty*. Ilhéus, BA: Editus, 2014, pp. 77-102. ISBN 978-85-7455-444-0. Available from SciELO Books .

MATOS, Débora de. *A formação do palhaço: Técnica e pedagogia no trabalho de Ângela de Castro, Ézio Magalhães e Fernando Cavarozzi*. 2009. Tese de Mestrado. Dissertação (Mestrado em Teatro) Centro de Artes—Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: https://mega.nz/file/RsJ01K7T#WFp4CB11jKpdQHEqI_BoVJN-tZVNtA-nBeKdEag1SEU. Acesso em: 10 de Dez. de 2025.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIELKE, Silmara. *O corpo próprio e intercorporeidade em Merleau-Ponty : uma possibilidade de ressignificar o corpo*. 2016. Tese de mestrado. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba, 2016. Disponível em <http://archivum.grupomarista.org.br/pergamumweb/vinculos//000063/00006399.pdf> Acesso em: 25 de mar. de 2026.

PINTO, Manuela Coimbra. *Gyrotonic®: uma proposta de educação do corpo pela educação somática*. 2012. Monografia (Licenciatura em Educação Física) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/70292/000875886.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2026.

PRODANOV, Cleber Cristiano. FREITAS, Ernani Cesar de. *Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico] : métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2ª Ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

ROSÁRIO, Rosana Lobo. *Movimentos entrelaçados: as contribuições do método Gyrokinesis® para a execução dos movimentos de dança clássica no processo de ensino e aprendizagem de estudantes do Curso Técnico em Dança Clássica da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – Brasil*. 2018. Tese (Doutoramento em Artes) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2018.

RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? As Origens do Circo no Brasil*. Rio de Janeiro: INACEN/Minc (Col. Memória), 1987.

SARMENTO FILHO, Rubervaldo Cruz. *Jogos de palhaçaria: guia teórico-prático de ensino e aprendizagem por meio do riso*. 2025. Material didático não publicado oficialmente.

SEGATTO, Luciane. Sistema Gyrotonic e a educação somática. PhysioPilates, 21 nov. 2019. Disponível em: <https://physiopilates.com/2019/11/21/sistema-gyrotonic-e-a-educacao-somatica/>. Acesso em: 29 de jan. 2026.

SILVA, Juliana Cristine Brandão da et al. *Algumas considerações acerca da fenomenologia e a fenomenologia de Merleau-Ponty*. Cadernos da Fucamp, v. 29, p. 119-132, 2024. Disponível em:

STRAZZACAPPA, Márcia. *Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações*. Papirus Editora, 2013.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. 18ª Ed. São Paulo : Cortez, 2011.

VAGANOVA, Agrippina. *Princípios básicos do ballet clássico*. Tradução de Ana Silva e Silvério. Curitiba, Editora: Appris, 2013.

ANEXO 01: DIÁRIO DE CAMPO DE PIOLIN

* Encontro 1 / 6/5/2026

- 1) Relação boa. Gosto dele!
~~ele~~ tento cuidar dele, pois
ele é o meu instrumento de trabalho.
- 2) Ter controle e percepção das
intenções dos meus movimentos.
Nos meus dias do dia a dia
sabendo cada gesto e movimento
que exercito.

Obs: Mais relaxado. Pronto
para se exercitar.

* Encontro 2 (8/5/2026)

Obs: No começo ^{que} estava frio,
não presente. Durante senti
um pouco de dor mas nada
insuportável, acho que consegui
~~fazer~~ fazer todos os movimentos.

No final estava mais relaxado.

Encontro 3

13/05/2026

- Primeiro momento: Consegui fazer os exercícios de Gyrokinesis bem, não senti dor. Dificuldade só em deparar.
- Segundo momento: Experimentei a criação de um clow. Gostei de reviver o processo de iniciação com o nariz.

Encontro 4 15/05/2014

• Primeiro momento: Senti meus ombros
hop, tenho que prestar a atenção
para que eu não faça os movimentos
com o pescoço de forma errada.

• Segundo momento: Senti que consegui
ativar mais o meu estado de
brincar e aproveitei mais o
meu polegar.

Encontro 5

20/05/2026

• Primeiro momento: Estou percebendo que estou conseguindo fazer todos os movimentos, ainda tem alguns ajustes mas no geral está bom.

• Segundo momento: Sinto que estou mais aberto ao meu estado de polhaço e aproveitando mais a experiência.

Encontro 6

22/5/2026

- Primeira parte: Os movimentos já saem de forma mais fluida e me sinto bem depois de fazê-los.

- Segunda Parte: mais anos engravatados, melhor conexão com o meu solhoço.

- 1) Estou percebendo mais ele, me preocupando mais em cuidar dele

- 2) Perceber os meus movimentos e suas intenções nos atos.

Ex: Andar, correr, falar, abraçar.
Cada ação dessas tem sequência de movimentos e para fazê-los precisa de consciência

ANEXO 02: DIÁRIO DE CAMPO DE XAMEGO

Primeiras experiências

06/05/2026

1- Atualmente, me sinto confortável, pois neste momento me encontro sentada, com as costas levemente inclinada, considero uma sensação de descanso, pois neste momento ainda estou com uma leve dor de cabeça.

2- Consciência corporal: Entendimento de si mesmo de um corpo em preparação para a dança, acredito que seja um poder de si próprio na dança e como e de que forma funciona um movimento, para onde ele vai, qual o objetivo.

OBS: Após a aula que exercemos, e os exercícios propostos pela professora, percebi que especificamente os meus pés estão mais relaxados quando vimos a diferença entre um pé que recebeu a massagem e o outro que ainda não havia recebido, era nítido que um pé, estava bem mais mole do que o outro, e era como se ele estivesse mais relaxado, além de que considero uma aula bem produtiva.

08/05/2026

OBS:

Após a aula da professora Rosana, percebi que o meu corpo está mais relaxado, porém em alguns momentos me sinto tonta, e com leves dores de cabeça, porém sei o meu corpo mais leve, e vi que a respiração estava sendo fundamental no método, pois está me ensinando a respirar da forma correta.

13/05/2026

A Aula de hoje foi extremamente desafiadora, acredito que a aula me trouxe o momento de me distanciar daquilo que eu vejo, para aquilo que eu posso ver. No começo da aula, percebi que estava tentando usar muita força para a sustentação, com o nariz de palhaço sinto que eu posso ser além de um personagem, posso ser aquela pessoa que um dia muitos criticavam, me sinto livre para ser de fato quem eu poderia ser e o nariz nos dá uma viagem que talvez sem ele, não conseguiria.

15/05/2025

Na aula de hoje, a respiração foi muito necessária, porém em alguns momentos me perdi, principalmente na respiração, no momento de jogos teatrais, foi um momento mais divertido mas como muitas vezes ficamos com os olhos fechados, era difícil manter um contato um pouco mais aprofundado, principalmente com o parceiro que estávamos, e deixei me verem me transformando, o que não é permitido pela pedagogia e acabei me esquecendo, porém a aula foi maravilhosa.

22/05/2023

A aula hoje foi relativamente boa, apesar de estar sentindo enxaqueca, foi um momento divertido, onde podíamos partilhar um pouco sobre a palhaçada. O início de preparação do corpo é sempre bem mais difícil, porém a foi um momento bom.

Descobri que o meu corpo está bem, relaxado, tranquilo.

A consciência corporal percebi que o meu corpo estava mais entendido a cada dinâmica e a cada prática.

ANEXO D: TRANSCRIÇÃO DO DIÁRIO DE CAMPO DE PIOLIN

PARTICIPANTE: PIOLIN**Encontro 1 dia 6/5/2026.**

- 1) relação boa gosto dele tento cuidar dele pois ele é o meu instrumento de trabalho
- 2) ter controle e percepção das induções dos meus movimentos nas minhas ações do dia a dia sabendo cada gesto e movimento que exercito.

OBS: mais relaxado pronto para se exercitar.

Encontro 2 dia 8/5/2026

OBS: No começo eu estava frio e não presente. Durante, senti um pouco de dor mas nada insuportável, acho que consegui fazer todos os movimentos. No final estava mais relaxado.

Encontro 3 dia 13/5/2026

Primeiro momento: consegui fazer os exercícios de Gyrokinesis bem, não sentir dores dificuldade só em alguns.

Segundo momento: experimentei a criação de um *clown* gostei de reviver o processo de iniciação com o nariz.

Encontro 4 dia 15/5/2026

Primeiro momento: senti meus ombros hoje, tenho que prestar atenção para que eu não force os movimentos com o pescoço de forma errada.

Segundo momento: senti que consegui ativar mais o meu estado de brincar e aproveitei mais o meu palhaço.

Encontro 5 dia 20/5/2026

Primeiro momento: estou percebendo que estou conseguindo fazer todos os movimentos ainda tem alguns ajustes mas no geral está bem.

Segundo momento: sinto que estou mais aberto ao meu estado de palhaço e aproveitando mais a experiência

Encontra 6 dia 22/5/2026

Primeira parte: os movimentos já saem de uma forma mais fluida e me sinto bem depois de fazê-los.

Segunda parte: mais cenas engraçadas, melhor conexão com o meu palhaço.

- 1) Estou percebendo mais ele, me preocupando mais em cuidar dele.
- 2) Percebo os meus movimentos e suas intenções nas ações. Ex: Andar, correr, falar abraçar cada ação dessa tem sequência de movimentos e para fazê-los preciso de consciência.

**ANEXO E: TRANSCRIÇÃO DO DIÁRIO DE CAMPO
DE XAMEGO**

PARTICIPANTE: XAMEGO

Encontro 1 dia 6/5/2026

1) Atualmente me sinto confortável pois neste momento me encontro sentada com as costas levemente inclinadas considero uma sensação de descanso pois nesse momento ainda estou com uma leve dor de cabeça

2) Consciência corporal: Entendimento de si ou de um corpo em preparação para a dança acredito que seja um poder de si próprio na dança e como é de que forma funciona um movimento para onde ele vai qual é o objetivo.

OBS: após a aula que exercemos, e os exercícios propostos pela professora percebi que especificamente os meus pés estão mais relaxados quando vimos a diferença entre um pé que recebeu a massagem e eu que e o que ainda não havia recebido era nítido que um pé estava bem mais macio do que o outro e era como se ele estivesse mais relaxado além de que considero uma aula bem produtiva .

Encontro 2 dia 8/5/2026

OBS: após a aula da professora Rosana percebi que meu corpo estava mais relaxado porém em alguns momentos me senti tonta e com leves dores de cabeça porém senti meu corpo mais leve e vi que a respiração estava sendo fundamental no método pois está me ensinando a respirar de forma correta.

Encontro 3 dia 13/5/2026

A aula de hoje foi extremamente divertida acredito que a aula me trouxe um momento de me distanciar daquilo que eu sou para aquilo que eu posso ser o começo da aula percebi que estava tentando usar mais muita força para a sustentação, com o nariz de palhaço eu sinto que eu posso ser além de um personagem posso ser aquela pessoa que um dia muitos criticavam me sinto livre para ser de fato quem eu poderia ser e o nariz nos dá uma coragem que talvez sem ele não conseguiria.

Encontro 4 dia 15/5/2026

Na aula de hoje a respiração foi muito necessária porém em alguns momentos me perdi principalmente na respiração no momento de jogos teatrais foi um momento mais divertido mas como muitas vezes ficamos com o olho coberto, era difícil manter um controle um pouco mais aprofundado principalmente com o parceiro que estávamos e deixei-me verem me transformando, o que não é permitido pelo palhaços e acabei me esquecendo porém a aula foi maravilhosa.

Encontro 6 dia 22/5/2026

A aula hoje foi relativamente boa apesar de estar sentindo enxaqueca foi um momento divertido onde podíamos partilhar um pouco sobre palhaçaria o início da preparação do corpo é sempre bem mais difícil porém foi um momento bom descreveria que o meu corpo está bem calmo tranquilo pois a consciência corporal percebi que o meu corpo estava mais entendido a cada dinâmica e a cada prática

**APÊNDICE 01: TERMO DE CONSENTIMENTO
LIVRE E ESCLARECIDO PARA PARTICIPAÇÃO
EM PESQUISA**

AUTORIZAÇÃO DO TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Prezado(a)

A graduanda Kamilla Pavão Cunha, do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará (Brasil), sob a orientação da professora dra. Rosana Lobo Rosário, pretendem realizar um estudo com as seguintes características:

Título do Projeto de Investigação: As contribuições do método Gyrokinesis para a percepção corporal da construção do *Clown*

Objetivo Geral do Estudo: Investigar as possíveis contribuições da Educação Somática, em especial os princípios do método Gyrokinesis, na percepção corporal na construção do *Clown*.

A Pesquisa Pretende: Verificar as possíveis contribuições do método Gyrokinesis na percepção corporal na construção do clown dos participantes.

Descrição dos Procedimentos Metodológicos: No presente estudo serão realizados 6 encontros de 60 minutos cada, no período de maio do ano de 2026 na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA. Os encontros acontecerão às quartas-feiras e sextas-feiras das 18h às 19h. Com início no dia 06 de maio de 2026 e término em 22 de maio de 2026.

Descrição de Riscos e Desconfortos: Durante a realização dos encontros há possibilidade, muito remota, de ocorrer algum tipo de risco para os indivíduos, causado exclusivamente pela prática dos movimentos solicitados. No entanto, todos os esforços serão feitos para minimizar tais ocorrências, através do preparo prévio das investigadoras que atuarão na realização da coleta de dados.

Benefícios para os Participantes: O benefício se dará em perceber novas possibilidades de movimentos a partir das práticas corporais.

Forma de Obtenção da Amostra: O presente estudo será realizado com os estudantes do Curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA. Ingressos nos anos de 2025 e 2026.

Uso de Placebo: Não haverá o uso de qualquer substância placebo.

Garantia de Acesso: Em qualquer fase do estudo Vossa senhoria terá pleno acesso às profissionais por ele responsável, nos locais e email indicados. Em caso de dúvidas ou perguntas, queira manifestar-se em qualquer momento, para explicações adicionais, dirigindo-se às investigadoras.

14/06/2026, 21:12

Projeto: As contribuições do Método Gyrokinesis para a percepção corporal na construção do Clown

Garantia de Liberdade: Sua participação neste estudo é absolutamente voluntária. A partir desta premissa, todos os participantes são absolutamente livres para, a qualquer momento, negar o seu consentimento ou abandonar o programa se assim o desejarem, sem que isso provoque qualquer tipo de punição. Mediante a sua aceitação, espera-se que compareça nos dias e horários marcados e, acima de tudo, siga as instruções determinadas pelas investigadoras responsáveis, quanto à segurança durante a realização dos procedimentos de intervenção.

Direito de Confidencialidade: Os dados colhidos na presente investigação serão utilizados para subsidiar a elaboração de artigos científicos, tese de Conclusão de Curso e futuras publicações de livros.

Direito de Acessibilidade: Os dados específicos coletados de cada ente participante, no transcurso da presente pesquisa, ficarão total e absolutamente disponíveis para consulta, bem como ficarão asseguradas a necessária interpretação e as informações a eles cabíveis. Os resultados a que se chegar no término do estudo lhe serão fornecidos, como uma forma humana de agradecimento por sua participação voluntária.

Despesas e Compensações: As despesas porventura acarretadas pela investigação serão de exclusiva responsabilidade da investigadora, não havendo, por outro lado, qualquer previsão de compensação financeira para os participantes.

Após a leitura do presente Termo, e estando de posse de minha plenitude mental e legal, declaro expressamente que entendi o propósito do referido estudo e, estando em perfeitas condições de participação, dou meu consentimento para dele participar voluntariamente.

13. Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Declaro que li e compreendi as informações apresentadas sobre a pesquisa, incluindo seus objetivos, riscos e benefícios. Confirmando que participo de forma voluntária e autorizo o uso dos dados coletados (incluindo imagem e áudio) para fins acadêmicos e científicos, em conformidade com a legislação vigente.
- ☐ Declaro que li e compreendi as informações citadas acima sobre a pesquisa, mas não me sinto suficientemente esclarecida(o) e, por isso, opto por não participar.

**APÊNDICE 02: TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE
USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS
(ESCRITO E ORAL)**

14/06/2026, 21:12

Projeto: As contribuições do Método Gyrokinesis para a percepção corporal na construção do Clown

AUTORIZAÇÃO DO USO DE IMAGEM E DE DEPOIMENTOS (ORAL E ESCRITO)

Eu, autorizo, através do presente termo, a graduanda Kamilla Pavão Cunha, sob a orientação da professora dra. Rosana Lobo Rosário, autoras da investigação intitulada "As contribuições do método Gyrokinesis para a percepção corporal na construção do *Clown*", a realizar as fotos que se façam necessárias, a gravar o depoimento e/ou utilizar as informações contidas no diário de campo da investigação sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos, depoimentos e/ou informações para fins científicos e de estudos (livros, artigos, dissertação, tese, slides e transparências), em favor da investigadora, acima especificado, obedecendo ao que está previsto na Constituição Federal e nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

14. Autorização do Uso de Imagens e Depoimentos (escrito e oral) *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Declaro que autorizo.
- ☐ Declaro que não autorizo.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

APÊNDICE 03: O FORMULÁRIO DE INSCRIÇÃO

14/06/2026, 21:12

Projeto: As contribuições do Método Gyrokinesis para a percepção corporal na construção do Clown

Projeto: As contribuições do Método Gyrokinesis para a percepção corporal na construção do Clown

Objetivo Geral:

Investigar as possíveis contribuições da Educação Somática, em especial os princípios do método Gyrokinesis, para a percepção corporal na construção do clown.

Os encontros acontecerão:

📍 Local: Sala 9 - Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA)

📅 Datas: 06, 08, 13, 15, 20 e 22 de maio de 2026.

🕒 Dias: Quartas e sextas-feiras

🕒 Horário: 18h às 19h

Este formulário é composto por três etapas:

1. Identificação da/do participante;
2. Autorização do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE);
3. Autorização do uso de imagem e de depoimentos (oral e escrito).

Importante:

Haverá a emissão do certificado de participação para os envolvidos neste estudo.

* Indica uma pergunta obrigatória

IDENTIFICAÇÃO DO/DA PARTICIPANTE

1. Nome completo: *

14/06/2026, 21:12

Projeto: As contribuições do Método Gyrokinesis para a percepção corporal na construção do Clown

2. Idade *

3. Telefone/Whatsapp *

4. E-mail: *

5. Você já teve experiência com teatro? *

Marcar apenas uma oval.☐ Sim☐ Não6. Você já teve algum contato com a linguagem do *clown*? **Marcar apenas uma oval.*☐ Sim☐ Não

7. Você já praticou alguma técnica da Educação Somática? *

Marcar apenas uma oval.☐ Sim☐ Não

14/06/2026, 21:12

Projeto: As contribuições do Método Gyrokinesis para a percepção corporal na construção do Clown

8. Você já praticou o método Gyrokinesis? *

Marcar apenas uma oval.

☐ Sim

☐ Não

9. Está apto(a) para atividades corporais leves a moderadas? *

Marcar apenas uma oval.

☐ Sim

☐ Não

10. Possui alguma limitação física ou condição de saúde que devemos conhecer? Se sim, qual? *

11. Os encontros acontecerão na Sala 9 da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) nos dias: 06, 08, 13, 15, 20 e 22 de maio de 2026, as quartas e sextas-feiras sempre das 18h às 19h . Você tem disponibilidade para participar de todos os encontros? *

Marcar apenas uma oval.

☐ Sim

☐ Não

14/06/2026, 21:12

Projeto: As contribuições do Método Gyrokinesis para a percepção corporal na construção do Clown

12. Comunicação com os participantes: *

Os participantes selecionados receberão um e-mail de confirmação. Quaisquer alterações relacionadas à programação, datas, horários ou local das atividades serão comunicadas previamente por e-mail.

Marcar apenas uma oval.

☐ Ciente

**APÊNDICE 04: CONTEÚDO
PROGRAMÁTICO E O CRONOGRAMA DAS
AULAS**

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO		
<i>Gyrokinesis</i>		
Material utilizado: I. <i>Gyrokinesis Level 1 Foundation Teacher Training Course</i> - Juliu Horvath II. MOVIMENTOS ENTRELAÇADOS: As contribuições do método Gyrokinesis para a execução dos movimentos de dança clássica no processo de ensino e aprendizagem de estudantes do Curso Técnico em Dança Clássica da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – Brasil - Rosana Lobo Rosário		
Encontro	Sequência	Objetivo
1º encontro 06/05/2026 	<i>Awakening of the senses</i> (Automassagem) Trabalho de respiração com o movimento	Estimulação da pele por meio do toque, com o objetivo de mobilizar a sensibilidade corporal.
2º Encontro 08/05/2026 	Série: <i>Spinal Motion</i> (Movimentos espinhais)	Série: <i>Spinal Motion</i> (Movimentos espinhais)
3º Encontro 13/25/2026 	<i>Arch & curl</i> (flexão e curva da coluna)	Trabalhar a força e a flexibilidade da coluna vertebral
	<i>spiraling twists</i> (torções em espiral)	Estimula a compreensão da coluna como um todo
4º Encontro 15/05/2026	<i>sideways arches</i> (flexões laterais)	Realizar os movimentos coordenados com a respiração
	waves (ondas)	Promover fluidez e espaçamento entre as vértebras.
	Série: <i>Spinal Motion</i>	Promover fluidez e espaçamento entre as vértebras.

5° Encontro 20/05/2026	(Movimentos espinhais)	
	<i>Cleansing breath</i> (Limpeza de respiração)	Autopercepção dos movimentos do diafragma e da caixa torácica.
	<i>Snif</i>	Trazer a compreensão do ritmo aos movimentos mais rápidos e de mobilização articular
	<i>Squeezing breath</i> (Respiração Espremida)	Ativar a musculatura abdominal e o assoalho pélvico.
	<i>Spinal Motions</i> (Movimento espinhal)	Dar ritmo a movimentos mais rápidos ou de mobilização articular
6° Encontro 22/05/2026	Revisão	Relembrar como cada tipo de respiração auxilia na fluidez e na redução da tensão muscular

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO		
Jogos Teatrais		
Material utilizado: I. Jogos de Palhaçaria: Guia Teórico Prático de Ensino e Aprendizagem por Meio do Riso - Rubervaldo Cruz Sarmiento Filho		
Encontro	Sequência	Objetivo
3° Encontro 13/25/2026	Andar de Nariz	Estimular o olhar e a relação dos participantes com a máscara, espaço e os demais.
4° Encontro 15/05/2026	Ponte e queda	Conexão e parceria através do olhar
5° Encontro	Careta na cadeira	Trabalhar as expressões faciais, com e sem som entre os alunos.

20/05/2026	Roda de Clowns	Trabalhar a expressividade corporal e a conexão através do olhar.
6° Encontro 22/05/2026	Super gêmeos	Exercitar a construção de repertório de improviso.
	Bichinho	Exercitar a imaginação, a conexão do olhar e os sentimentos

CRONOGRAMA			
Semana	Encontro	Ação	Duração
1° Semana	1° Encontro 06/05	Apresentação do projeto	15 minutos
		Prática de Gyrokinesis	30 minutos
		Anotações no diário de campo	15 minutos
	2° Encontro 08/05	Prática do Método Gyrokinesis	45 minutos
		Anotações no diário de campo	15 minutos
2° Semana	3° Encontro	Prática do método Gyrokinesis	30 minutos
		Prática de jogos teatrais	20 minutos
		Anotações no diário de campo	10 minutos
	4 ° Encontro	Prática do método Gyrokinesis	30 minutos
		Prática de jogos teatrais	20 minutos
		Anotações no diário de campo	10 minutos
	5 ° Encontro	Prática do método Gyrokinesis	20 minutos
		Prática de jogos teatrais	25 minutos
		Anotações no diário de campo	15 minutos

CRONOGRAMA			
3 ° Semana	6° Encontro	Prática do método Gyrokinesis	20 minutos
		Prática de jogos teatrais	25 minutos
		Anotações no diário de campo	15 minutos