

CONTEXTUALIZAÇÃO DA FORMAÇÃO: CRIAÇÃO DE UMA PERSONAGEM QUE EMERGE DO CLOWN - PARTE I

Contextualization of training: creating a character emerging from the Clown - Part I

VIEIRA; Hugo Américo¹

Resumo

Neste artigo que recorta uma tese de doutoramento em que a pergunta de investigação é: Qual o contributo do *yoga*, do *kung-fu*, da dança-teatro e da técnica *viewpoints* na construção de uma personagem que emerge do *clown*? Seguir-se-á a exposição dos objetivos de investigação e da criação laboratorial, dos resultados esperados, a contextualização dos espaços e amostra, a contextualização da área de conhecimento que visa os objetivos e conteúdos mais pertinentes das diversas áreas, assim como os conhecimentos, as capacidades e as competências que se procuram promover aos participantes ao longo da formação.

Abstract

This article outlines a doctoral thesis. The research question is: What is the contribution of yoga, kung fu, dance-theater and the viewpoints technique in the construction of a character that emerges from the clown? This will be followed by the presentation of the research objectives and laboratory creation, expected outcomes, contextualization of spaces and sample, as well as of the area of knowledge that aims at the most relevant objectives and contents of the different areas. We also highlight the knowledge, skills and competences that are sought to be promoted with the participants throughout training.

Palavras-chave: yoga, kung-fu, clown, dança-teatro, técnica viewpoints.

Keywords: yoga, kung-fu, clown, dance-theater, viewpoints technique.

Data de submissão: maio de 2020 | **Data de aceitação:** dezembro de 2020.

¹ HUGO VIEIRA – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e Instituto Politécnico de Bragança. Portugal. Email: hugovieira@utad.pt.

INTRODUÇÃO

Nomeei como objetivo principal da investigação o contributo para o progresso e transformação da aprendizagem do *clown* na contemporaneidade através de um laboratório de criação. Desta maneira, e em paralelo com a envolvimento em experiências diversas, concluí que a “escuta” seria o tema que abraçava completamente as minhas inquietações. Assim, o objetivo principal da criação laboratorial era desenvolver com os participantes a construção de uma personagem híbrida que emerge do *clown*, juntamente com a técnica *viewpoints* de *Anne Bogart*, mais concretamente, o que envolve a resposta cinestésica. No que diz respeito ao plano de formação ‘Construção de uma Personagem Híbrida que emerge do *Clown*’, desenvolveu-se no sentido de criar estratégias de formação específicas nas diferentes áreas, rentabilizá-las ao máximo durante dois dias num total de vinte e três horas e analisar os seus resultados quer em termos dos conhecimentos relacionados com a linguagem performativa quer em termos dos conhecimentos relacionados com a contextualização desta na educação. Este laboratório, na área da Educação Artística, proponha um total de dois dias. O primeiro dia foi constituído por cinco momentos e o segundo dia por quatro momentos principais e organizados de acordo com o plano curricular que segue em 1.4.3.

I PARTE: CONTEXTUALIZAÇÃO DA FORMAÇÃO

CAPÍTULO I: Definições da experiência

1.1. Objetivos gerais da investigação:

- Investigar e desenvolver novas práticas e teorias em educação artística;
- Possibilitar a transdisciplinaridade entre artes, práticas zen e desportivas em educação artística;
- Desenvolver novas competências de carácter epistemológico em educação artística na área do *clown* contemporâneo;
- Contribuir para o progresso e transformação da aprendizagem do *clown* na contemporaneidade, através da educação artística.

1.2. Objetivos gerais da criação laboratorial

- Proporcionar aos participantes novas ferramentas, ideias e possibilidades de trabalho artístico através da educação artística;

- Desenvolver com os participantes a construção de uma personagem híbrida que emerge do *clown* através de um laboratório artístico, em que o tema é a escuta corporal, mais concretamente o sentido da cinestesia;
- Detetar a presença de momentos na criação laboratorial que envolvam a consciência e a resposta cinestésica;
- Refletir e perceber qual o contributo do *yoga*, do *kung-fu*, da dança-teatro e da técnica *viewpoints* na construção de uma personagem que emerge do *clown*.

1.3. Resultados esperados

A nossa investigação parte de uma ideia inicial que partilhamos da seguinte maneira: uma reflexão prospetiva e retrospectiva por parte de um grupo de indivíduos com experiência em qualquer área performativa, juntamente com a reflexão do artista/investigador/professor na estruturação, exploração e criação de uma personagem que emerge do *clown* com outras artes e disciplinas. Assim, pode favorecer-se o aumento da consciência cinestésica dos indivíduos, dos *clowns* e das personagens, ao mesmo tempo que conduz a uma forma de estudo mais alargada e responsável, capaz de satisfazer melhor a aprendizagem do *clown* e de compreender a linguagem performativa contemporânea.

1.4. Contextualização da experiência

1.4.1. Contextualização do espaço

Os organismos onde esta investigação decorreu foram: *Balleteatro* Escola Profissional, no Pólo do edifício AXA, no Porto; Estúdio da *Clown* Laboratori Porto, na Fábrica da Rua da Alegria, no Porto. No primeiro espaço, *Balleteatro* Escola Profissional <http://www.balleteatro.pt/balleteatro/bt.php?id=1>, funcionam cursos profissionais de nível IV em dança (curso profissional de intérprete de dança contemporânea) e teatro (curso profissional de artes do espetáculo – Interpretação), com a duração de três anos equivalentes ao décimo segundo ano de escolaridade. Para tal, os alunos, orientados por tutores, desenvolvem os seus próprios projetos para a prova final de curso, Prova de Aptidão Profissional. O *Balleteatro* foi fundado em 1983 por Isabel Barros, Jorge Levi e Manuela Barros, advogando um trabalho ao nível da formação em dança para crianças e adultos tanto numa perspetiva lúdica como profissional. Reestruturado o projeto e

aprovada a candidatura em 1989 torna-se na primeira escola-profissional de dança e teatro da cidade do Porto e a única de dança no País. A par da formação sempre esteve a criação quer ao nível da Companhia (Ballet Teatro Contemporâneo do Porto), quer ao nível da escola. A escola é oficializada pelo Ministério da Educação e financiada pelo programa POPH Tipologia 1.2 – Cursos Profissionais. A escola tem desenvolvido uma ligação à comunidade através de protocolos, coproduções e parcerias com instituições nacionais e estrangeiras. Ao estar inserida num projeto com atividade ao nível da criação (companhia) e programação (auditório), beneficia e garante as saídas profissionais para alguns dos seus formandos. O *Balletteatro* é um organismo empregador e centro de estágios que, através de protocolos e de relações privilegiadas com agentes culturais, divulga e promove os seus alunos. Paralelamente a estes serviços, o *Balletteatro* tem apoiado e incentivado novas gerações de criadores com trabalho relevante apresentado em Portugal e internacionalmente.

No decurso desta investigação, foi possível perceber que as condições de trabalho nesta instituição se tornaram incompatíveis com os tempos e contratempos oriundos de um laboratório com base na experimentação onde muitas vezes o programa estabelecido era contraposto com situações imprevistas que requeriam a devida atenção e, por sua vez, mais tempo quer na explicação quer na execução. Desta maneira foi do entendimento de todos que o laboratório poderia obter melhores resultados se não tivesse o tempo de duração tão controlado como o *Balletteatro* oferecia. Então, no segundo dia, mudamos para o estúdio da *Clown Laboratori* Porto, onde o tempo de uso do espaço era ilimitado, embora a sala fosse de dimensões mais reduzidas.

A *Clown Laboratori* Porto, à qual o investigador pertence como membro residente, é uma plataforma de formação, experimentação e criação sobre a arte do Palhaço. Tem a sua sede na Fábrica da Rua da Alegria no Porto e foi fundado em janeiro de 2010 por Janela Magalhães. Mais conhecido por *Clown Lab*, dirige-se a todos os atores, bailarinos, músicos, artistas de circo, animadores, performers e outros que procurem aprofundar a sua experiência nesta arte. Este coletivo de artistas, independentes de qualquer tipo de subsídio estatal ou privado, procura que cada um dos seus Palhaços revele a criança desperta, o idiota puro e o cómico mais inusitado que tem dentro de si e prima na sua qualidade acreditando na formação contínua e regular com diferentes formadores das quais destacam: Jorge Rosado, Graça Ochoa, Radar 360°, Luciano Amarelo, Rodrigo Malvar, Pedro Fabião, Inês Lua, Jan Raga e Janela Magalhães. Tentando caminhar a par da cena atual performativa do *clown*, abrem espaço ao erro e ao sublime sem transportar

limites nem barreias na interceção com outras áreas de conhecimento para os seus espetáculos. Em quase cinco anos de existência a *Clown Laboratori* Porto fez várias intervenções em vários pontos do país e produziu quatro *Labarets* – espetáculos de *Clown* em formato Cabaret, com números que exploram o efeito cómico através da nudez, energia, generosidade e idiotice do Palhaço.

1.4.2. Contextualização da amostra

O grupo que foi objeto desta investigação era constituído por seis elementos (contudo um elemento ausentou-se do laboratório no decorrer da sessão do segundo dia devido a circunstâncias pessoais), dois do sexo masculino e quatro do sexo feminino, com idades compreendidas entre os vinte e oito e os trinta e sete anos. A maior parte dos participantes residia no Porto, exceto uma pessoa que era residente em Berlim, Alemanha. De toda a turma, três participantes tinham tido bastante formação anterior em *clown*. Os restantes tinham experiência em teatro, dança e música. No geral, quatro pessoas são profissionais do espetáculo e dois amadores. O critério que procedeu à escolha deste grupo foi unicamente o da posse de experiência em qualquer área performativa.

1.4.3. Contextualização da área de conhecimento

Quadro 2: Plano Curricular- Construção de uma Personagem Híbrida que emerge do *Clown*

Práticas	Momento 0	T/D	Momento I	T/D	Momento II	T/D	Momento III	T/D	Momento IV	T/D
1º Dia	Apresentação	25'	Yoga	35'	Kung fu	54'	Viewpoints	12	Dança-teatro	24'
				12		25		5'		62
				"		"		98	Clown	50'
				"		"		"		48
2º Dia			Yoga	39'	Kung fu	21'	Dança-teatro	13	Viewpoints	74'
				36		96		5'		48
				"		"		27		"
							Clown	4'		
								47		
								"		

- Os programas elaborados para estas disciplinas, e que a seguir se descrevem, resultaram de um trabalho em conjunto com a professora orientadora e

tomaram em consideração as necessidades dos alunos identificados ao longo dos dias para este estudo. Para o **primeiro dia** o plano foi construído em torno dos seguintes **objetivos**:

- Proporcionar uma abordagem introdutória prática e teórica das diferentes disciplinas;
- Sensibilizar para a importância da escuta corporal na ação educativa performativa;
- Abordar o significado de cinestesia e resposta cinestésica;
- Desenvolver capacidades a nível expressivo, criativo, comunicativo, reflexivo e energético;
- Estimular a autonomia, o pensamento crítico e inovador;
- Estimular o pensamento *clown* através da improvisação e da observação;
- Tomar conhecimento e aplicar a técnica *viewpoints*.

Os **conteúdos do primeiro dia** do plano curricular foram organizados da seguinte maneira para as diferentes disciplinas:

Momento I - Consciência corporal e trabalho de energia – Yoga

- Aquecimento, alongamento, flexibilidade e expansão da bioenergia corporal;
- Canalização, envolvimento e harmonização com todo o espaço envolvente desde o centro da terra ao cosmos;
- Estimulação, aquietação e equilíbrio do corpo, da mente e do espírito;
- Autoconhecimento e desenvolvimento da consciência cinestésica.
- Autossuperação e expansão da consciência;
- Exercitação de técnicas de respiração, Pranayama;
- Exercitação da técnica de purificação e contração abdominal, Kriya;
- Desenvolvimento e fruição de Asanas.

Momento II - Aumento do fluxo de energia e trabalho cardiovascular – Kung-fu

- A relação *Kung-fu* e *clown*;
- Desenvolvimento da flexibilidade dinâmica do corpo;
- Promoção de equilíbrio e estabilidade como alicerces de força, rapidez e precisão;
- Incentivação à direção, foco e concentração numa tarefa específica;

- Incentivação à consciencialização do mundo e à construção de saberes advindas da experiência e de situações nelas vividas;
- Entendimento do corpo como objeto simbólico de comunicação;
- Autoaprimoramento e/ou perseverança na busca de competências no trabalho a realizar;

Momento III – Princípios físicos do movimento no tempo e no espaço – Técnica *Viewpoints*

- Preparação física e emocional da técnica *viewpoints*;
- Identificação e apropriação dos elementos referentes ao tempo e espaço estudados na técnica *viewpoint*;
- Representação dramática como organização de ideais e emoções;
- Improvisação individual e em grupo na resolução de situações propostas;
- A música enquanto elemento sensitivo de inspiração, impulso e desafio no trabalho do ator.

Momento IV - Coreografia e improvisação:

a) Dança-teatro

- Visualização do vídeo referente ao excerto da obra *Café Müller de Pina Bausch*;
- Interpretação e representação coreográfica de um excerto da obra *Café Müller de Pina Bausch*;

b) Clown

- Observação, identificação e encontro acidental com o *clown* que está dentro de cada um;
- Trabalho emocional e estado *clown*;
- Reconhecimento da importância e interesse do público associado ao prazer de jogar no trabalho de *clown*;
- Vulnerabilidade e valorização do fracasso, enquanto elemento essencial à vida do *clown*;
- Projeção, disponibilidade, ritmo, estado de alerta, sensibilidade, cumplicidade e resolução de situações propostas;

- Incentivação à escuta, enquanto fonte impulsionadora da ação-reação;
- A importância do tempo atrasado do *clown* e o contacto visual com o público.
-

No **segundo dia os objetivos** do plano foram construídos em torno dos seguintes parâmetros:

- Promover o alargamento da área de conhecimento do sujeito e das diferentes disciplinas;
- Perceber a coerência entre os diferentes jogos e exercícios, enquanto material singular em direção a um saber comum;
- Provocar a interação de múltiplas inteligências relacionadas com o trabalho de ator;
- Sensibilizar, despertar e disponibilizar o corpo para o entendimento e conhecimento das várias práticas;
- Proporcionar ao indivíduo, através do processo criativo, a oportunidade para experimentar diferentes técnicas em contextos de riso e sensibilidade poética;
- Construir uma personagem de forma autónoma, crítica e inovadora, numa permanente interação com o próprio eu, com os colegas de trabalho e com o espaço que o rodeia;
- Contribuir para a aprendizagem e construção de uma personagem a partir de um panorama híbrido contemporâneo.

Os **conteúdos do segundo dia** foram organizados unicamente para as seguintes disciplinas, respetivamente, uma vez que aos momentos/disciplinas anteriores pertenciam os mesmos conteúdos:

Momento III - Coreografia e improvisação:

a) Dança-teatro

- Visualização do vídeo referente à performance de *butô* realizada por *Min Tanaka*;
- Preparação física, mental e energética para o estado de *butô*;
- Contração e expansão do corpo;
- Interpretação e representação coreográfica de uma performance de *butô* realizada por *Min Tanaka*, através da orientação do formador;
- Relação toque-reação;
- Noção do corpo no tempo e no espaço;

- Interpretação e representação coreográfica de um excerto da obra *Café Müller* de *Pina Bausch*;
- Visualização de vídeos referentes a alguns fragmentos da obra *Pitié* de *Alain Platel*;
- Deformação facial e corporal;
- Familiarização com a deformação, essencial à vida de um ser;
- Escavação e descoberta do corpo do outro;
- Escavação, descoberta e visualização do avesso do próprio corpo;
- Interpretação e representação coreográfica de alguns fragmentos da obra *Pitié* de *Alain Platel*.

b) Clown

- Observação, identificação e encontro acidental com o *clown* que está dentro de cada um;
- Projeção, disponibilidade, ritmo, estado de alerta, sensibilidade, cumplicidade e resolução de situações propostas;
- Representação dramática e reflexão sobre o equilíbrio e o desequilíbrio no *clown*;
- Construção de sentido ou jogo: finalidades, concretização e enquadramento;
- Identificação do foco enquanto elemento chave para obtenção de um resultado com êxito no trabalho de *clown*;
- Utilização do nariz vermelho;
- Consciencialização do nosso corpo, abertura da mente e do espírito para o momento presente através de um *grounding*;
- Imitação da coreografia de dança-teatro mais tocante;
- Construção representativa de um objetivo, problema e solução de uma situação em concreto;
- Visualização e primeiro contato com a personagem.

Momento IV – Estádio final da construção da personagem – Técnica *Viewpoints*

- Consciencialização da influência de cada personagem no tempo e no espaço e vice-versa;
- Sensibilização máxima da “escuta” enquanto elemento fundamental na composição;
- Escolha e utilização de materiais na concretização e enquadramento da personagem;
- Construção final da personagem a partir de elementos inerentes à vida desta.

A “construção de uma personagem híbrida que emerge do *clown*” contribui para o desenvolvimento dos **conhecimentos**, das **capacidades** e das **competências** a serem gradualmente adquiridas ao longo da formação, na medida em que em todas as atividades pertencentes a este laboratório se procura promover nos participantes hábitos e oportunidades de:

- Incentivar a pesquisa e seleção de material para a construção de personagens em contextos híbridos de panorama performativo;
- Desenvolver a espontaneidade e a criatividade corporal e dramática, individual e em grupo;
- Adequar as metodologias e as técnicas às dinâmicas do grupo de trabalho;
- Estimular à diversificação de fontes de pesquisa;
- Identificar, aplicar e relacionar os conceitos e metodologias utilizadas nas práticas zen, desportivas e artísticas;
- Contextualizar e saber aplicar propostas artístico-pedagógicas a realidades socioeducativas contemplando a valorização dos talentos pessoais e grupais;
- Planificar e elaborar projetos artísticos de carácter transdisciplinar;
- Implementar, dinamizar e gerir projetos que relacionem diversas disciplinas, no âmbito da Educação Artística;
- Questionar, observar e interpretar a partir de improvisações tendo como suporte as próprias experiências e consciencialização do mundo;
- Utilizar a linguagem corporal e dramática para expressar sentimentos, emoções e ideias;
- Explorar a dimensão do corpo enquanto elemento essencial na performance do ator na sua vertente energética, desportiva, dançada, teatral, temporal e espacial;

- Enriquecer a consciencialização e uso do corpo pelo desenvolvimento dos aspetos ligados à consciência cinestésica, à bioenergia, à postura, à respiração, à flexibilidade dinâmica, ao objeto simbólico de comunicação, à coordenação motora, ao ritmo, à construção de sentido ou jogo, ao grotesco, ao exagero, ao absurdo, à improvisação, à interpretação, à representação e à composição;
- Enriquecer a linguagem performativa contemporânea pelo desenvolvimento dos aspetos ligados à transdisciplinaridade de diferentes linguagens para um saber comum;
- Estimular a reflexão corporal, dramática e expressiva como forma de desenvolvimento de um discurso próprio;
- Estimular a autonomia de pesquisa geradora de formas e composições coreográficas-teatrais;
- Desenvolvimento de experiências e capacidades na área da composição performativa;
- Estimular a reflexão coletiva durante e depois do trabalho em curso;
- Ser capaz de tomar decisões rápidas, objetivas e adequadas ao contexto performativo em causa;
- Analisar as situações corporais e dramáticas em curso com vista a uma resolução criativa do problema;
- Dividir um projeto em tarefas e desenvolver cada uma a seu tempo, tendo em vista a coerência do trabalho;
- Trabalhar a dinâmica do grupo a partir da ação em conjunto, a pares, pequeno grupo e grupo alargado;
- Alargar o âmbito vivencial do *clown*, cruzando esse conhecimento com outras áreas e vice-versa;
- Desenvolvimento da noção da importância de diferentes técnicas como estratégias de composição coreográfica e teatral e sua análise crítica;
- Criação, construção e produção de uma performance no espaço de tempo planeado para o trabalho.

Capítulo 2: Programa de formação

Neste capítulo descreve-se o programa de formação nos seus momentos, assim como se partilham as minhas reflexões sobre o mesmo.

O programa teve a duração de dois dias. Perante as particularidades desta formação, dividimos a prática em cinco e quatro momentos respeitantes a cada dia, tal como referimos anteriormente no quadro 2, correspondendo a cada um desses momentos uma ou duas áreas, ainda que no segundo dia o momento III e o momento IV alternassem de interesse, pois a finalização da construção da personagem devia acontecer com a técnica *viewpoints*, uma vez que era com esta que despistávamos a personagem final de qualquer “representação” que solicita uma identificação performativa específica como o momento de *clown* sugeria no primeiro dia (uma personagem *clown*).

O programa de atividades, apresentado nestes dois dias, é evidentemente resultado das vivências, experiências e formações que foram surgindo na minha vida, em diferentes etapas. Momentos de partilha e de discussões com colegas de trabalho, de criação de estratégias, publicações e conferências, na área da Educação Artística, assim como da seleção, da adaptação de exercícios conforme os objetivos e conteúdos previstos, das necessidades e interesses dos observados.

Confrontando este espetro, selecionamos diferentes estratégias para o programa e definimos as competências necessárias para formar futuros profissionais na área performativa que tenham interesse em desenvolver projetos de carácter híbrido a partir do *clown*, podendo ser aplicado e adaptado também a outras áreas.

Para a apresentação do programa, fizemos em primeiro lugar uma descrição de cada momento, seguido de um quadro onde foram descritas as estratégias propostas e apresentada uma pequena reflexão sobre o impacto do grupo nas mesmas. Esta reflexão é fruto das minhas perceções relativamente às experiências e ao desenvolvimento do grupo no desenrolar do trabalho. Cada sessão foi registada no diário de bordo. Este registo teve como objetivos compreender o trabalho desenvolvido e apontar falhas a colmatar na sessão seguinte. Usando uma estratégia de investigação-ação facilitamos e contribuímos para a melhoria da prática seguinte, tal como nos sugere Moreira (2001, p. 25), quando nos fala da espiral autorreflexiva na III Parte deste projeto de investigação.

Ao longo do projeto aparecem eventualmente comentários e nomes fictícios para preservar a identidade dos participantes.

2.1. Descrição dos momentos

2.1.1. Momento 0 – Apresentação

Este momento identificou-se pela apresentação individual de cada um dos participantes, por uma breve exposição do projeto de investigação, pela exposição do plano de trabalho do próprio laboratório em questão e por um jogo de apresentação que facilita a memorização dos nomes de todos os participantes. O jogo consistia em falar um pouco da sua experiência profissional e dizer o nome de um animal começado pela primeira letra do seu nome. Três dos indivíduos já se conheciam. A proposta laboratorial foi bem recebida e a expectativa era grande, pois havia bastante interesse principalmente na fusão da dança-teatro com o *clown*. Caracterizamos este tempo como um momento de relacionamento, descompressão e estimulação da concentração, ao mesmo tempo que criamos alguma cumplicidade para o trabalho a percorrer.

2.1.2. Momento I - Consciência corporal e trabalho de energia – Yoga

Este momento caracterizou-se pela tomada de conhecimento de algumas técnicas do meu saber enquanto praticante de *yoga* e do saber de Hewitt (2010), assistidas também pela teoria que partilhamos no capítulo IV, proporcionando uma familiarização com a linguagem do *yoga*. A maioria dos participantes já tinha tido contacto anterior com o *yoga*, embora não fosse do conhecimento deles algumas das práticas aqui abordadas, como por exemplo: a técnica de purificação e retração abdominal, ‘*Agnisari Dhauti*’ ou ‘*Agnisari kriya*.’ O *yoga* decorreu sempre durante o momento I, correspondente a duas sessões, num total aproximado de setenta e cinco minutos. Esta foi a fase da sensibilização e experimentação de diversas práticas do *yoga*, que ajudaram a promover e a desenvolver variadas competências importantes para a representação teatral. Assim, não quebrando com as competências básicas do *yoga* e sem prejudicar os exercícios de maior dificuldade, correspondendo também à evolução e necessidades do grupo, assistimos, na prática, às seguintes preocupações:

- Reconhecer o nosso ser interior, aquietando e silenciando a mente e espírito;
- Despertar o conhecimento, dirigindo os sentidos de percepção (visão, olfato, audição, tato, paladar e cinestesia) para dentro de nós;
- Refletir sobre o impacto das emoções e sentimentos em cada postura corporal;
- Proporcionar o equilíbrio e a estabilidade, desconectando dos pensamentos exteriores e atingindo um estado presente no “aqui e agora”;

- Emergir na nossa própria existência, uniformizando o corpo por meio da interação do corpo com a mente e observação interna e externa;
- Expandir, despertar e reconhecer distintos níveis de consciência, desbloqueando o corpo e a mente no espaço e no tempo;
- Ativar o corpo para alcançar um estado de absoluta plenitude e escuta do corpo inteiro, alongando a inteligência mais sensível e potencializar a parte criativa e comunicativa;
- Compreender e utilizar a nossa própria força energizante, o nosso centro;
- Regularizar o fluxo de energia, coordenando-o através da ação rítmica do corpo;
- Evoluir enquanto ser humano utilizando o poder da inteligência, do movimento do corpo ritmicamente e da respiração compassada;

A primeira sessão teve uma duração de trinta e cinco minutos e a segunda de quarenta e ambas foram divididas em três partes: *pranayama*, *agnisari Dhauti* e *asanas*. Iniciamos com exercícios respiratórios, *pranayama*, canalizando os indivíduos para si próprios e para o espaço envolvente, no presente, tornando o corpo mais sensível, aberto e permeável às ações exteriores. *Pranayama* é o núcleo central da prática do *Hatha Yoga* que é resumidamente o domínio do corpo e da respiração. Hewitt (2010) traduz *Prana* como alimento de vida em vez de respiração, indicando assim a sua verdadeira dimensão. Na voz de Behanan (1959, *apud* Hewitt, 2010), *pranayama* significa aumentar o consumo de oxigénio com o mínimo de exercício possível, sob condições que podem favorecer o armazenamento de oxigénio. Com esta técnica promovemos basicamente o controlo do ritmo e da fluidez, a retenção e a observação da relação recíproca que há entre a respiração e o estado mental, pois como menciona Eliade (1952, *apud* Hewitt, 2010) o *pranayama* rítmica a respiração, direciona o pensamento e a circulação das forças psicomentais deixa ser anárquica.

Seguimos com a purificação das mucosas da região abdominal e envolvimento com a energia cósmica através de retrações abdominais (*Uddiyana Bandha*). O tipo de retração usada nas nossas práticas foi “*Agnisari Dhauti*”, que segundo Hewitt (2010, p. 51) significa “purificação pelo fogo” ou “fogo digestivo”, *vahnisara*. Hewitt (2010, p. 49) diz que *Uddiyana* vem das raízes do sânscrito *ut* e *di* e significa “voar para cima” e *Bandha* significa “apertar”. Tentando relacionar melhor o significado de *Uddiyana* com a energia cósmica, usamos o conhecimento de Hewitt (2010, p. 49) que diz que “*Prana*” ou força vital voa para cima pelo “*Sushuma Nadi*” ou canal principal do corpo sutil (entendemos

corpo sutil como um corpo composto por luz que é representado pelos *chakras* distribuídos ao longo do eixo central do corpo e um outro conhecido como corpo espiritual que é o princípio inteligente do ser humano). *Agnisari Dhauti*, como qualquer retração do abdómen do *yoga*, consiste em contrair e apertar as vísceras (intestinos, baço, pâncreas, fígado, rins, colon transversal...) com os pulmões vazios e tonificar o colete muscular que as suporta, formando uma cavidade vazia. *Dhauti* sugere uma série de retrações e relaxamentos abdominais, ou seja, contrai-se e solta-se a zona abdominal rapidamente por cada vez que se esvazia os pulmões. Hewitt (2010, p. 51) apela que desta maneira as vísceras recebem uma forte massagem e são ventilados os “fogos digestivos”, aumentando assim o “fogo” interno.

A última parte foi constituída pelas *asanas*, que segundo a mesma referência literária, originalmente significava assento e mais tarde passou a ser sinónimo de posturas ou poses. Hewitt (2010) refere que as *asanas* transitaram do facilitar a estabilidade numa meditação sentada para um grande sistema de posturas deitadas, sentadas ou de pé, que se devem manter durante segundos, minutos ou horas, destinadas a dominar o corpo e promover a saúde. Algumas *asanas* são denominadas com nomes de animais e os seus movimentos ou poses são copiadas destes, tais como: pássaros, répteis, insetos, (...). Theos Bernard (1944, apud Hewitt, 2010, p. 31) chegou a dominar as *asanas* até um nível considerável de dificuldade e dizia que:

“El maestro insiste en que el fin principal de las asanas es el acondicionamiento de la mente y del cuerpo, para alcanzar el nivel máximo de tono muscular, salud mental y vigor orgánico, prestando especial atención a los sistemas nervioso y glandular. El Hatha Yoga se interpreta como un método para conseguir el máximo con el mínimo desgaste de energía. Estas diversas asanas se concibieron en principio para estimular y ejercitar zonas concretas que reclaman atención y darles masaje.”

Podendo as *asanas* ser executadas por qualquer indivíduo usamos as *asanas* com o objetivo de relaxar, produzir descanso, produzir bem-estar e pôr em harmonia e equilíbrio o corpo, a mente e o espírito de todos. Estes exercícios sugeriram movimentos e ações que se deviam fazer com precisão e com respiração compassada numa atitude dinâmica e sensível, não vindo só do corpo mas também da percepção consciente que temos do movimento deste ao mesmo tempo que a energia flui uniformemente entre ele e a mente. Iyengar (2009, p. 325) menciona que o movimento dirigido a entrar no *asana* é denominado de “evolução” e quando saímos do *asana* chamamos de “involução”, e devemos aprender a manter e saborear a sensação durante a sessão. O mestre citado chama

a este estado inteligência sensível, ou seja, utilizando o poder da inteligência juntamente com o movimento do corpo ritmicamente, em comunhão com a consciência fundida no fluxo de energia conseguimos alcançar o êxito. Concluindo, o autor infere que durante e depois de um *asana* a inteligência funde-se com a consciência em “Sí-mismo”, ao que chama de “*Kaivalya-avasthā*” ou alimento dos deuses, a “ambrosia” do *yoga*.

As sessões conduziram a um progressivo desbloqueamento dos indivíduos, assim como ao desenvolvimento de competências propícias à improvisação e jogo dramático. Por serem técnicas que se aperfeiçoam com o tempo e experiência, a maior problemática que os elementos apresentavam na resolução dos exercícios estava relacionada com a falta de flexibilidade nos *asanas*.

Como as próprias técnicas nos transmitem, foi uma fase caracterizada pelo autoconhecimento, pela consciencialização do nosso corpo e de tudo que nos rodeia desde o centro da terra até ao cosmos, pela sensibilização e para um estado de relaxamento ativo, atenção e concentração para o momento presente, operando em cada um dos indivíduos do grupo, e pelo sentido que se foi construindo à volta do papel que o *yoga* pode ter na ação educativa. No final, foi feita uma breve reflexão sobre a influência da sessão como experiência pessoal e profissional, não esquecendo os conteúdos propostos no programa.

2.1.3. Momento II - Aumento do fluxo de energia e trabalho cardiovascular – Kung-fu

O momento II decorreu a seguir a um breve intervalo do *yoga*. Nenhum dos participantes tinha praticado *kung-fu*, embora alguns já tivessem exercitado outras artes marciais, como a capoeira. O *kung-fu* decorreu sempre durante o momento II, igualmente com a duração de duas sessões, num total aproximado de setenta e cinco minutos. Esta fase caracterizou-se pelo envolvimento e conhecimento dos participantes no desencadeamento de algumas técnicas de *kung-fu* que favorecem o desenvolvimento de competências necessárias à prática performativa. Desta maneira, sustentados na teoria apresentada no capítulo IV, nas minhas práticas pessoais e na informação de Yao & Fassi (2000); Bangjun & Alpanseque (2007), respeitamos as competências básicas do *kung-fu*, sem instigar os exercícios à facilidade, planeando as sessões de igual maneira para ambos os dias, seguindo a evolução e carência do grupo, tendo por base propostas práticas dirigidas às seguintes inquietações:

- Proporcionar um estado físico e mental de alerta a estímulos exteriores;
- Determinar e direcionar a energia para uma tarefa específica, a fim de não se tornar vulnerável a qualquer estímulo;
- Trabalhar a estabilidade, a persistência, a perseverança e o autoaprimoramento na busca da competência para a execução de algo;
- Proporcionar experiências de ataque e defesa com um parceiro imaginário no sentido de aumentar a capacidade de resposta de ação-reação;
- Trabalhar a coordenação, equilíbrio, velocidade, flexibilidade dinâmica, direção, ritmo e tempo;
- Reconhecer, desmontar e explorar bloqueios impeditivos de criar e comunicar com o corpo transformando-os em capacidades de produção e criação;
- Aumentar o fluxo de energia, controlando-o e coordenando-o através do movimento e ritmo do corpo;
- Fortalecer os ossos, músculos, órgãos internos e inteligência;
- Responder ao movimento invocado no interior do corpo sob a forma de impulso externo através da ação;
- Trabalhar o movimento e a imobilidade como forças de tensão e relaxamento, realçando a expressão artística do sentido prático do *kung-fu*, demonstrando a sua natureza inclusiva que tem como objetivo equilibrar.

Cada sessão foi dividida em cinco partes: rotação das articulações, posições base, trabalho de pernas, técnicas de saltos e combinação básica de movimentos simplificados da forma *Lien Pu Ch'üan*. Começamos com os alongamentos e articulações referentes a uma série de rotações que alongam e ativam a mobilidade do corpo com o objetivo de promover a flexibilidade, maleabilidade e amplitude do corpo necessária aos movimentos específicos do *kung-fu*.

Continuamos com as posições base (*Ma Bu* e *Gong Bu*) que representam a base de suporte do praticante com o chão, que nos ajudam a estabilizar e nos sugerem equilíbrio, favorecendo a força, rapidez e precisão para realizar as técnicas ou fórmulas, assim como aumentar a concentração mental e a circulação de *Ch'i* (entendemos *Ch'i* por energia vital e força interna, associada à respiração). Estas técnicas destinam-se a fortalecer e a promover a flexibilidade dos quadris, pernas e tornozelos e têm a preocupação de criar diferentes caminhos, pisando, pulando e passando de uma postura para a outra. Na execução das posições base, a parte superior do corpo deve apoiar-se firmemente nessa base e em geral a coluna vertebral deve manter-se direita e perpendicular ao solo,

permanecendo imóvel durante cinco segundos, dominando-se e resistindo à dor, e quando esta parece insuportável devemos concentrar a mente na respiração e fazer circular pelo corpo o próprio *Ch'i*. Yao e Fassi (2000) dizem que se somos capazes de permanecer durante um largo período de tempo imóvel, um dia seremos capazes de atacar com a velocidade de um raio. Tal como é suspeito de acontecer, nas nossas práticas treinamos sempre os opostos: a parte direita do corpo e a esquerda, a parte superior e a inferior, a dureza e a suavidade, a velocidade e a imobilidade.

Na terceira parte fizemos o trabalho de elevação de pernas que consistiu numa série de movimentos com as pernas variando gradualmente em método e aplicação. As técnicas usadas são classificadas como pontapés de perna em linha reta, ou seja, o pontapé é executado com a perna reta no seu movimento inteiro, e foram praticadas como complemento de exercícios para fortalecer e trabalhar a flexibilidade das pernas.

Estas técnicas solicitam também a força do pontapé que deve ser direcionado especificamente para a área do pé que é lançado.

Na quarta parte desenvolvemos técnicas de saltos que exigem por si mais rigor, mais impulso, uma descolagem vigorosa, uma técnica de pernas de execução precisa e concluída no meio do ar, suavemente, e com um pouso preciso. Estas técnicas são também ótimas condicionantes das pernas, improvisando a coordenação de movimentos e a agilidade corporal.

Por último executamos uma combinação básica de movimentos simplificada a partir da primeira forma básica do estilo *Shaolin, Lien Pu Ch'üan*. Esta combinação básica consistiu numa série de figuras que se relacionavam com os exercícios anteriores, praticadas em conjunto. A cada figura pertence uma posição diferente que deve funcionar como uma base estável e segura para passar a outra. A finalidade desta combinação é realizar-se de uma maneira rápida, potente e com a maior precisão possível, respirando corretamente para facilitar o fluxo e a concentração de energia interna. O processo tendeu a ser lento, uma vez que a execução correta das figuras e posições, ao mesmo tempo que tenta coordenar os movimentos e o ritmo de cada movimento, é complexo. Contudo, a nossa maior intenção com este exercício era promover um ataque e contra-ataque simulado por movimentos simbólicos que exercitassem e direcionassem o nosso foco para a ação-reação que é de extrema importância na linguagem do *clown* e das artes performativas em geral.

As sessões facilitaram o indivíduo e o grupo a quebrarem barreiras, desenvolvendo competências específicas necessárias à produção e à criação, canalizando os indivíduos para si próprios e para o espaço envolvente, no presente, tornando o corpo mais sensível, atento e permeável às ações exteriores. A problemática mais notável que os indivíduos do grupo despoletaram no *kung-fu* estava relacionada com a coordenação dos movimentos.

Foi uma fase marcante, essencialmente por permitir encontrar o nosso próprio equilíbrio físico, mental e energético. Ter um objetivo claro, focalizá-lo com concentração para o atingir, executar as ações intencionalmente e produzir os próprios movimentos como objetos simbólicos que comunicam simulações de ataque e defesa, conhecido na linguagem teatral como ação-reação, e trabalhada em cada sujeito pelo caminho que o *kung-fu* pode oferecer à educação e à arte. No início e no fim foi discutida, respetivamente, a relação do *kung-fu* com o *clown* e a experiência pessoal e artística vivida durante a sessão, tendo como referência os conteúdos propostos no programa.

2.1.4. Momento IV e III - Coreografia e improvisação: Dança-teatro e Clown

Estes momentos distinguiram-se pelo envolvimento dos participantes com a linguagem da dança-teatro e do *clown*. Como já foi referido, três participantes são *clowns profissionais*, uma participante é atriz e bailarina profissional e os outros dois vão usufruindo de experiências pontuais com dança, teatro e música. A dança-teatro e o *clown* decorreram no primeiro dia no momento IV e no segundo dia no momento III, correspondente a duas sessões, num total aproximado de quatrocentos e oitenta e cinco minutos, o que equivale a mais ou menos oito horas. Esta fase foi sustentada pela parte teórica e apresentada no capítulo I quando falamos do *clown* e no capítulo IV quando abordamos a dança-teatro e alguns coreógrafos, assinalada pela familiarização dos participantes com os fragmentos de dança-teatro (disponíveis nos links dispensados em 7.2. do Programa de atividades) e a imitação destes através do *clown* de cada um, mais precisamente a construção de uma pré-personagem *clown*. O trabalho prático de *clown* foi também ele fundamentado a partir da própria experiência, enquanto *clown* do investigador deste projeto. O fragmento do *Café müller* de Pina Bausch, o fragmento de *Pitié* de Alain Platel e a performance de Min Tanaka de dança *butô* foram os indutores diretos, disponibilizados por mim para o desencadeamento das pré-personagens *clown*. A escolha destes fragmentos fundamenta-se em muito na descrição feita no capítulo IV e da minha infortuna constatação numa quantidade considerável de cursos de *clown* onde não

existe um trabalho prévio do corpo e do movimento, partindo diretamente para jogos de agilidade e destreza. Esta falha da exploração corporal, que não desprograma as configurações mentais, mas cria barreiras à energia do *clown* e a entrada na representação sem qualquer desenvolvimento da consciência corporal e da percepção orgânica de todo o corpo consciente ou inconsciente que transforma e (re)cria, revela falta de sensibilidade por parte dos formadores. Considero por estas razões que, por exemplo, a linguagem da dança, como forte indutora da consciência corporal, deve ser contextualizada nos espaços de formação de *clown*.

Assistindo a esta realidade, pareceu-me pertinente que os participantes deste laboratório experienciassem uma abordagem criativa de alguns fragmentos de dança-teatro, com vista a percorrerem na prática as vias da imaginação do corpo e do movimento. Ao mesmo tempo que é também uma maneira de lhes oferecer referências concretas de um projeto de criação que funde artes, imergindo-os numa história pessoal e transformando-a numa viagem que se desloca de uma pré-personagem *clown* para outra, aberta a múltiplas descobertas, não necessariamente *clown*. Viagem esta que, na consciencialização da pré-personagem concebida pelos participantes, se implica na construção de um trajeto criativo e significativo, familiarizando-se com a linguagem da dança-teatro e do *clown*.

Seguindo esta preocupação, as sessões foram organizadas e elaboradas de acordo com o desenvolvimento e necessidades do grupo, auxiliando sempre com propostas práticas que respondiam aos seguintes cuidados:

- Explorar exercícios referentes ao estudo dos fragmentos de dança-teatro;
- Proporcionar momentos de transformação e recriação dos fragmentos de dança-teatro;
- Trabalhar os sentidos e refletir sobre as emoções e sentimentos no desenrolar dos movimentos no corpo e, conseqüentemente, na construção da pré-personagem;
- Proporcionar a aplicação de técnicas de criação em *clown* que nos conduzem à criação de uma personagem;
- Dilatar a liberdade que se relaciona com o espaço, tempo, objetos e público;
- Trabalhar a vulnerabilidade e o estado de máxima sensibilidade, isento da obrigação de ter de fazer alguma coisa, atento a qualquer percepção que o impulsione fazer;

- Encontrar uma solução *clown*, utópica, impensável para outra pessoa qualquer, embora satisfatória e coerente na sua forma de fazer;
- Reconhecer e exercitar a reflexão sobre os fragmentos propostos de dança-teatro em *clown*.

A primeira sessão teve a duração aproximada de setenta e cinco minutos e a segunda sessão de quatrocentos e dez minutos. Tanto a dança-teatro como o *clown* foram iniciadas com jogos exploratórios que conduziam os indivíduos e o grupo a libertarem-se, favorecendo o desenvolvimento de competências particulares referentes à improvisação, à coreografia, ao jogo e à representação dramática em dança-teatro e *clown*. Os problemas que mais ressaltaram estavam relacionados com a coordenação de movimentos e consequência das ações. Caraterizamos essencialmente esta fase pelo entendimento do corpo dançante através do conhecimento de si e do outro, pelo encontro com o *clown* e a capacidade de criar uma pré-personagem *clown*, pela evolução artística de cada um e do grupo e pelo sentido que se foi construindo em torno do papel da dança-teatro e do *clown* na educação transdisciplinar. Por fim, foram feitas reflexões em conjunto sobre o efeito da sessão em termos de experiência pessoal, do grupo e da experiência artística, tendo como referenciais os conteúdos do programa.

2.1.5. Momento III e IV – Princípios físicos do movimento no tempo e no espaço –Técnica Viewpoints

Os **Momentos III e IV**, correspondentes à sessão do primeiro dia e há do segundo dia, do laboratório ‘Construção de uma personagem híbrida a partir do *clown*’, tiveram a duração total aproximada de duzentos minutos e foram dedicados ao treino individual e em conjunto da criação de movimento para o palco e à contextualização e caraterização final da personagem, através da técnica *viewpoints* de Bogart & Landau (2005), exibida no capítulo IV. A primeira sessão teve a duração de cento e vinte e cinco minutos e a segunda sessão durou aproximadamente setenta e cinco minutos, e foram ambas iniciadas com exercícios de preparação física e emocional que promoveram essencialmente o aumento da consciência cinestésica de cada um e do grupo em geral, ao mesmo tempo que desenvolveram capacidades diversas necessárias à improvisação e à representação, pertencentes à linguagem do teatro e da dança, organizando-as e relacionando-as no tempo e no espaço. Por outras palavras, significou tornar visível aos participantes saberes que podem ser usados na construção teatral e dança e ao mesmo tempo disponibilizou

material que poderá ser usado individualmente ou em grupo, na medida em que vai crescendo um projeto. Os exercícios de *viewpoints* do primeiro dia potenciaram o encontro com a personagem *clown* e no segundo dia incitaram a descoberta de novas características que podem transformar as personagens em qualquer outra personalidade, objeto, animal ou planta, ou evidenciar com mais força a já construída personagem *clown*.

Este intervalo foi destacado pela sensibilização, familiarização, compreensão, reconhecimento, entendimento e experimentação dos diversos elementos que constituem a técnica *viewpoints*. Logo, as sessões foram elaboradas, respeitando o progresso e as necessidades de cada um e do grupo com propostas práticas direcionadas às seguintes preocupações:

- Sensibilizar o corpo para um estado máximo de escuta e alerta de si e de tudo em redor, ou seja, por exemplo, companheiros, espaço interior e exterior;
- Trabalhar o espaço e o tempo fazendo experiências de movimentação e de relação do corpo no mesmo;
- Trabalhar o movimento no sentido de uma melhor colocação e compreensão da sua personagem;
- Proporcionar experiências abertas e guiadas, no sentido de improvisar e representar aplicando os conhecimentos adquiridos;
- Trabalhar os sentidos e refletir sobre o impacto das emoções e sentimentos no comportamento do corpo e, conseqüentemente, na construção e caracterização da personagem;
- Proporcionar momentos de transformação, adaptação e recriação de novas características, movimentos e objetos importantes na personagem;
- Exercitar as experiências vivenciadas numa reflexão final sobre a personagem de cada um.

Para todos os elementos pertencentes ao grupo este era o seu primeiro contacto com a técnica *viewpoints*. Encontrar uma personagem a partir de uma pré-personagem *clown* pode ser uma experiência intensa, como uma viagem profunda que ativa toda a compreensão e interpretação dessa mesma personagem.

As dificuldades mais notórias do grupo estavam, geralmente, relacionadas com a do momento da dança-teatro e do *clown*, falta de coerência nas ideias e/ou ações. No final, foi feito um inquérito por questionário como se pode confirmar num dos anexos da tese. O impacto deste laboratório em termos de experiência pessoal, artística e profissional no contexto contemporâneo, a nível de estudos híbridos performativos que se relacionam

com o *clown* é manifestamente positivo. Esta etapa salienta o conhecimento adquirido ao longo de todo o processo de cada pessoa em específico e do outro, o tempo dedicado e o interesse em descobrir e experimentar, o reconhecimento das capacidades de evoluir enquanto pessoas e artistas performativos, assim como o despertar nos participantes formatos inovadores de trabalhar com formas híbridas, de produzir, sentir e criar, consciencializando-os para inúmeros potenciais que um projeto desta natureza pode despoletar em cada interessado, impedindo que a rigidez e a monotonia se instale nas suas pesquisas, atuando em cada um dos elementos do grupo e no percurso que se foi construindo em volta da figura da técnica *viewpoints* na ação educativa performativa.

CONCLUSÃO

Como nos diz Ribeiro no livro de Maria José Fazenda, *Dança Teatral: ideias, experiências, ações*: “Todo o corpo contém nele, pela sua diferença e pela sua especificidade de peso, volume e energia, um potencial próprio para produzir movimentos e gestos, capazes de se constituírem em matéria coreográfica” (Ribeiro, 1994, p. 139, *apud* Fazenda, 2007, p. 160). Perante este ambiente, compreendemos que realmente durante esta Formação Híbrida que Emerge do *Clown*, não só ao nível das competências que os participantes desenvolveram no que concerne às diferentes linguagens e mais propriamente à linguagem do *clown* contemporâneo, a respetiva compreensão ao nível da articulação do próprio laboratório, a força que esta linguagem artística tem na construção reflexiva destes indivíduos enquanto pessoas, artistas e futuros formadores, todas as áreas se traduzem numa participação protuberante para elevar um saber comum. Em relação à pergunta de investigação, este estudo revelou-nos que os participantes desenvolveram capacidades que nos parecem relevantes durante a formação. Assim, no decorrer dos dois dias os participantes vivenciaram e envolveram-se com múltiplas experiências que lhes permitiram adquirir um conjunto de saberes, que serão expostos num próximo artigo, Programa de atividades: Criação de uma personagem que emerge do clown- Parte II.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abbad, G., Mourão, L., Meneses, P., Zerbini, T., Borges-Andrade, J., & Vilas-Boas, R. (2012). *Medidas de Avaliação em Treinamento, Desenvolvimento e Educação: Ferramentas para gestão de pessoas*. Disponível em:

http://books.google.pt/books?id=AhxkRwq5xAC&pg=PA58&dq=entrevistas+em+grupo+educa%C3%A7%C3%A3o&hl=gl&sa=X&ei=U7opU8ucLaLsywPqzYDQAQ&redir_esc=y#v=onepage&q=entrevistas%20em%20grupo%20educa%C3%A7%C3%A3o&f=false

Adorno, T. (1993/2003). O ensaio como forma. (J. de Almeida, Trad.). In *Notas de Literatura I* (pp.15-45). São Paulo: Editora 34.

Aguiar, A. (2013). Desmembramentos: abordagens de pesquisas a/r/tográficas. In B. Dias & R. Irwin (Orgs), *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia* (pp. 169-179). Santa Maria: Ed. Da UFSM.

Alonso, L., & Benito, L. (1998). *La mirada cualitativa en sociología. Una aproximación interpretativa*. (1ª ed.). Caracas- Madrid-Espanha: Editorial Fundamentos.

André, M. (2002). *Etnografia da prática escolar*. (7ª ed.). Campinas, SP: Papirus.

Bailey, K. (1994). *Methods of social research*. (4ª ed.). New York: The Free Press.

Berger, G. (2009). A Investigação em Educação – modelos socioepistemológicos e inserção institucional. *Educação Sociedade & Culturas*, 28, 175-192.

Bogart, A., & Landau, T. (2005). *The viewpoints book*. New York: Theatre Communications Group.

Durham, A. (2010). *Cafe Müller: Pina Bausch*. Disponível em: <https://vimeo.com/8535486>

Falleti, C. (2010). El espacio de acción compartido. In G. Mirabella, S. Paradiso, J-M. Pradier, J. Schranz, H. Czertok, L. Mariti, & G. Sofia (coord.), *Diálogos entre Teatro y neurociências*. Bilbao: Artezblai

Nóvoa, A., Campos, B., Ponte, J. P., & Santos, M. E. B. (1991). *Ciências da Educação e Mudança*. Porto: Edições Afrontamento, Lda.

Rancière, J. (2010). *O Mestre Ignorante. Cinco lições sobre a Emancipação Intelectual*. Mangualde: Edições Pedagogo.