



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE ARTE E CULTURA - ICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**FRANCIRA MOTA DE MATOS ALMEIDA**

**PALCO DE ENCONTROS:**  
**ARTE NO ENSINO MÉDIO TECIDA ATRAVÉS DA INVENTIVIDADE NO TEATRO**  
**E NA VIDA**

**FORTALEZA**

**2024**

FRANCIRA MOTA DE MATOS ALMEIDA

PALCO DE ENCONTROS:  
ARTE NO ENSINO MÉDIO TECIDA ATRAVÉS DA INVENTIVIDADE NO TEATRO E  
NA VIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Ensino de Artes.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Juliana Rangel de Freitas Pereira.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

A446p Almeida, Francira Mota de Matos.  
Palco de Encontros : Arte no ensino médio tecida através da inventividade no teatro e na vida /  
Francira Mota de Matos Almeida. – 2024.  
98 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de  
Mestrado Profissional em Artes, Fortaleza, 2024.  
Orientação: Profa. Dra. Juliana Rangel de Freitas Pereira.

1. Teatro na escola. 2. Aprendizagem inventiva. 3. Convívio teatral. 4. Experiência compartilhada. 5.  
Processo de criação. I. Título.

CDD 700

---

FRANCIRA MOTA DE MATOS ALMEIDA

PALCO DE ENCONTROS:  
ARTE NO ENSINO MÉDIO TECIDA ATRAVÉS DA INVENTIVIDADE NO TEATRO E  
NA VIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Ensino de Artes.

Aprovada em: 28/02/2024.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup>. Dra. Juliana Rangel de Freitas Pereira (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup>. Dra. Tharyn Stazak de Freitas  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup>. Dra. Mônica Vianna de Mello  
Universidade Regional do Cariri (URCA)

Ao meu Senhor Jesus Cristo e a Nossa Senhora.  
Ao meu anjo da guarda Samuel que está  
comigo desde que nasci.  
Aos meus pais Francisco (in memoriam) e  
Ilma (in memoriam).  
Ao meu esposo Neiberto e a minha filha  
Valentina (artistas que me inspiram e me  
incentivam).  
Aos meus alunos da Escola Deputado  
Fernando Mota e ao Grupo de Teatro Berro por  
fazerem parte da minha vida.

## **AGRADECIMENTOS**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Juliana Rangel de Freitas Pereira, pela excelente orientação.

Às professoras participantes da banca examinadora Tharyn Stazak de Freitas e Mônica Vianna de Mello pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Aos meus colegas professores da Escola Deputado Fernando Mota pelas partilhas e convivências durante todo este percurso.

Aos colegas da turma de mestrado, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas.

O encontro resulta de um fascínio. Implica numa luta, e também em algo tão idêntico, em profundidade, que existe uma identidade entre aqueles que tomam parte no encontro. [...] (GROTOWSKI, 1976, p. 42)

## RESUMO

O presente estudo visa acompanhar, analisar e refletir sobre o processo formativo-criativo teatral “Palco de Encontros”, desenvolvido na Escola de Ensino Médio Deputado Fernando Mota, localizada na cidade de Tejuçuoca (CE). O encontrar-se com o outro nas relações tecidas através da experiência compartilhada da prática em sala de aula, uma ação que se dá no fazer do jogo teatral com estudantes do ensino médio, denota a chave do acesso desta pesquisa. Como uma proposta pedagógico-artística pode desencadear processos formativos, encontros e transformações de vidas no ambiente escolar? Como a noção de invenção pode atuar como palavra impulsionadora da relação de ensino e aprendizagem na perspectiva da linguagem teatral? Esta pesquisa parte de experiências oriundas dos atravessamentos e afetações da artista-docente e autora desta pesquisa, fundadora do Grupo de Teatro Berro, nascido há mais de 19 anos, no chão da Escola de Ensino Médio Deputado Fernando Mota, no sertão do Ceará. O caminho metodológico desenvolveu-se em duas etapas, sendo a primeira realizada na disciplina eletiva de Iniciação Teatral, durante o primeiro semestre de 2022, e a segunda durante os encontros criativos para a montagem do esquete “Palco de Encontros”, que ocorreram no segundo semestre de 2022. Esta pesquisa baseia-se em materiais produzidos a partir dos registros dos diários de bordo, fotos, vídeos e áudios dos estudantes, assim como na reflexão crítica a partir de referenciais teóricos, dentre os quais: Cognição Inventiva (KASTRUP, 2007); Convívio Teatral (DUBATTI, 2017); Encontro (GROTOWSKI, 1976; FIADEIRO & EUGÊNIO 2012) e Processo Criativo (SALLES, 2008). Por fim, esta investigação, desenvolvida junto ao Mestrado Profissional em Artes ICA/UFC, busca tecer reflexões pedagógicas e artísticas a partir da noção de inventividade e da experiência do encontro entre corpos que ensinam e aprendem no ambiente escolar.

**Palavras-chave:** teatro na escola; aprendizagem inventiva; convívio teatral; experiência compartilhada; processo de criação.

## ABSTRACT

This research aims to monitor, analyze and reflect on the theatrical formative-creative process “Palco de Encontros”, developed at the Deputado Fernando Mota High School, located in the city of Tejuçuoca (CE). Meeting the other, in the relationships of the shared experience of the practice in the classroom, an action that takes place in playing a theatrical game with high school students, denotes the key to accessing this research. How can a pedagogical-artistic proposal trigger formative processes, encounters and life transformations in the school environment? How can the notion of invention act as a driving word for the teaching and learning relationship from the perspective of theatrical language? This research is based on experiences arising from the crossings and affectations of the artist-teacher and author of this research, founder of the Berro Theater Group, born over 19 years ago, on the floor of the Deputado Fernando Mota High School, in the backlands of Ceará. The methodological path was developed in two stages, the first being carried out in the elective course of Theatrical Initiation, during the first semester of 2022, and the second during the creative meetings to put together the “Palco de Encontros” sketch, which took place in the second semester of 2022. The reflection and writing of this research is based on materials recorded and produced from students' logbooks, photos, videos and audios, as well as critical reflection based on theoretical references, including: Inventive Cognition (KASTRUP, 2007); Theatrical Conviviality (DUBATTI, 2017); Meeting (GROTOWSKI, 1976; FIADEIRO & EUGÊNIO, 2012) and Creative Process (SALLES, 2008). Finally, this investigation, developed together with the Professional Master's Degree in Arts ICA/UFC, sought to weave pedagogical and artistic reflections based on the notion of invention and the experience of the encounter between bodies that teach and learn in the school environment.

**Keywords:** theater at school; inventive learning; theatrical interaction; shared experience; creation process.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – O início de um devir coletivo e inventivo.....	18
Figura 02 – Memórias compartilhadas.....	20
Figura 03 – O encontro no convívio singular no teatro.....	22
Figura 04 – Encontro de alunos e ex-alunos da Dep. Fernando Mota em cena.....	23
Figura 05 – O atino da sensibilidade poética.....	25
Figura 06 – Na busca de um registro inventivo.....	28
Figura 07 – Perspectivas de encontros possíveis.....	28
Figura 08 – Paixão de Cristo nas ruas de Tejuçuoca.....	29
Figura 09 – Auto de Natal na praça.....	30
Figura 10 – Um encontro formativo consigo e com o outro.....	33
Figura 11 – Memórias compartilhadas no atino poético teatral.....	34
Figura 12 – Tô saindo.....	36
Figura 13 – Dose lícita?!.....	37
Figura 14 – Encontro de muitas falas.....	38
Figura 15 – Autopercepção da imagem do próprio corpo.....	43
Figura 16 – O atinar da exploração sensorial.....	44
Figura 17 – Recorte do diário de bordo da professora-pesquisadora.....	46
Figura 18 – Recorte do diário de bordo do aluno Gabriel.....	46
Figura 19 – Encontro experienciado no despertar dos pés.....	47
Figura 20 – Registro do diário de bordo da aluna Beatriz.....	48
Figura 21 – Registro do diário de bordo do aluno Pedro.....	50
Figura 22 – Despertar inventivo nos encontros cênicos.....	51
Figura 23 – Atitude-limite inventiva entre mim e o outro.....	52
Figura 24 – O encontro com o prazer no jogo.....	58
Figura 25 – Se permitir o atino no jogo cênico.....	62
Figura 26 – Processo de criação: caminho no devir inventivo do encontro.....	66
Figura 27 – Jogo no olhar cego.....	68
Figura 28 – Rastros da criação artística.....	72
Figura 29 – Composição de personagem.....	72
Figura 30 – Rastros de criação.....	73

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2 GRUPO DE TEATRO BERRO: ATINOS DA MEMÓRIA E DAS AFECÇÕES.....</b>	<b>19</b>
2.1 Registros que emergem das aulas-encontro .....	27
2.2 “Um convite para um almoço” .....	31
2.3 “Somos tantas vozes” .....	35
2.4 “Dose lícita?” .....	37
<b>3 O ATINAR DO ENCONTRO DE CORPOS INVENTIVOS NA CENA TEATRAL.....</b>	<b>40</b>
3.1 Sensibilizando o corpo inventivo .....	42
3.2 Corpo que aprende e inventa com o boneco.....	50
<b>4 O ATINAR DO JOGO PARA A TESSITURA COLETIVA DA COMPOSIÇÃO CÊNICA.....</b>	<b>55</b>
4.1 O jogo teatral como parte da tessitura criativa cênica.....	56
4.2 – Os fios da tessitura da criação cênica coletiva .....	64
<b>5 RASTROS DOS ATINOS DA CRIAÇÃO COLETIVA EM PALCO DE ENCONTROS.....</b>	<b>75</b>
<b>6 O ATINO DOS ALCANCES PEDAGÓGICOS DA CRIAÇÃO EXPERIENCIADA .</b>	<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>96</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Encontrar-se com o outro. Não um encontro qualquer, mas aquele que se dá através da inventividade da prática no processo criativo do esquete teatral “Palco de Encontros”, com alunos do ensino médio. Essa experiência atravessou e afetou a autora enquanto “artista-docente”, fundadora do Grupo de Teatro Berro<sup>1</sup> há mais de 19 anos, professora de Arte na Escola de Ensino Médio Deputado Fernando Mota da rede pública do Estado do Ceará, no município de Tejuçuoca, desde 2008 e mestranda do Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES) na Universidade Federal do Ceará (UFC).

O processo de escrita desenvolvido nesta pesquisa de mestrado foi tecido de mãos dadas com a inventividade e se deu como tasteio de reformulações da experiência cognitiva inventiva, a partir das relações construídas nos encontros entre a docente e pesquisadora (também ex-aluna e professora de Arte na Escola de Ensino Médio Deputado Fernando Mota), alunos dos 1º anos da eletiva<sup>2</sup> de Teatro da escola e artistas do Grupo de Teatro Berro egressos dessa escola.

A escola Deputado Fernando Mota é a única unidade de ensino médio de Tejuçuoca, foi fundada no ano de 1983. Entretanto, há uma história bem mais antiga por trás desses 40 anos, essa unidade de ensino foi a primeira escola do então distrito na cidade de Itapajé. A Deputado Fernando Mota funcionava como anexo de uma escola de Itapajé, pois na época Tejuçuoca ainda não era emancipada politicamente. Então, há um elo de pertencimento entre essa escola e a comunidade, na qual é um equipamento do Estado que foi trazendo melhorias como uma quadra poliesportiva coberta, Sala de Mídias, Laboratório de Ciências e Laboratório de Informática. E como essas melhorias chegavam primeiro na escola, essa unidade de ensino sempre abriu as portas para que a comunidade também pudesse se beneficiar. A matrícula anual média é de 700 alunos, que se distribuem em três turnos. Desses 700 alunos mais de 70% vem da zona rural e a escola é a responsável por ampliar a expansão do olhar e escuta compartilhados por meio das aulas de artes na escola.

Pôde-se, assim, observar e vivenciar uma potência de ensino e aprendizagem profícua no atinar das relações que envolveram a prática do processo de criação artística do teatro no âmbito da etapa escolar do ensino médio. A experiência da sala de aula passou a ser inventiva,

---

<sup>1</sup> Grupo de Teatro Berro, que teve o início de suas ações no município de Tejuçuoca (CE) em 2004 com alunos da escola Deputado Fernando Mota e, desde 2018, trabalha em parceria com essa escola. Já fizeram parte desse grupo mais de 150 jovens e adolescentes tejuçuocoenses.

<sup>2</sup> São disciplinas optativas que compõem o itinerário formativo do Novo Ensino Médio, com duração de um semestre com 02h/aula semanais, sendo uma presencial e uma *on-line*.

para além de um processo cristalizado de ensino. Segundo Kastrup (2007, p. 139), “[...] A invenção se dá no tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, produzindo, a partir dela, bifurcações e diferenciações. O resultado é necessariamente imprevisível”. Essa imprevisibilidade, entretanto, oportunizou a possibilidade de ir além do que está pressuposto, somente, nas metodologias pré-existentes nos livros de Arte da escola.

Vale ressaltar que o livro didático da disciplina de Arte é um recurso necessário, que também traz suas contribuições positivas para a sala de aula. Nesta pesquisa, entretanto, percebeu-se a necessidade de extrapolar os limites dispostos pelos conteúdos apresentados no livro didático, uma vez que busca a força da aprendizagem que se dá nas tensões do encontro vivenciado ao emaranhar um processo de criação artística. Nesse contexto, o processo de criação artística de “Palco de Encontros” permitiu uma maior exploração no tateio da invenção, deixando-se atravessar por encontros e acontecimentos de novos mundos possíveis das práticas de criação artística potentes em sala de aula com alunos do ensino médio.

Refletir sobre o encadeamento dos processos de ensino e aprendizagem contemporâneos em artes na educação básica é extremamente desafiador. Em Santos (2005, p. 19) “[...] o processo de ensino e aprendizagem é composto de duas partes: ensinar, que exprime uma atividade, e aprender, que envolve certo grau de realização de uma determinada ação”, ao passo que um interfere diretamente no outro e nos agentes envolvidos (professora e alunos).

Com um olhar reflexivo voltado para a realidade escolar em análise, houve um desassossego diante do processo de ensino e aprendizagem nas aulas de arte, onde a prática em sala de aula pode proporcionar atravessamentos instigantes para a vida do educando na descoberta através dos encontros consigo e com o outro no âmbito escolar. A ciência moderna cartesiana, não obstante, nos diz que o conhecimento pode ser independente do sujeito e do contexto que o cerca. Esse tipo de definição tem resultado em um ensino na contramão das relações do ser humano, que aprende e desaprende para reaprender novamente, numa constante transformação que inclui o corpo, a mente e o contexto social no qual está inserido.

Kastrup (2007, p. 115) define que “[...]aprender é coordenar mente e corpo, fazer com que o organismo e o meio entrem em sintonia. Isto significa encarnar ou inscrever a cognição com o corpo”. Aqui, referencia-se a relação mútua entre mente (conhecimento, sentimentos, memórias, experiências, subjetividades), corpo (físico) e o meio (contextos de vivências) envolvidos na aprendizagem criadora artística, na qual a intenção e a realização de uma ação se constituem como uma unidade mente-corpo em relação com o meio, como quando um ator se propõe a criar uma ação em cena. Essa criação inventiva no teatro, tecendo aqui nesta

pesquisa diálogos com Grotowski (1976, p. 41), é um encontro (diretor, ator, texto, elementos de cena...) numa abertura para desvelar o que está oculto dentro de si através do encontro com os outros. Assim, o processo de ensino e aprendizagem, na perspectiva do teatro nesta pesquisa, ocorre na medida em que mente, corpo e meio se agenciam de maneira mais contundente.

Entende-se a cognição como uma experiência inventiva (KASTRUP, 2007) que se fundamenta no constante processo de troca nas relações dos encontros construídos ao longo da vida do ser humano. É uma experiência que, para ser aprendida, deve nos tocar, nos atravessar, nos passar (BONDIA, 2002), dando passagem a outros devires de conhecimento, tais como, no caso desta pesquisa, através da prática da criação artística da linguagem teatral desenvolvida na escola.

Nessa perspectiva, evidenciaram-se novas possíveis rotas de experimentações em teatro, a partir de um olhar acurado de artista criadora para dentro da prática de ensino em sala de aula. O olhar por outra ótica revelou novas maneiras de como os rituais e as práticas da rotina escolar e artística poderiam se tornar instrumentos de modificações e desafios para que docente e alunos fossem afetados nos encontros das aulas de teatro.

A disciplina eletiva de Teatro sempre apresenta listas de espera para preenchimento das vagas ofertadas, sendo percebida pelos alunos dos primeiros anos como uma aula prazerosa. A expectativa positiva gerada nos alunos ante a oportunidade de participar de aulas de teatro é devida à vivência instaurada nessa escola que, desde 2018, concedeu ao Grupo de Teatro Berro uma participação mais efetiva em ações artísticas no ambiente escolar. Num encontro poético na escola, os educandos podem aprender um fazer teatral próprio e inventivo, uma vez que, segundo Grotowski (1976, p. 41)

A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido.

Nesse viés, o encontro das aulas de teatro despertou nos alunos do ensino médio uma autorrevelação de corpos que aprendem e ensinam, num envolvimento integral do ser humano que se confronta com o seu eu e com os outros envolvidos na ação teatral. No encontro de ensino e aprendizagem, foram propostas aos alunos atividades inventivas de aprender aprendendo, que possibilitassem o despertar de provocações e perturbações mútuas

(KASTRUP, 2007) e resultassem em uma reflexão da própria aprendizagem e do ensino, tanto da docente quanto dos alunos.

Assim, novamente em Kastrup (2001, p. 24), “[...] toda aprendizagem inventiva é crítica, no sentido de que concerne aos limites e envolve sua transposição, impedindo o sujeito de continuar sendo sempre o mesmo”. Professora e alunos se reinventaram durante o processo criativo cênico, ultrapassando os limites antes tidos como intransponíveis, como o de falar em público, para alguns alunos, e o de ter a professora como uma mediadora e parceira nas vivências em sala de aula. A relação professora-aluno vai se construindo de maneira profícua nas aulas-encontro, é como chamo as aulas de arte, pois em cada uma há sempre um encontro de corpos com diferentes predisposições e que podem, nesse espaço, compartilhar experiências que se relacionam. Uma vez que a sala de aula deixa de ser um lugar de transmissão de conhecimento e passa a ser ambiente de compartilhamento de experiências.

A prática da criação artística do teatro na escola é inventiva e proporciona muito mais que um produto para uma apresentação, pois o confronto entre o ser e fazer de docente e alunos modificam o conhecimento a ser partilhado. Nesse sentido, Kastrup (2007, p. 96) diz que “[...] cada indivíduo é capaz de afetar e ser afetado por qualquer ponto da rede, ou seja, de gerar e sofrer perturbações”. Mesmo em contextos diversos de vivências, o ambiente escolar se circunscreve de maneira mais sensível, atingindo diretamente à professora e aos alunos das aulas de teatro e, indiretamente, aos demais alunos e professores que conviveram naquele espaço da escola.

Este texto visa, por conseguinte, fornecer acompanhamento e análise através de um memorial<sup>3</sup> descritivo e crítico do processo criativo de “Palco de Encontros”, uma proposta pedagógico-artística que revela a potência dos encontros de ensino e aprendizagem inventivos envolvidos nessa prática escolar. Esse processo construiu-se a partir da noção de inventividade, e, segundo Icle (2011, p.75), “Uma noção não se localiza nem na prática, tampouco na teoria teatral. Ela está mais ou menos aparente num entremeio-lugar da prática e da teoria. Nós não podemos encontrar as noções prontas nas teorias teatrais, embora indícios das noções habitem os textos de teóricos e artistas da cena. [...]”. Noções perpassam o trabalho criativo teatral na coletividade entre professora-diretora e alunos-atores empenhados

---

<sup>3</sup> [...] consciência histórica diante do que a cultura nos oferece. É com ela que traçamos nossa própria historicidade, marcada por incertezas e ambiguidade, em busca de sentido, que é em suma a busca de coerência no emaranhado em que vivemos, entre acontecimentos caóticos, contraditórios, sem sentido, informes, entre presente, passado e devir. [...] Esse gênero discursivo se conclui com o presente de quem narra, deixando em aberto o horizonte para novas histórias a serem narradas. [...] (REGAE, 2009, p. 8)

em criar sentidos artisticamente na escola e que possuem vida na efemeridade da prática com o teatro.

Essa pesquisa desenvolveu-se em duas etapas, sendo a primeira a transcorrida durante a disciplina eletiva de Iniciação Teatral, ao longo do primeiro semestre de 2022. A disciplina, ministrada a duas turmas de 15 alunos cada, na faixa etária entre 13 e 18 anos, nos turnos manhã e tarde, foi constituída por exercícios de corpo e jogos teatrais. As aulas se dividiram em duas horas-aula semanais de 50 minutos cada, sendo uma delas presencial envolvendo exercícios práticos, geralmente na quadra poliesportiva ou na Sala de Multimeios da Escola Deputado Fernando Mota, e uma aula *on-line* via Google Classroom ou WhatsApp, com orientações para produção reflexiva no diário de bordo e/ou anotações livres. Ao longo desse primeiro semestre foram realizados 20 encontros, totalizando 40 horas-aula.

Já a segunda etapa, com a participação de seis alunos da eletiva de Iniciação Teatral, além de quatro atores do Grupo de Teatro Berro auxiliando nas aulas, ocorreu durante o segundo semestre de 2022, com a escrita coletiva e montagem do esquete. Essa etapa se deu através de dois encontros semanais: um às quartas-feiras no turno da tarde, com duração de uma hora-aula, na Sala de Multimeios da escola, e um encontro às sextas-feiras no período da noite, com duração de duas horas-aula, no anfiteatro da Casa da Cultura Odílio Oliveira, totalizando mais 30 encontros e 60 horas-aula. A fruição e circulação do projeto de criação desenvolvido aconteceu no início do primeiro semestre de 2023, com três apresentações na escola nos turnos da manhã, tarde e noite<sup>4</sup>, e mais duas apresentações na Casa da Cultura Odílio Oliveira, em Tejuçuoca (CE).

O processo criativo foi desenvolvido e acompanhado através dos registros nos diários de bordos da docente e dos alunos, relatos, fotos, vídeos e áudios. Essa documentação não teve como propósito a concepção de um manual com registros de injunções a serem seguidas para se chegar a um objetivo comum, não seguindo um modelo prévio, mas, sim, desenvolvendo-se a partir das afetações sofridas nos corpos em movimento de criação. Segundo Lazzarotto & Carvalho (2012, p. 22) “[...] Afetar denuncia que algo está acontecendo e que nosso saber é mínimo nesse acontecer. [...] Entre as variações de afetos vividos percebemos que algo convoca ao movimento de pesquisar. Vontade de encontro [...]”, do encontrar-se como pesquisadora na prática docente e artística de experimentar infinitos possíveis.

---

<sup>4</sup> O turno da noite acontece em um prédio anexo da Escola Deputado Fernando Mota, no distrito de Retiro, localizado a 22km da sede do município de Tejuçuoca. A maioria dos frequentadores desse turno são trabalhadores de fábrica de costura ou de la vouras de subsistência.

A percepção da construção de um saber processual que se dá no próprio fazer da aula de teatro e nas relações tecidas na mesma, levou à composição de uma pesquisa por meio da metodologia cartográfica. Segundo Kastrup (2009, p. 32):

A cartografia é um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção. De saída, a ideia de desenvolver o método cartográfico para a utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de regras abstratas para serem aplicadas, não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim. A cartografia é sempre um método *ad hoc*. Todavia, sua construção caso a caso não impede que se procurem algumas pistas que têm em vista descrever, discutir e, sobretudo, coletivizar a experiência do cartógrafo.

Dessa maneira, a pesquisa e a prática em sala de aula foram confluindo em sobreposições dinâmicas que emergiram a partir da experiência de um processo de criação e produção. Não houve intenção de separar as relações nascidas das tensões e desassossegos da prática artística, de pesquisa, da profissional e do cotidiano. A cartografia permitiu o acompanhamento desse processo e a coletivização da vivência prática da sala de aula.

Destarte, cabe ao professor-pesquisador-artista perceber o aluno como ser singular e plural, o que possibilita ao aluno ser agente ativo no processo de criação artística. Segundo Marques (2001, p. 113)

[...] o artista-docente passa a ser fonte do conhecimento em/atraves da arte e não somente uma ponte entre o aluno e o mundo da arte. Em cena, ele tem a possibilidade de criar e recriar e, principalmente, de propor – desta vez não somente um trabalho artístico eventualmente com um fundo educacional, mas um trabalho artístico-educativo.

Durante o processo criativo de “Palco de Encontros”, conservou-se o intuito de promover a reflexão sobre os alcances pedagógicos e artísticos dos encontros agenciados pela inventividade teatral no ensino médio, onde professora e alunos coadunaram um mesmo espaço inventivo, sendo a professora aquela que faz parte com os alunos, e não para os alunos, da criação artística. A docente atua nessa criação como participante e observante, junto aos educandos, numa convergência de encontros de diversas realidades para uma produção coletiva em comum. A estrutura textual percorrida no processo criativo de “Palco de encontros” não foi determinada a priori, mas ela é inventiva e pensada juntamente com o exercício da escrita, emergindo, assim, dos encontros das aulas de teatro com a memória e a vivência afetiva dos envolvidos no processo.

O presente texto subdivide-se em seis capítulos, concebidos a partir da ideia de ‘atinar’ a fim de descrever e analisar os atinos inventivos de ensino e aprendizagem encontrados neste

percurso de pesquisa. Segundo o dicionário da UNESP, atinar é “[...]encontrar durante a busca, perceber, descobrir etc.”, ou seja, o encontro do aluno, assim como o da professora de arte, com a aprendizagem inventiva numa abertura ao encontro da criação cênica. Esse vocábulo “atino” foi considerado particularmente pertinente por fazer parte também do linguajar popular da cidade na qual foi realizado o projeto. Desta forma, a análise e a reflexão desse processo criativo em teatro na escola estão articuladas da seguinte forma: no segundo capítulo – Grupo de Teatro Berro: atinos da memória e das afecções, descrevem-se os atinos da memória e da afecção entre os alunos da disciplina eletiva de teatro e os integrantes do Grupo de Teatro Berro, relatando as experiências compartilhadas entre atuais alunos e ex-alunos no que tange às produções de teatro já experimentadas com a vivência de um grupo de teatro atuante na escola de ensino médio Dep. Fernando Mota e sua potência de aprendizagem no meio escolar que reverberou na vida dos envolvidos. No terceiro capítulo – O atinar do encontro de corpos inventivos na cena teatral, adentra-se a reflexão sobre os atinos de um corpo inventivo na cena teatral com a prática da Eutonia na perspectiva da educação somática, evidenciando-se a sensibilização do corpo inventivo do aluno em que desvela novas possibilidades de experimentação com o corpo e com a voz, além de exercícios com manipulação de bonecos, atinando para um corpo que reaprende com o experimentar de um corpo criador. Já no quarto capítulo – O atinar do jogo para a tessitura coletiva da composição cênica, relata-se a montagem e a fruição do esquete teatral por meio do atino do jogo que reverbera na criação da cena e experimentações coletivas, cuja ludicidade convoca alunos ao encontro na criação coletiva que nasce da individualidade de cada aluno. O quinto capítulo – Rastros dos atinos da criação coletiva em Palcos de Encontros, um portfólio que tem por objetivo compartilhar um pouco da experiência da criação cênica num texto multissemiótico. Por fim o sexto capítulo – O atino dos alcances pedagógicos da criação experienciada, discorre sobre o entremeio dos alcances dessa prática de criação pedagógica e artística entre alunos do ensino médio e o Grupo de Teatro Berro em colaboração criativa.

Assim, foi possível evidenciar um corpo que ensina por meio da experiência dos encontros nascidos nas relações de inventar e se reinventar da criação artística de uma ação inacabada (SALLES, 1998). O processo criativo não termina quando ocorre a fruição de um espetáculo, porquanto sempre há a reverberação contínua das vivências em outras obras ou na vida do artista. Ademais, um corpo que ensina também é um corpo que aprende numa constante que impulsiona a criação.

O abrir e fechar das cortinas não define os limites da criação artística do aluno. Há muitas outras possibilidades de encontros consigo e com o outro, seja o outro numa memória,

outro ator em cena ou o espectador. Não obstante, Rolnik (1995, p. 10) fala que “[...] a qualidade de vida tem a ver com o grau que esta afirma em sua potência criadora [...]”. O ambiente escolar está repleto dessa potência, cabendo aos educadores, pelo menos como ação mobilizadora do ato de ensinar, dar-lhe passagem.

## 2 GRUPO DE TEATRO BERRO: ATINOS DA MEMÓRIA E DAS AFECÇÕES



*Figura1- O início de um devir coletivo e inventivo.*

[...] É experiência aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação. (BONDIA, 2002, p. 25-26)

Inicia-se o relato com uma parada para as memórias que pedem passagem e que tanto marcaram o fazer teatral da autora, como professora, na escola e fora do ambiente escolar. Antes de propor exercícios de corpo durante a prática do processo criativo do esquete “Palco de Encontros”, que é um recorte da prática escolar que marca o campo de estudo da presente pesquisa, fez-se necessário um encontro entre os ex-alunos da Escola Deputado Fernando Mota, participantes do Grupo de Teatro Berro, e os alunos do 1º ano da disciplina eletiva de Iniciação Teatral no ano de 2022, mediado pela docente.

Esse encontro objetivou trazer aos alunos um horizonte de expectativa compartilhado pelas afecções (SPINOSA<sup>5</sup>) suscitadas no encontro entre os corpos mediados pelo fluxo da

<sup>5</sup>Spinosa foi um filósofo holandês considerado um dos principais da linha racionalista. A relação corpo-mente “[...] são isonômicos, isto é, estão sob as mesmas leis e os mesmos princípios, expressos diferentemente.” (PEIXOTO JÚNIOR, 2009, p. 375)

memória de um fazer teatral entre-corpos de: espectadores-atores, estudantes do primeiro ano, ex-alunos de diversas épocas da Escola Deputado Fernando Mota e residentes do município de Tejuçuoca. Segundo o psicanalista Peixoto Júnior (2009, p. 377) em seu estudo sobre a importância da potência do corpo e dos afetos em Spinoza,

As afecções do corpo são representações desprovidas de cognição, interessada ou não. Já as ideias dessas afecções, como modos do atributo pensamento, podem exercer atividades no âmbito do conhecimento. Se fossem apenas representações, seriam apenas experiências diversas e sem sentido. Na verdade elas são modificações da vida e do corpo e significações psíquicas dessa vida corporal, fundadas no interesse vital que, do lado corpo, o faz mover-se (afetar e ser afetado por outros corpos) e, do lado da mente, o faz pensar. O interesse vital do corpo e da mente é a existência e tudo o que contribua para mantê-la, assim como o aumento das potências de existir, pensar e agir.

Assim, a experiência de ter um grupo de teatro partilhando com alunos do ensino médio algumas memórias afetivas, que são aquelas lembranças que envolvem o afetivo (acolhimento, empatia, inclinação, gosto, ternura, compreensão de si e do outro) e se manifestam por meio dos sentimentos e da intuição (MORAN, 1994), proporcionou um maior dinamismo, facilitando as trocas entre os envolvidos e gerando um clima propício de multiplicação das potências de conhecimento e aprendizagem em grupo.

O encontro não foi pautado por um simples emaranhado de lembranças, pois foram passagens que os afetaram no convívio proporcionado pelo teatro, não só enquanto alunos, mas que também os levaram a perceber e olhar a vida cotidiana a partir de uma perspectiva mais assertiva. Nessa perspectiva, atores e alunos se encontraram nas memórias que foram construídas a partir da experiência oportunizada pelo convívio teatral (DUBATTI, 2017), onde ex-alunos falaram do que foi por eles vivido em cena e também fora dela e atuais alunos emergiram na perspectiva de também vivenciar o que será único e singular para cada um envolvido nesse processo criativo teatral.

---



*Figura 2 - Memórias compartilhadas.*

O Grupo de Teatro Berro é um referencial de resistência e fomento do teatro na cidade de Tejuçuoca, situada a 148 km de Fortaleza, no sertão cearense. A experiência teatral da maioria dos alunos da cidade é oportunizada pelos espetáculos promovidos por esse grupo. O grupo Berro<sup>6</sup> foi instituído em 15 de setembro de 2004 pela autora do presente texto, Francira, e outra ex-aluna da Escola Deputado Fernando Mota, Andréa Miranda. As fundadoras foram incentivadas por dois irmãos artistas conterrâneos de Tejuçuoca: João Andrade Joca, ator e professor do curso de Princípios Básicos de Teatro no Teatro José de Alencar - Fortaleza, e Eliseu Joca, arquiteto e ex-secretário de cultura de Tejuçuoca, artistas que lhes apresentaram o teatro.

Há mais de 19 anos, o grupo atua pelo interior das regiões do Litoral-Oeste do Ceará e Vale do Curu, promovendo espetáculos através da participação em editais da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT) e do Serviço Social do Comércio (SESC). A sede do grupo para ensaios é a Casa da Cultura Odílio Oliveira, que é atualmente o único equipamento cultural do município de Tejuçuoca.

<sup>6</sup> O grupo Berro hoje é composto, além da autora, pelos atores Neiberto Almeida, Bruno Mendes, Valentina Mota, Karen Teixeira, Pedro Janderson, Lucas Coelho, Gabriel Almeida, Gleidson Nunes, Bea Sousa, e Tifane Rodrigues. Desde o seu surgimento, já passaram pelo elenco do grupo mais de 150 pessoas.

O teatro de grupo é uma prática que ganhou bastante força no Brasil a partir do século XX, por ser um modo de trabalho perene e sensível que é gerado no sentimento de pertença a uma coletividade social. O ser e fazer que parte do coletivo é inerente ao ser humano como modo de convívio em sociedade. Essa vivência da coletividade tem sua importância ressaltada no período da adolescência, idade na qual se encontram os estudantes que compõem as aulas de artes lecionadas pela autora.

Ressaltam-se como referência os estudos de Daniel Becker (2003) sobre adolescência, onde é adotada não apenas uma única definição no desenvolvimento do ser humano, mas o uso do conceito de “várias adolescências” que sofrem influências e transformações biológicas, sociais, cultural, psicológicas. Desta feita, “nesse momento há também uma enorme necessidade de pertencer a um grupo. [...] O grupo, então, ajuda o indivíduo a encontrar a própria identidade num contexto social” (BECKER, 2003, p. 63), que é o caso do contexto do grupo de teatro no ensino médio. Segundo Schettini, em sua pesquisa sobre teatro de grupo, isso se dá

Talvez pelo caráter semiprofissional da atividade, talvez pela intimidade estabelecida em longo prazo, talvez pela própria natureza da condição humana quando em organismos coletivos, o fato é que a relação estabelecida no interior de um grupo é sempre muito íntima. Esta intimidade proporcionada pelo trabalho continuado é decisiva para entender uma especificidade dessa produção: o valor humano sensível. [...] (2009, p. 34)

O teatro de grupo possui um grande alcance e aceitação entre os alunos do ensino médio, facilitando a identificação coletiva de pertencimento entre os pares na construção mais íntima do convívio. Desse modo, para além da atuação no teatro, os alunos usufruem do convívio coletivo pulsante nesse encontro, motivador da constante renovação dentre os integrantes do Grupo de Teatro Berro, que se estabelece como um grupo onde sempre há lugar para as mais diversas personalidades que queiram experienciar no teatro o conviver em grupo. O nome do grupo “Berro” surgiu em referência ao palco (a cena teatral) como lugar de encontro do brado humano em sensibilidade poética. Quando se está na vivência coletiva, é mais fácil ser encorajado a entender e dar esse grito por meio da arte.

No contexto das aulas de arte, sempre priorizou-se a presença de atores para a promoção de intervenções artísticas na Escola Deputado Fernando Mota usando a metodologia do Teatro Fórum<sup>7</sup> do teatrólogo brasileiro Augusto Boal, além do

---

<sup>7</sup> O Teatro-fórum é uma técnica em que os atores representam uma cena até a apresentação do problema, e em seguida propõem aos espectadores que mostrem, por meio da ação cênica, soluções para o problema então apresentado. É considerado, para Boal, como um ensaio para a vida, por meio do qual o “espect-ator”

direcionamento dos alunos para assistir aos espetáculos do Grupo de Teatro na Casa da Cultura Odílio Oliveira. Diante da realidade de acesso à cultura quase inexistente nesta região do Brasil, ações como essas podem ser a única oportunidade que alguns alunos terão de vivenciar a experiência da arte através do teatro.



*Figura 3 – O encontro no convívio singular do teatro.*

---

experimental, nas possibilidades de atuação, a reivindicação da resolução de opressões vividas ou testemunhadas no contexto social. Em cena, o sujeito é portador da voz, do ato cênico, e visa colocar em prática as ideias e as sugestões de ações para a superação do problema de opressão, a fim de ensaiar possibilidades de atuação no contexto social. (BOAL, 1982) A prática do Teatro-fórum, através do grupo de Teatro Berro, esteve presente em vários momentos em intervenções na escola Deputado Fernando Mota.



*Figura 4 - Encontro de alunos e ex-alunos da Dep. Fernando Mota em cena<sup>8</sup>*

O convívio teatral de Dubatti é algo que acontece em cena, mas o querer estar em cena, seja como público ou ator, reverbera também no convívio social a quem tem a oportunidade de fazer parte dessa experiência. As visitas às apresentações evidenciaram o fascínio causado pelo encontro entre atores e alunos. Os corpos de artistas e alunos foram construindo um sentido inventivo de proximidade, dando passagem a rodas de conversa pós-espetáculo entre atores e espectadores. As apresentações a que os alunos assistiam se configuraram como um encontro entre todo o trabalho feito em ensaios pelos atores e diretora e a expectativa de um público que está ali pela primeira vez para vivenciar o teatro. Desse encontro, que se iniciou como uma peça teatral e continua com a vida de cada um, seja ele ator ou plateia, despertavam outros possíveis encontros.

<sup>8</sup> Os espetáculos do Berro proporcionando a vivência em grupo de ex-alunos a alunos atuais da escola Deputado Fernando Mota.

Pôde-se testemunhar, assim, o ingresso de muitos alunos no Grupo de Teatro Berro, motivados pela identificação com a coletividade do grupo e/ou pelo convívio oportunizado pelo acontecer do teatro, de início por meio da apreciação de espetáculos e, em seguida, com a fruição dos esquetes.

Uma cultura do teatro na comunidade de Tejuçuoca é experimentada também na escola, numa afetação mútua de construção de significados. Segundo Dubatti (2017, p. 28)

[...] A filosofia do teatro afirma que ele é um acontecimento, no duplo sentido que Deleuze atribui à ideia, algo que acontece e em que se dá a construção de sentido. Um acontecimento que produz entes em seu acontecer, vinculado à cultura vivente, à presença aurática dos corpos. [...]

Denota-se, assim, a importância e o impacto produzido nessa comunidade pelas apresentações de teatro, que existem desde os tempos dos dramas<sup>9</sup> feitos por mestres da cultura, como a dramista<sup>10</sup> Joaquina Edmar, mais conhecida popularmente como “Dadá”. Essas influências culturais se consolidaram na formação de uma plateia que anseia em sempre se fazer presente nas apresentações de teatro, que já fazem parte dos costumes do povo de Tejuçuoca.

Nesse ensejo, no ano de 2018, juntamente com o Grupo de Teatro e o núcleo gestor da escola, foi “inventado” o projeto de fazer a inversão do percurso desse encontro. O Grupo passou a integrar ações com os professores de arte, que na época eram três, no próprio ambiente escolar. A escola inventou um espaço de convívio entre o grupo de teatro e seus educandos.

Em Romaguera e Wunder (2016, p. 126), é necessário “[...] provocar devires-educação na/pela criação, abrindo brechas para uma educação-invenção esvaziada de certezas, que se deixa atravessar por intensidades de encontros[...]”. Nessa conjuntura singular, o professor de arte começa a construir um conhecimento inventivo com o teatro, dando abertura a parcerias nunca antes experienciadas no contexto dessa escola. No seu tempo de aluna da Escola Deputado Fernando Mota, por exemplo, a autora nunca teve a oportunidade de vivenciar o aprendizado por meio da arte, visto que a disciplina de Artes ainda nem era contemplada no currículo, fazendo-se necessária a busca de outras possibilidades para além dos limites do ambiente escolar.

<sup>9</sup> “[...] é uma mistura de música – cantada pelas dramistas acompanhadas por tocadores que geralmente ficam atrás da empanada – e de danças. O resultado de tudo isso é um conjunto de práticas que combinam representação dramática, indumentária e expressão corporal.” (PONTES, 2011)

<sup>10</sup> É aquela que se propõe a participar de um drama. (PONTES, 2011)



*Figura 5 - O atino da sensibilidade poética.*

A oportunidade vivenciada pela autora, de poder fazer teatro em concomitância com o exercício da docência em artes, proporcionou o atino para os acoplamentos que foram se construindo. Em Kastrup (2007, p. 103), “a corporificação do conhecimento inclui, portanto, acoplamentos sociais, inclusive linguísticos, o que significa que o corpo não é apenas uma entidade biológica, mas é capaz de inscrever-se e marcar-se histórica e culturalmente.” A escola, a partir desse encontro com o Grupo de Teatro Berro, passou a ter em seu corpo de conhecimento a linguagem teatral como parte de seu cotidiano de ensino numa espécie de acoplamento. Desde então, os alunos egressos do ensino fundamental já vivenciam a expectativa de estudar num ambiente escolar que lhes proporciona o conhecimento do fazer teatral como prática artística.

## 2.1 Registros que emergem das aulas-encontro

No início do processo de criação artística desta pesquisa, em 2022, os alunos matriculados na disciplina eletiva de Iniciação Teatral tiveram como primeira proposta de experimentação um convite à imersão nas memórias do Grupo de Teatro Berro e da escola Deputado Fernando Mota no fazer teatral. Nesta proposta, os alunos, juntamente com os atores do Berro, puderam rememorar as vivências das produções do grupo no ambiente escolar e na cidade.

De antemão foi ressaltado que o intuito exercício era vivenciar um processo criativo teatral inventivo. Explicitou-se, então, que esse processo não seguiria um texto pronto, mas seria uma produção artística inventada coletivamente, por meio dos registros feitos pelos estudantes em seus diários de bordo, sobre os exercícios cênicos experimentados em sala de aula e as conversas ao longo do processo criativo. Os registros nos diários mostraram-se, assim, primordiais para tecer a dramaturgia cênica coletiva a partir da temática “Encontro”, trazendo para a sala de aula a reflexão sobre as possibilidades profícuas do convívio por meio do encontro teatral. Resguardou-se, contudo, a possibilidade de mudança da temática, se assim fosse necessário, considerando que o inventar tem o potencial de tomar caminhos inteiramente distintos dos que foram previamente planejados.

Os diários de bordos são espaços de anotações livres, que permitem aos alunos escrever ideias, opiniões e observações. Segundo Weffort (1996, p. 41),

[...] há muitos tipos de registro, em linguagens verbais e não verbais; todos, quando socializados, historicam a existência social do indivíduo. Mediados por nossos registros, reflexões, tecemos o processo de apropriação de nossa história, a nível individual e coletivo.

Na primeira aula-encontro, houve um breve relato da história do Berro, bem como de sua importância nos âmbitos pessoal e profissional da vida da autora, atravessando o seu exercício da docência em artes. Ainda em sala de aula, a partir da temática “Encontros possíveis...”, propôs-se aos alunos que cada um produzisse um lugar para fazer anotações, como um diário de bordo, onde pudessem fazer registros sobre os encontros durante as aulas de teatro. Utilizando como material folhas de papel ofício, cada aluno confeccionou seu diário personalizado, para que depois fosse possível perceber o caminho percorrido durante todo o processo criativo.

Dessa maneira, através da proposta da criação de uma escrita individual do que foi significativo nos encontros experimentados, também foi possível criar uma dramaturgia

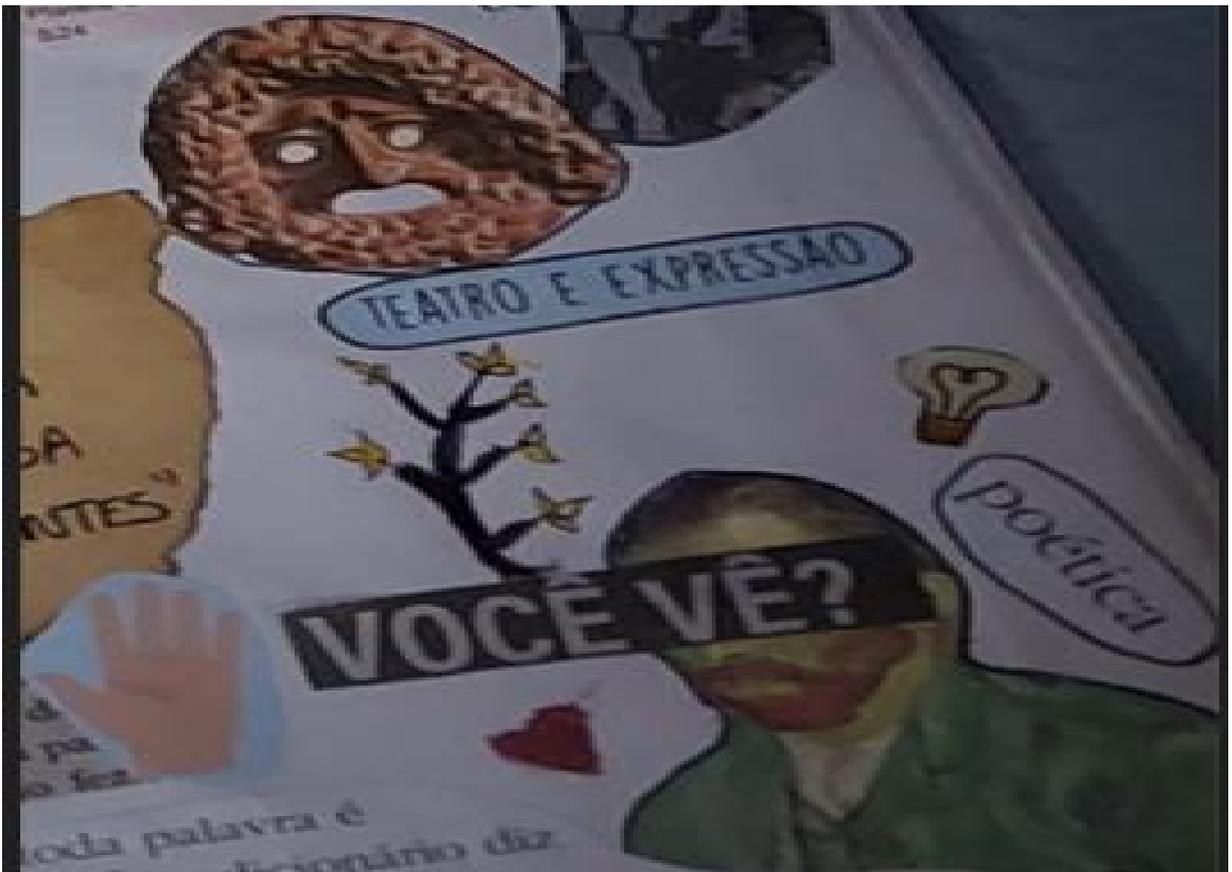
coletiva a partir das vivências propostas. Com o intuito de um experienciar inventivo, os alunos aprendem essa escrita coletiva com partes individuais, que não deixa de ter uma conexão com o todo, sendo composta também pelos fragmentos de singularidades de cada estudante. Assim,

[...] A invenção implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma prática de tateio, de experimentação e de conexão entre fragmentos, sem que este trabalho vise recompor uma unidade original, [...]. (KASTRUP, 2007, p. 139)

A disciplina foi ministrada em duas aulas por semana, cada uma com duração de 50 minutos, sendo uma aula presencial e uma *on-line*. Devido ao pouco tempo disponível para encontros presenciais, utilizou-se comumente a aula *on-line* era como o momento para a conclusão das atividades feitas em sala, como a confecção dos diários e, posteriormente, registros escritos a serem compartilhados na aula presencial ou via WhatsApp. Como não foi possível que todos concluíssem seu diário de bordo durante primeiro encontro, o grupo de WhatsApp da turma foi utilizado como canal de socialização dos resultados com os demais alunos, por meio de fotos dos diários já concluídos, possibilitando também o acompanhamento e orientação dos alunos em caso de dúvidas. Estratégias como essa foram rotineiramente empregadas para otimizar o tempo, priorizando-se a realização dos exercícios nas aulas práticas.



Figura 6 – Na busca de um registro inventivo.



*Figura 7 - Perspectivas de encontros possíveis.*

O encontro com atores do Grupo de Teatro Berro, ocorrido na Sala de Multimeios, contou com uma roda de conversa mediada pela professora-pesquisadora deste texto, num processo de revisitação das memórias do convívio teatral por meio de uma linha do tempo feita no papel madeira e da troca de experiências significativas vividas entre os envolvidos e as apresentações e histórias do grupo. Para um melhor aproveitamento do tempo da aula, decidiu-se por delinear marcos temporais das produções mais relevantes do grupo a partir da sua efetiva atuação na escola. Os alunos da eletiva de teatro já haviam ido ao encontro do convívio teatral, em produções cênicas do Berro, que sempre circularam pela cidade, como o Auto de Natal e esquetes de teatro de rua na praça central Raimundo Sales Neto, a Paixão de Cristo encenda nas ruas da cidade e demais peças que ficam em cartaz na Casa da Cultura Odílio Oliveira da cidade de Tejuçuoca.



*Figura 8 - Paixão de Cristo nas ruas de Tejuçuoca.*



*Figura 9 - Auto de Natal na praça.*

A memória afetiva foi sendo construída por toda a existência do Berro na cidade de Tejuçuoca (CE), juntamente com seus habitantes. A maioria dos alunos envolvidos neste projeto de pesquisa cresceu assistindo aos espetáculos de teatro desse grupo, exemplificando e reforçando a existência de um vínculo de convívio por meio do teatro compartilhado com a comunidade. Durante a construção dessa linha do tempo foram incentivadas as intervenções tanto dos atores como dos alunos.

Segundo Lopes & Diehi (2012, p. 138), “[...] o intervir aconteceria no fluir de nossas conversações, que são coordenadas entrelaçadas e consensuais de linguajar e emocionar que geramos ao vivermos juntos, como seres humanos, na dinâmica dos encontros corporais”. Pôde-se observar e refletir que, durante a roda de conversa de mediação, há uma postura diferente da sala de aula, na qual os alunos começam a aprender a escutar mais atentamente um ao outro no momento de fala, o corpo também atua na escuta dando atenção ao que está sendo compartilhado e os olhares se identificam e se estranham numa conexão de lembranças compartilhadas.

## **2.2 “Um convite para um almoço”**

As memórias foram fluindo, com lembranças de como se fundou o grupo, quais pessoas já participaram dele, as dificuldades em se fazer teatro no interior, quais peças já foram apresentadas pelo grupo e sua importância para a comunidade de Tejuçuoca. O momento mais empolgante para os alunos, sem dúvidas, foi quando as memórias coabitaram no chão da escola, aumentando o sentimento de pertença e fortalecendo o atinar para essas memórias afetivas.

Os alunos propuseram, então, elencar os marcos das produções feitas na escola depois que o grupo Berro passou a fazer parte de algumas ações no ambiente escolar, pois eram as memórias mais fortes para todos, tanto os alunos como para os atores do Berro. De modo particular, pode-se citar o marco da estreia do grupo na escola, com o processo criativo do esquete “Um convite para o almoço”, inspirado no gênero da *commedia dell'arte* e que alcançou a segunda colocação na fase estadual do festival “Alunos que Inspiram”.

Com o primeiro ato previamente construído por outros atores de Tejuçuoca, foram necessárias algumas adaptações ao texto da professora Helena Flor para que o esquete fosse encenado pelos alunos da escola. O enredo desenvolve-se a partir do encontro de dois amigos do interior numa “bodega”, com uso do linguajar regional típico do cearense. Os personagens principais são Roncói e Caga Baxim, com suas esposas Elvira e Jacira, que retratam uma

inversão satírica dos papéis de opressores, com maridos “machistas”, mas também com esposas ao estilo da “Paraíba masculina” de Luiz Gonzaga. É um texto cômico, construído no duplo sentido de algumas expressões do cearense, como: “peba”, que pode designar um animal silvestre apreciado como iguaria pelos caçadores ou caracterizar um objeto como algo sem valor, muito ruim e depreciativo; e “panelada” que designa uma comida feita com as vísceras bovinas muito apreciada na culinária nordestina ou a ação efetiva de bater em alguém com panelas.

“Um convite para o almoço” é um esquete que circulou e ainda circula em muitas localidades do município e faz parte também da memória cultural tejuçuoquense. Para o Berro, é uma peça que faz parte do seu repertório e cujas personagens já foram interpretadas por muitos dos seus atores. O ator, ex-aluno da Escola Deputado Fernando Mota e estudante de fisioterapia Miguel<sup>11</sup> fala sobre como foi difícil para ele se reinventar para conseguir interpretar a personagem Jacira: “Bem... foi bem estranho. Mas... foi também desafiador, sendo eu negro e pobre, dar voz a uma personagem também discriminada. O encontro com essa personagem me fez reinventar minha autoconfiança de ser humano”.<sup>12</sup>

O desafio para o ator foi estar na escola, um ambiente onde costuma acontecer muito preconceito e onde ele teve que enfrentar mais um: o de ser um menino interpretando o papel de uma mulher. Nesse contexto, houve a intervenção da professora, a fim de deixar claro para os alunos que a escolha de um ator para interpretar uma mulher se deu por falta de elenco feminino na época da montagem, visto que também é importante que o teatro não exponha ao ridículo personalidades que na vida social fazem parte das minorias.<sup>13</sup>

Na primeira apresentação, apesar dos aplausos, ele enfrentou comentários pejorativos sobre sua orientação sexual e quis desistir de interpretar a personagem. Nessa ocasião, os demais atores do grupo uniram-se para dar suporte ao Miguel, para que ele não desistisse. À época, a autora docente conduziu uma intervenção em sala de aula com o debate regrado sobre os preconceitos e a cultura do *bullying*, tão corriqueiro na escola.

No decorrer dos encontros, Miguel pôde relatar a significativa contribuição do teatro no âmbito de sua formação humana. Em Dubatti (2017, p. 198), “[...] todo acontecimento

---

<sup>11</sup> Todos os registros de imagem, orais e escritos citados nessa pesquisa foram previamente autorizados pelos responsáveis para os menores e pela própria pessoa para maiores de idade. Os documentos com as autorizações encontram-se em arquivo pessoal da autora.

<sup>12</sup> Essa fala é de um ex-aluno da escola Deputado Fernando Mota e ex-integrante do Grupo de Teatro Berro e foi registrada por mim em meu caderno de anotações pessoais de pesquisa em escuta de uma roda de conversa.

<sup>13</sup> É válido salientar que a discussão sobre gênero poderia ter sido uma temática a ser trabalhada no processo, porém, no momento desta montagem, não fazia parte das questões em pauta e fomentadas pelos estudantes.

teatral é um grande ato formativo: quem trabalhou com ele em cena e quem o viu da plateia estava, querendo ou não, se formando com ele, e essa formação se projetou em futuros acontecimentos”. Assim como Miguel, muitos alunos enfrentam situações semelhantes, mas isso só reforça o poder do teatro de delinear uma abertura mais reflexiva e crítica do ator e do público que conviveu na apresentação teatral. Com certeza, caso situações como essa venham a acontecer, será possível trazer o atino desse encontro formativo de opiniões para dentro do ambiente escolar de maneira mais contundente.



*Figura 10 – Um encontro formativo consigo e com o outro.*

Esse acesso a memórias e afetações gerou uma reflexão de que muitos ex-alunos, que tiveram a experiência teatral na escola e foram para o mundo acadêmico, acessaram também suas memórias em seus trabalhos, ainda que sua escolha profissional não tenha sido diretamente relacionada a um curso de Arte. Há ex-integrantes do Grupo Berro que desenvolvem linhas de estudo que levam ao encontro com a arte teatral, com os jogos teatrais

na fisioterapia e psicodramas na psicologia. Essas influências puderam ser constatadas através de conversas com alguns ex-alunos e atores do grupo.

Na ocasião da realização desta pesquisa, dois acadêmicos da UFC, que atenderam ao convite da autora para participar dessa atividade, relataram para os alunos a importância de terem se encontrado com o teatro na fase do ensino médio e tê-lo hoje como parte de sua formação cidadã. A ex-aluna Jhennifer contou que o teatro funcionou como um mirante de 360°, onde ela pode perceber-se mais autônoma e com um olhar mais sensível para os acontecimentos à sua volta e consigo mesma, percebendo os encontros da vida por uma perspectiva mais crítica e criativa a partir de indagações coletivas e sociais. Já o aluno Miguel falou como as aulas de teatro lhe proporcionaram conhecer um pouco mais de cultura e desenvolver o impulso de buscar conhecer ainda mais do que estavam lhe oferecendo<sup>14</sup>. Esses dois ex-alunos e atores são excelentes alunos desde a época da escola básica, mas perceberam no teatro novas oportunidades de aprender pelo convívio em grupo.

O teatro, contudo, não elitiza nem discrimina pelo desempenho escolar. No desenrolar das conversas, o ator Lucas pôde compartilhar suas memórias enquanto ator e ex-aluno, bem como suas dificuldades escolares. Ele relata que, diferentemente dos colegas supracitados, ele era o aluno repetente e com dificuldade de aprendizagem, mas que foi enxergado pela escola e professores por meio do seu talento em palhaçaria e cenografia. Em uma de suas falas, ele diz: “Enquanto fui só o aluno em minhas atividades curriculares comuns, o que se via era uma mancha vermelha enorme de notas abaixo da média. Mas, na perspectiva do teatro, passaram a me enxergar por trás da menor máscara do mundo.”<sup>15</sup> Ele faz referência ao seu trabalho com seu palhaço, Clowdini.

---

<sup>14</sup> Esses relatos foram anotados por mim em meus registros pessoais de pesquisa.

<sup>15</sup> Essa fala se deu por meio das minhas memórias e anotações em meu diário de bordo como professora.



*Figura 11 - Memórias compartilhadas no atino poético teatral.*

Em Somers (2011, p. 176), “somos inevitavelmente afetados pelas histórias que encontramos. Aqueles que reforçam nossa história pessoal possuem um estado de intertextualidade, uma interação ativa de duas ou mais histórias. [...]”. Oportunizar que os alunos se reconheçam e se afetem pelas memórias permite-lhes ter no teatro um lugar para entender o outro e a si próprio. O que confirma Kastrup, em sua obra a “Invenção de si e do mundo”, a partir dos estudos referenciados dos biólogos chilenos Maturana e Varela<sup>16</sup> sobre sistema autopoietico<sup>17</sup> da cognição inventiva. Nessa perspectiva, o conhecimento no fazer teatral não é criado, mas, sim, inventado a partir das experiências que são marcantes e atina-se para as percepções pessoais de si numa autorrevelação desencadeada no cerne do fazer teatral. Ao fazer teatro, o aluno faz e refaz a si mesmo e, nesse exercício, conhece a si mesmo e também interage no mundo do qual faz parte. Em uma conexão constante entre eu e o ambiente de convívio, a cognição é inventiva a partir das experiências vividas no teatro dentro da escola numa mútua afetação entre o aluno e a cultura vivente (KASTRUP, 2007; DUBATTI, 2017) na qual está inserido.

### **2.3 “Somos tantas vozes”**

Como segundo marco temporal, os alunos elegeram o processo criativo de “Somos tantas vozes”. Houve na sala de aula um silêncio de admiração enquanto era projetado um

<sup>16</sup> Criadores da teoria da autopoiese.

<sup>17</sup> É um sistema que tem como atributo essencial a produção de si mesmo, entendendo ser vivo como seres em constante processo de engendramento de sua própria estrutura. (Kastrup, 2017)

trecho de uma apresentação do Berro no Teatro Via-Sul, localizado na cidade de Fortaleza, fazendo-se memória da excepcionalidade do acontecimento teatral (DUBATTI, 2017). O que foi realmente o momento para os atores e o público naquele dia jamais poderá ser vivido novamente, em uma experiência sublime que só é possível no convívio teatral: os aplausos de pé para a cena icônica “Tô saindo”, com um enredo construído a partir das relações de desconexão entre o que os filhos adolescentes falam e o que os pais compreendem.

Nesse momento, os alunos ansiavam por uma descrição do indizível, indagando como foi para os atores fazerem parte desse momento. Muitos alunos mostraram-se empolgados e desejosos de poderem também participar de uma apresentação como a que foi relatada, um encontro que foi oportunizado pelo convívio teatral, onde a arte é uma ponte entre o aluno do ensino médio no interior e as suas perspectivas de como ser agente ativo na construção do seu futuro como adulto.

Frequentemente, para os adolescentes, as oportunidades de experiências significativas em arte são escassas e pouco encorajadoras. A realidade escolar, para a grande maioria, resume-se à perspectiva de preparação para prestar um vestibular e entrar para uma universidade para ter uma profissão que lhes gera renda. Mas o que se pode esperar para aqueles que não almejam esse caminho? A importância de fazer teatro na escola distingue-se, desse modo, como uma oportunidade significativa de se entender e compreender o que acontece à sua volta por meio da sensibilidade artística. Notavelmente, o teatro na escola tem um poder de autorrevelação da potência criadora de cada aluno envolvido, com um foco não restrito à formação de atores, mas contemplando a proposição de novas possibilidades de aprendizagens significativas com a vida.



*Figura 12 – Tô saindo....*

## 2.4 “Dose lícita?”

O terceiro marco temporal considerado foi “Dose Lícita?”, um espetáculo desenvolvido com manipulação de bonecos e teatro sensorial imersivo com efeitos sonoros. O enredo conta a história de um adolescente que se envolve com bebidas, mas se encontra com o amor e consegue superar o uso abusivo do álcool. A transformação acontece com a representação simbólica da figura do amor por borboletas manipuladas. No momento em que as fotos do esquete aparecem no telão, desperta-se no grupo e em alguns alunos o encontro com uma ferida<sup>18</sup> afetiva que se abre ao ver a imagem do ator C<sup>19</sup>. O encontro que permite apresentar e convidar encontrar-se com a dor e não sentir doer. Ela está ali, mas o sentir também pode ser reinventado.

O ator C., um dos envolvidos nesse espetáculo, suicidou-se no início da pandemia do coronavírus, trazendo à tona no presente contexto um assunto, infelizmente, bem presente no seio educacional. O sentimento de pertencimento a um grupo fortaleceu os vínculos afetivos na época do ocorrido, com a sensibilidade característica que emana de um grupo artístico para além da sala de aula. Assim, o teatro em grupo também se faz no cuidar de si e do outro, dando atenção em uma escuta sensível ao corpo, ao pensamento e aos afetos, não apenas

<sup>18</sup> Referência a (FIADEIRO & EUGENIO, 2012).

<sup>19</sup> Aqui decidi por não expor o nome o ator para desguardar a família do mesmo.

durante a apreciação do espetáculo, mas na relação entre professor-diretor e alunos-atores. Segundo Icle (2010, p. 24) “Nessa concepção, o teatro passou a ser, então, uma espécie de cuidado de si, de cuidar do seu íntimo, de conferir atenção ao eu, ao corpo, ao pensamento, a e alteridade. No entanto, não é na apreciação estética que essa promessa se faz tão presente, mas na situação pedagógica, [...]”



*Figura 13 - Dose Lícita?!*

Dando continuidade ao percurso pelas memórias, foram surgindo questionamentos, respostas e, a partir dessas respostas, novas questões. Quando indagados sobre quais encontros foram percebidos durante as conversas, quais memórias foram marcantes, os alunos fizeram relatos de conexões com as memórias afetivas. Apesar de não viverem presencialmente as cenas e as vivências teatrais, algo das memórias partilhadas nas imagens das fotos, em partes dos vídeos e das falas dos atores, abriu, como um bisturi, frestas de sentidos e resignificação entre os corpos dos alunos e os corpos dos atores do Berro. O aluno Janderson, da turma de primeiro ano do turno da manhã, ressaltou a possibilidade de compartilhar com os ex-alunos suas produções, mesmo não fazendo parte ainda do corpo discente da escola. Essa fala, bem como outras, reafirma o quanto o teatro na escola



### 3 O ATINAR DO ENCONTRO DE CORPOS INVENTIVOS NA CENA TEATRAL

[...]abrem portas para nós, colocam em movimento a maquinaria da nossa autossuficiência. [...]O texto é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura, uma autotranscendência, ou seja, encontrar o que está escondido dentro de nós e realizar o ato de encontrar os outros (GROTOWSKI, 1987, p. 49).

Encontrar é ir “ter com”. É um “entre-ter” que envolve desdobrar a estranheza que a súbita aparição do imprevisto nos traz. Desdobrar o que ela “tem” e, ao mesmo tempo, o que nós temos a lhe oferecer em retorno. Desfragmentar, nas suas miudezas, as quantidades de diferença inesperadamente postas em relação. Retroceder do fragmento (parte de um todo) ao fractal (todo de uma parte). (FIADEIRO & EUGÊNIO, 2012, p. 68)

O teatro é uma arte feita de encontros, segundo o polonês Jerzy Grotowski em sua obra “Em busca de um teatro pobre”, onde o autor fala que o cerne do teatro são os encontros oportunizados que vão muito além de técnica, equipamentos, textos. Esse conceito se aproxima, de uma certa maneira, do proposto por Fiadeiro e Eugênio, de que o encontro é ir ter com o outro nas relações das vivências de estar disposto. É nessa perspectiva que o aluno é convidado a se encontrar com um corpo inventivo no teatro. Nessa etapa do processo, convoca-se um corpo sedentário e uma voz retraída, cheia de limitações, para se reinventarem a partir do mover corpóreo cruzado por marcas de experiências vividas em seu cotidiano familiar e comunitário.

Segundo Marques (2001, p. 96), “a escolha do contexto dos alunos não se baseia somente na motivação e no interesse dos mesmos, mas principalmente, nos múltiplos significados e significações que esse contexto traz consigo para os alunos [...]”, de modo que aquilo que mais é marcante e carregado de afetividade está presente também na experiência do encontro convival no teatro. Segundo Fiadeiro & Eugenio (2012, p. 65-66)

O encontro só é mesmo encontro quando a sua aparição acidental é percebida como oferta, aceite e retribuída. Dessa implicação recíproca emerge um meio, um ambiente mínimo cuja duração se irá, aos poucos, desenhando, marcando e inscrevendo como paisagem comum. O encontro, então, só se efetua – só termina de emergir e começa a acontecer – se for reparado e consecutivamente contra-efetuado – isto é, assistido, manuseado, cuidado, (re)feito a cada vez in-terminável.

Percebe-se a pesquisadora, nessa etapa, diante de alunos predispostos a se encontrar também consigo e como um ator, aquele que percebe e age, com a sua realidade escolar, familiar e social. Denota-se, assim, uma imersão ressignificada de se reinventar nas relações de convívio que acontece nas aulas de teatro e que reverbera em outros encontros.

Motivando o início do atino para um corpo inventivo, os alunos foram convidados, por meio de exercícios de eutonia da dinamarquesa Gerda Alexander (1983, p. 09), a fazerem

parte e “[...] a aprofundar essa descoberta de si mesmo sem se retirar do mundo, mas ampliando sua consciência cotidiana, permitindo-lhe um melhor ajustamento a todas as situações de vida e um enriquecimento permanente de sua personalidade e de sua realidade”. Almeja-se, assim, um encontro de invenção de si, ou seja, do seu corpo e mente, que estão presentes em todas as ações do nosso cotidiano, mas numa perspectiva artística de invenção de novos limites e autopercepções (ATINOS) reveladores.

Este momento de escrita originou uma necessidade de se avaliar os motivos por trás da escolha, por parte da autora, pela utilização de determinados enunciados em sala de aula, tais como exercícios, jogo ou outros termos. Nesse sentido, as reflexões de Moraes & Veloso (2022) trazem um atino sobre quais escolhas de enunciados fazemos em sala de aula com criação artística e denotam que essas escolhas pedagógicas estão repletas de pessoalidade social, cultural e política por parte do professor. A escolha de alguns termos está ligada à invenção, mas deve acontecer de maneira consciente no planejamento para as propostas em aula, o que potencializa o trabalho artístico e pedagógico. Portanto,

[...] poderíamos pensar na presença de exercícios junto aos estudantes da educação básica, mas apenas se admitirmos que se trata de um processo de trabalho que se dedica ao desenvolvimento de habilidades às quais poderíamos chamar de “pré-expressivas”. Ou seja, aquelas em que o atuante não se dedica à criação de material cênico, mas busca reconhecer e desenvolver seu próprio corpo, suas potências e fragilidades. (MORAES & VELOSO, 2022, p. 209)

Os exercícios de eutonia foram propostas de experimentação objetivando o encontro do aluno com o seu corpo inventivo, numa perspectiva que também podemos entender como um exercício para um corpo “pré-expressivo”<sup>20</sup>. Trazer os enunciados desses exercícios foi fundamental para um criar inventivo na perspectiva de um corpo poético no teatro. Os enunciados empregados na descrição dos exercícios possuem a carga semântica de significação dentro da linguagem teatral.

Assim, a experiência artística do teatro pediu e deu passagem a um corpo consciente, sensível e aberto à inventividade. Os exercícios de estímulo simples de percepção e conhecimento, nesse sentido, agenciam o aluno com a materialidade com a qual trabalha, o corpo, fornecendo-lhe os subsídios para aprimorar e aprofundar o sentir e o perceber-se na

---

<sup>20</sup> As diferentes técnicas do ator podem ser conscientes e codificadas, ou não conscientes, mas implícitas nos afazeres da prática teatral. A análise transcultural mostra que nestas técnicas se podem individualizar alguns princípios-que-retornam. Estes princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”; desse modo a presença do ator, seu *bios* cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. [...] (BARBA, 1994, p. 23)

ativação da consciência corporal cênica, bem como no seu cotidiano. A palavra eutonia vem da junção entre “-tonia”, que significa tónus, e o radical grego “eu”, que significa bom, designando o equilíbrio de um bom tónus para diferentes atividades.

### **3.1 Sensibilizando o corpo inventivo**

No primeiro eixo de exercícios, tencionou-se a sensibilização e percepção na perspectiva de uma educação somática<sup>21</sup>, proposta na obra “Eutonia: um caminho para a percepção corporal”, de Gerda Alexander. Os alunos foram convidados a recuperar a imagem do próprio corpo por meio de desenhos de autorrepresentação do corpo em folhas de papel ofício. Em uma roda de conversa, em seguida, eles puderam compartilhar as percepções de cada um a partir do que foi desenhado. Os desenhos foram os mais variados, mas bastante diferentes da imagem refletida em um espelho, colocado ao centro da sala de aula, para que os alunos experimentassem observar e refletir no coletivo com as imagens representadas nos desenhos.

Um limite de percepção, contudo, foi por via de regra preservado: na quase totalidade dos desenhos, os corpos estavam vestidos. Houve em encontro do limite com o pudor social coletivo de como cada um se enxergava, abrindo margem para um momento de intervenção, instigando-os sobre os possíveis motivos pelos quais apenas dois desenhos estivessem sem roupas, ao contrário dos demais, ou trazendo para os desenhos outras metáforas, ou imagens para dar vazão aos processos de percepção de si. O encontro consigo foi necessário para que houvesse um reaprender de sua própria imagem corporal, para, assim, poder acessar outros limites desse corpo em devir. Segundo Kastrup (2001, p. 25), a aprendizagem inventiva gera estranhamentos e oportuniza uma múltipla rede instável com bifurcações, que acabam por tornar a aprendizagem instigante e provocadora de novas perspectivas.

---

<sup>21</sup> É um eixo de estudo com um campo de atuação teórico e prático, cujo maior interesse é o desenvolvimento consciente do corpo como via de modificação cognitiva e/ou afetiva. O conceito de corpo é tratado enquanto experiência, no qual se dá origem aos seus aspectos pedagógicos de educação somática. O corpo é considerado um organismo vivo e indissociável da consciência e a aprendizagem se dá por meio da vivência, da sensibilização e da flexibilização das percepções.



*Figura 15 - Autopercepção da imagem do próprio corpo.*

Dando prosseguimento, em outra aula-encontro, a análise da percepção corporal se deu por meio de exercícios de percussão simples nos pés ao toque das pontas dos dedos, a fim de que cada um percebesse as articulações, tendões, ossos e pele. Os alunos foram instruídos a tocar os ossos da bacia, percorrendo os ísquios e as demais regiões, percebendo como seus corpos se comportam nesse percorrer na inventividade exploratória das mãos pelo próprio corpo. Em seguida, foi a vez da região do esterno até a região da escápula onde cada um conseguisse tocar. Assim, segundo Kastrup (2001, p. 24)

O aprendiz artista não se conforma com seus limites atuais, mas toma-se a si mesmo como objeto de uma invenção complexa e difícil. O aprendiz é constrangido à tarefa de reinventar-se. A aprendizagem, sob a perspectiva da arte, envolve então uma atitude-limite, que faz escapar da polarização sujeito-objeto, interior-exterior, e habitar a zona de fronteira. A atitude-limite, no caso, não consiste em trabalhar dentro de limites fechados e que não poderiam ser ultrapassados, mas em trabalhar transpondo limites, aprendendo a aprender.

O corpo cotidiano possui seus limites, mas o corpo do artista inventa outros limites por meio da experimentação artística. O aluno, por meio de outra perspectiva exploratória, vai permitindo-se perceber nos novos encontros biológicos e nos atinos do processo de criação artística, dando amplitude a percepção do corpo que, aqui nesta pesquisa, foi impulsionado por meio dos exercícios de eutonia, numa perspectiva de aprender a aprender num corpo de ator em experimentação.



*Figura 16 – O atinar da exploração sensorial*

Na aula-encontro seguinte, instigou-se a percepção dos alunos sobre o encontro sentido entre o tato, peles e ossos, que constituem o tônus do corpo de cada indivíduo. Foram projetadas em sala de aula imagens do esqueleto dos pés, bacia e tronco humanos. Nesse momento, sem qualquer solicitação da professora, a maioria dos alunos espontaneamente começaram a refazer a mesma percussão da aula anterior, transpondo os limites de se colocar no sentir corpóreo.

Verificou-se, assim, a sensibilização para a percepção consciente do que há por baixo da pele, onde o corpo é também marcado com encontros biológicos, afetados pelas alterações emocionais. Segundo Alexander (1983, p. 10), “[...] cada mudança de consciência atua sobre o conjunto das tensões. Toda perturbação modifica não apenas o estado corporal, mas também o comportamento e o estado de consciência da pessoa”. É esse perturbar, no sentido de afecções, que coloca o problema de se reinventar na perspectiva de um corpo poético (KASTRUP, 2001), explorando outros limites de consciência em um estado que se modifica a partir do sentir sob a óptica do aluno.

Pode-se inferir também que o corpo poético se encontra com o corpo social no meio que o cerca. Esse é, segundo Dubatti (2017, p. 66), “[...] o corpo afetado do ator, isto é, o corpo natural-social em sua entidade original, mas também tensionada pela nova forma e pela afetação do convívio, [...]”. Nesse sentido, com o primeiro eixo de sensibilização e percepção proposto nos exercícios de eutonia, o corpo já começa a se organizar e se reorganizar numa constante de criação artística, proporcionada pelo atinar de um corpo consciente dos seus movimentos e de que eles fazem parte também de sua composição artística.

Já no segundo eixo de exercícios, foi proposto um caminhar livre em uma área demarcada na quadra poliesportiva, orientado que cada um percebesse como seu pé caminha, qual som é produzido pelo seu caminhar, evocando um sentir sinestésico<sup>22</sup> consciente. Logo em seguida, os alunos caminharam ao som de oscilações de músicas diversas, somente com melodias sem letras, variando desde clássicos, como a quinta sinfonia de Beethoven e os noturnos de Chopin, até músicas mais populares da cultura nordestina, como músicas da banda Cabaçal e dos irmãos Aniceto. Essa adaptação oportunizou a percepção de qual é a tensão sentida com a mudança das músicas. Durante o exercício, ressaltou-se a atenção de cada aluno para a respiração, para a percepção de seu estado e do seu papel de auxiliar na concentração naquilo que se está fazendo.

Foi possível criar, dessa forma, a invenção de uma consciência do espaço corporal em encontro com o espaço da quadra da escola. Segundo Alexander (1983, p. 12), “os estados e mudanças emocionais, [...] estão em íntima relação com o tônus. [...]”. O corpo poético do aluno é, assim, influenciado pelo contexto social e por suas emoções, especialmente na fase de desenvolvimento da adolescência, em que esses alunos estão, quando encontram-se em um período de muitas descobertas e desafios para poder compreender a si mesmo, o outro e o mundo que os cerca. Nesse exercício de movimentação do corpo por meio da eutonia, os

---

<sup>22</sup> Sinestésico deriva da figura de linguagem sinestesia. Uma única expressão para designar diferentes sensações percebidas por diferentes órgãos ao mesmo tempo.

encontros foram se sobrepondo numa dinâmica inventiva, afetando também o corpo-professora, com seus desassossegos, com seus alunos, e que reverbera, novamente, nos alunos com seu corpo poético, provocando outros devires.

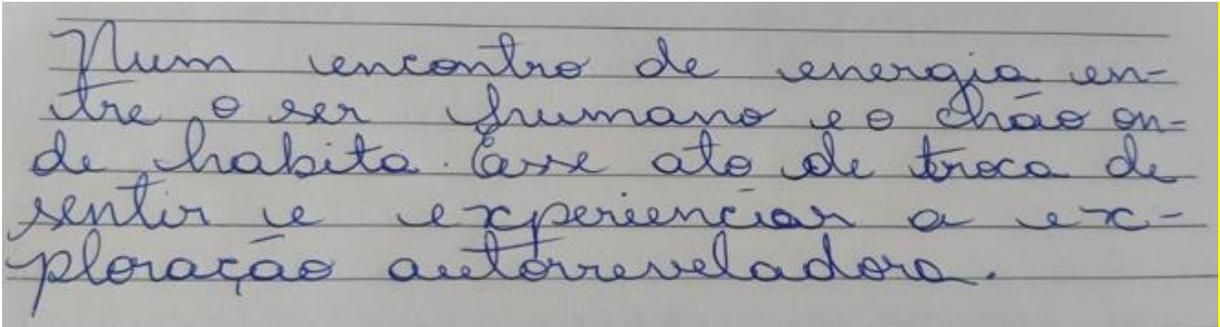


Figura 17 - Recorte do diário de bordo da professora-pesquisadora.

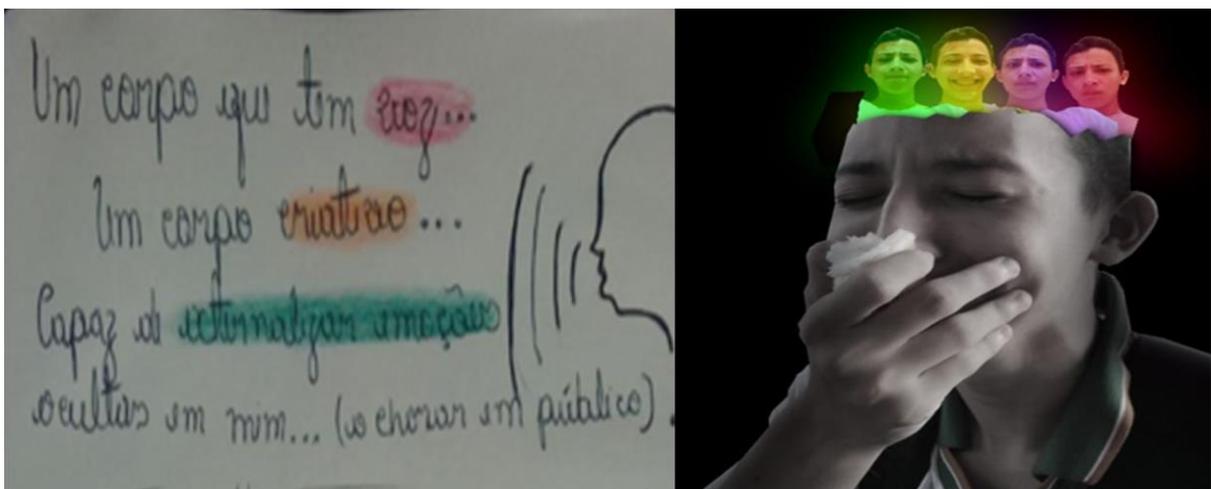


Figura 18 – Recorte do diário de bordo do aluno Gabriel.

Em mais uma aula-encontro na sequência, foi proposta a incorporação ao caminhar de movimentos livres com o quadril ao som de músicas diversas, sempre atentando-se para a percepção de como o corpo se comporta, relaxado e/ou com tensões. Em Alexander (1983, p. 12), “os psicólogos definem tônus como ‘a atividade de um músculo em repouso aparente’. Esta definição indica que o músculo está sempre em atividade, mesmo quando isso não é traduzido em movimentos ou gestos. [...]”. Percebe-se, então, que o tônio sempre está presente, em qualquer estado corporal. A partir dessa sensibilização corpórea, o aluno pode reaprender a aumentar ou baixar seus tônus, a fim de melhorar a consciência de si na sua vida cotidiana e de sua experiência artística em cena.

A partir do despertar do corpo consciente do aluno, foi solicitado que cada um escolhesse uma ação física do cotidiano e a revesasse com algum movimento livre de sua escolha, feito no exercício anterior, adicionando a emissão do som das vogais num experimentar criativo. Após alguns minutos, pôde-se perceber os alunos exaustos, evidenciando a falta de hábito de experimentar com o corpo e se colocar de forma consciente no movimento corporal. Tendo em vista que os fluxos experimentados os colocavam em um estado de prontidão e os convidavam a uma aprendizagem inventiva constante de aprender aprendendo, os educandos puderam experimentar a cognição corpórea, na qual o conhecimento se dá por meio de interrelações entre si e com o mundo do qual fazem parte.

O tônus influencia em todo o corpo, fazendo a voz, igualmente, parte desse conjunto que sente, precisa respirar e também possui emoções. Caminhar, explorar o próprio corpo, respirar, falar, gesticular, entre outras ações do cotidiano, são movimentos contínuos aparentemente simples, mas o que a autopercepção inventiva e o convívio nas aulas de teatro traz intrinsecamente consigo faz com que o aluno atine para o encontro de aprender a partir do que já se tinha aprendido. O tônus do corpo do ator traz uma intencionalidade ao que se propõe na criação em cena. Nesse sentido, foi pedido aos alunos que falassem sobre a experiência vivida, ressaltando-se os encontros entre corpo, respiração e voz numa constante afetação mútua.



*Figura 19 - Encontro experienciado no despertar dos pés.*



*Figura 20 - Registro do diário de bordo da aluna Beatriz*

A cada nova experiência com os exercícios, os rastros de criação foram se corporificando, reativando a aprendizagem no corpo do aprendiz-artista em cada proposição. Na aula-encontro seguinte, assim, foi proposta a revisitação do exercício de percussão com as pontas dos dedos da mão, dessa vez com os alunos deitados de barriga para cima, focando a atenção no percurso do ar ao respirar, desde o inspirar até o expirar. Segundo Alexander (1983, p. 15), “[...] são eliminadas as fixações do tônus muscular, presentes em quase todos os participantes, toda percepção consciente de uma parte do corpo atua não apenas sobre o tônus, a circulação ou o metabolismo, mas também sobre a respiração habitualmente inconsciente”. A voz é, assim, diretamente afetada pela invenção consciente do corpo e da respiração.

O teatrólogo Grotowski relata em suas aulas laboratórios sobre os exercícios com as caixas de ressonância que são inúmeras e que todo ser humano as possui, além de ressaltar a

importância de conhecê-las para uma melhor ampliação emissora da voz. Dessa maneira, o mesmo autor nos diz que (1976, p. 105-106) “[...] Sua função é comprimir a coluna de ar na parte específica do corpo escolhida como um ampliador da voz. Subjetivamente, tem-se a impressão de que alguém fala com a parte do corpo em questão – a cabeça, por exemplo, se se usa a caixa de ressonância superior [...]”.

A partir dessa perspectiva, após a percepção atenta da respiração, seguiram-se exercícios de emissão das vogais passando pelas caixas de ressonância, despertando o corpo para uma respiração e uma voz mais conscientes. Os alunos foram orientados a emitir o som da vogal “a”, experimentando também a vogal “i”, deixando a voz vibrar livremente e abrindo bem a boca ao vocalizar. Direcionou-se o exercício para sentir a voz vibrando na caixa de ressonância superior, em que a emissão da voz ocorre em um tom mais alto, emitindo o som conforme proposto pela professora, após uma inspiração em 4 segundos e expiração em 8 segundos na vocalização.

Em seguida, passou-se para a experimentação da caixa de ressonância do tórax, novamente, com a inspiração em 4 segundos e expiração em 8 segundos, mas agora com a emissão da voz no peito com a emissão da vogal “u”. A caixa de ressonância nasal, com a emissão do som vocálico “omn”, foi rapidamente sentida pelos alunos. Em sequência foi ativada a caixa de ressonância da laringe, com a emissão da vogal “a”, sendo indicado aos alunos que sentissem com as mãos a vibração na região do pescoço. Foi ativada, por último, a caixa de ressonância occipital, com a emissão vogal “i” e a solicitação de que colocassem a mão na parte baixa do crânio a fim de perceber as vibrações naquela região.

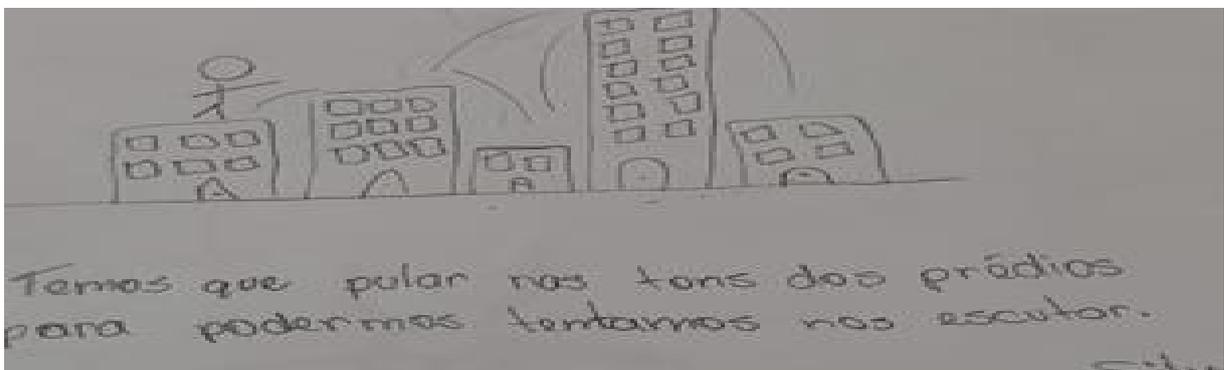
Os alunos foram, paulatinamente, experimentando as demais vogais. Apesar de alguns terem sentido uma maior dificuldade, foi uma proposta de exercício que contou com uma boa concentração dos envolvidos. Nessa experienciação com o corpo, pôde-se perceber olhos arregalados de surpresa ao encontrar-se com a potência criadora de uma voz que vai se reinventando e se descobrindo com nuances e timbres nunca antes experimentados no controle da emissão e do volume da voz.

Dando continuidade, foi solicitado que os alunos explorassem e escrevessem no ar seu nome, falando no ritmo em que escreviam. No primeiro momento o exercício foi realizado com a mão e depois, sob orientação da docente, os alunos foram revezando com o movimento do joelho, quadril, cabeça e cotovelo. O exercício foi executado, inicialmente, sem uma música de fundo, que foi adicionada em sequência, com a solicitação de que os alunos dessem prosseguimento ao exercício com oscilações de músicas com ritmos diversos. O foco desse momento foi a percepção de como o corpo e a voz se comportam e como podem deixar-se

contaminar com os estímulos, por exemplo, bem como os limites atravessados com novas perspectivas. Os ritmos trabalhados foram melodias que traziam para a aula uma intenção mais suave, alternando-se, em seguida, com ritmos mais rápidos e acelerados. As falas de alguns alunos reafirmar o que foi observado e sentido pela pesquisadora-docente.

O encontro com as minhas vozes (que até 40 minutos atrás eu não conhecia) foi estranho de início, não sabia que eu conseguia sentir as vibrações da voz através da face, estranhamente curioso. Encontrei uma B. que fala grosso, alto e intenso, é novidade, gostei, dá uma sensação de poder/autoridade. (Registro de diário de bordo da aluna Beatriz, 2022)

A voz, em tese, não é material, mas a forma que ela é moldável, como ela tem uma alma, me faz interpretá-la como algo material, que existe além das ondas sonoras. É anatomia, é som, é tato, alma e personalidade. (Registro de diário de bordo da aluna Karen, 2022)



*Figura 21 - Registros do aluno Pedro*

Até aqui, houve um atino para a busca consciente do encontro entre um corpo que se reinventa num processo de mútua perturbação do ser (KASTRUP, 2007). O convívio no processo artístico criativo do teatro na escola é imprevisível, assim como em outros lugares, mas oportunizou vivências que outras áreas do conhecimento não exploram no cotidiano escolar. É o caso do encontro de uma voz inventiva, que também desperta uma escuta inventiva, do tatear com as nuances experimentadas com o corpo na perspectiva do fazer do teatro na escola. A cognição se faz aqui por perturbações de marcas de nossa experiência com o corpo, que nos afetam infinitamente, num ato de reinvenção.

### **3.2 Corpo que aprende e inventa com o boneco**

Seguindo as aulas-encontro, utilizou-se para o exercício teatral um boneco de manipulação do esquete “Dose lícita”, do grupo de teatro Berro. Num primeiro momento, houve uma clara reativação da memória dos primeiros encontros de apreciação e mediação

teatral nessa revisitação. No entremeio das memórias, os alunos tiveram a possibilidade de explorar o boneco de maneira livre. Quando indagados se o boneco também possui o tônus experienciado nos exercícios propostos anteriormente, ou se somente seres vivos possuem e fazem uso dele, eles logo responderam que não, pois o boneco é um ser inanimado. Essa indagação levou ao questionamento: quem tonifica, dá flexibilidade, dá voz, dá animação ao boneco?

Divididos em trios, os alunos experimentaram, então, a manipulação do boneco, enquanto os demais observavam e ofereciam sugestões sobre como melhor articular o boneco a partir da perspectiva da plateia. Nessa ocasião, pôde-se observar o quanto o espectador está presente em tudo que o ator faz. Mesmo não estando em evidência, a sua presença é constante e necessária para que o encontro do fazer teatro possa existir. No meio escolar, é comum que as produções se reduzam somente a um olhar e uma nota do professor, o que se configura como um dos fatores de desmotivação para a produção na escola. Propor ao aluno o protagonismo da prática e partilha do processo artístico traz consigo a certeza de dar vazão à profusão criativa no ambiente escolar.



*Figura 22 - Despertar inventivo nos encontros cênicos.*



*Figura 23 - Atitude-limite inventiva entre mim e o outro.*

A experimentação funcionou como uma ponte de ativação da invenção dos alunos. Segundo Amaral (2002, p. 80), “para animar um boneco o ator deve observá-lo, captar sua

essência e procurar transmiti-la. Para dar vida ao inanimado é preciso ressaltar a matéria, ressaltar essa peculiaridade intrínseca da materialidade com que todo boneco é feito”. Nesse exercício, o boneco traz à cena o agenciamento concreto entre o ator e o seu corpo. A esse corpo natural-social, afetado e poético (DUBATTI, 2017), o encontro em cena é capaz de dar fruição, na sua criação sensível autorrevelativa da maneira como vê e sente a si e ao mundo à sua volta. Mente e corpo se colocam, assim, num constante processo de aprendizagem durante a criação do artista, em que a cada descoberta consciente um novo aprender é vislumbrado e vivenciado.

A decisão de colocar o boneco como um meio agenciador entre o aluno e o seu corpo poético consciente se deu devido à memória afetiva coletiva, uma vez que em Tejuçuoca os alunos, em sua primeira fase estudantil, vivenciam experiências com bonecos no teatro infantil. Todos os anos, a Secretaria de Educação da cidade promove um festival de teatro infantil com todas as escolas do Ensino Fundamental I. No ensino médio, portanto, foi uma experiência prazerosa reavivar uma memória afetiva que se deu no convivívo tetral (DUBATTI) que os alunos que já vivenciaram na escola ou em espetáculos teatrais assistidos.

No decorrer de cada aula-encontro, durante os exercícios propostos, pôde-se depreender que o processo criativo de cada aluno é inventivo e singular, composto de “gestos formadores que se revelam, em sua intimidade, como movimentos transformadores da mais ampla diversidade. Cores transformadas em sons, cotidiano em fatos ficcionais, poemas em coreografias ou imagens plásticas.” (SALLES, 1998, p. 27) O acompanhamento desse processo artístico na escola é surpreendente, proporcionando a oportunidade de testemunhar o quanto o teatro na educação básica pode construir uma formação mais humanística, cidadã e consciente de si e do outro. A cognição desenvolve-se, assim, de maneira mais significativa para os alunos e professora envolvidos. De acordo com Dubatti (2017, p. 123-124)

[...] a pesquisa artística também se articula com a docência e a capacitação na arte: é sabido que ninguém pode ensinar o outro a ser artista, mas é fato que, no plano da formação, transmitem-se técnicas, procedimentos, saberes e histórias que podem ser aproveitados de diversas maneiras por um artista.

Essa prática com exercícios evidenciou o quanto as aulas de teatro provocam encontros singulares, onde “Encontrar é ir ‘ter com’. É um ‘entreter’ que envolve desdobrar a estranheza que a súbita aparição do imprevisto nos traz. [...] (FIADEIRO & EUGENIO, 2012, p. 68). O encontro até aqui proposto pelo teatro perpassou os alunos e os atravessou como uma experiência tocante. As práticas de mover o corpo através da eutonia, de algumas técnicas de manipulação de bonecos e dos encontros na escola oportunizaram aos alunos o

que é definido na presente pesquisa como encontro, a fim de reaprender com o corpo, a mente e o meio, e se entreterem um com o outro na ressignificação de aprender por meio da arte teatral na escola.

## 4 O ATINAR DO JOGO PARA A TESSITURA COLETIVA DA COMPOSIÇÃO CÊNICA

[...] o prazer de jogar se aproxima do prazer de aprender a fazer e a ver teatro, estimulando os participantes a organizar um discurso cênico apurado, que explore a utilização dos diferentes elementos que constituem a linguagem teatral. [...] (DESGRANGES, 2006, p. 87)

O atino do jogo para a composição cênica começa a ganhar mais corpo a partir dos rastros já praticados aqui nessa pesquisa com a eutonia e com a manipulação de bonecos. Então o jogo vem dar um corpo mais potente ao traçar coletivo da tessitura inventiva do processo de criação de “Palco de encontros.” Segundo Pupo (2001, p.181)

A noção de jogo, intrínseca ao próprio acordo tácito que une atores e público durante a representação teatral, ganha contornos especialmente marcantes no teatro ocidental contemporâneo. Sobressaindo-se em relação ao projeto da mimesis, e por vezes até opondo-se a ele, a valorização do lúdico em cena se faz presente, de um modo ou de outro, na obra de homens tão relevantes e diferentes entre si como Pirandello, Brook ou Mnouchkine. Em consonância com essa ênfase na capacidade de jogo, que, sob as mais diversas formas, vem sendo cultivada no teatro atual, encontramos em nossos dias várias modalidades de improvisação teatral que se caracterizam justamente por serem procedimentos de caráter lúdico.

O jogo teatral tem uma potência ímpar com alunos do ensino médio, devido ao prazer atrelado à ludicidade presente na ação de jogar. Partindo da noção de invenção para a prática artística na sala de aula, os jogos experimentados derivam-se de alguns jogos de Boal e das práticas do professor Joca Andrade<sup>23</sup> sem necessariamente delinear uma relação hierárquica sobre qual autor/autora mais influenciou o processo, mas sim com uma atenção em alerta para a dinâmica de jogos que o processo de criação de “Palco de Encontros” pedia a cada encontro. O jogo em sala de aula, nesse contexto, traz o teatro como uma linguagem artística em constante construção dinâmica, sempre apta a ser inventada e reinventada. Os jogos propostos tiveram influências da experiência da artista e pesquisadora em constante diálogo com as vivências do cotidiano dos alunos. A prática docente da artista-pesquisadora está em constante processo de evolução, onde o ensino e a aprendizagem não são um sistema enrijecido, o que inviabilizaria essa experiência em sala de aula.

---

<sup>23</sup> É um artista-educador cearense que faz parte da formação de muitos atores na realidade cultural da cidade de Fortaleza no Centro de Formação e Pesquisa em Artes Cênicas, localizado no Teatro José de Alencar. Em mim percebo as marcas do seu teatro etnográfico e do jogo como algo lúdico na criação em cena. E não poderia deixar de falar da sua simplicidade em ser um artista que se reconhece no outro. No percurso desta minha pesquisa ele lançou seu livro “Encontro, convívio e criação” em 2023, que fala do percurso criativo do espetáculo “Maréa”.

As aulas-encontro subsequentes, que tiveram o jogo teatral como o atino do inventar da criação cênica, da imaginação e da improvisação, foram uma experiência singular do processo de despertar para a vivência da linguagem teatral em cena. Foi sendo construído um jogar com a produção de sentido em cena, sem objetivar a busca de um significado a priori. O propósito era a experimentação vivenciada, onde o jogo é um lugar para entender não só a linguagem do teatro, mas para compreender o outro, a si mesmo e o mundo do qual se faz parte. Segundo Japiassu (2008, p. 26)

A finalidade do jogo teatral na educação escolar é o crescimento pessoal e o desenvolvimento cultural dos jogadores por meio do domínio, da comunicação e do uso interativo da linguagem teatral, numa perspectiva improvisacional ou lúdica. O princípio do jogo teatral é o mesmo da improvisação teatral, ou seja, a comunicação que emerge da espontaneidade das interações entre sujeitos engajados na solução cênica de um problema de atuação.

Essas experiências despertaram nos alunos a consciência de serem participantes ativos do ensino e aprendizagem propostos em aula. As aulas-encontro construíram posturas e comportamentos, estabelecendo como ritual para partilha da aula de teatro a prática de ficar descalço e adotar a postura corporal de ir ao encontro proposto. Devido a esse ambiente de experiências compartilhadas, os 50 minutos designados para a aula mostravam-se insuficientes para a maioria dos alunos, já que por diversas vezes o jogo estendia-se para a hora do intervalo e outros alunos que não participavam da eletiva também começavam a participar dos jogos.

#### **4.1 O jogo teatral como parte da tessitura criativa cênica**

Após os encontros de sensibilização e despertar do corpo dos alunos, a cena deu lugar ao jogo vivenciado em cada aula-encontro. Em todas as aulas-encontro com jogos, experimentou-se o convívio teatral na sala de aula de uma maneira um pouco diferente do proposto por Dubatti, no que tange ao convívio singular do teatro na escola. Em Moraes & Veloso (2022, p. 204)

Um jogo é uma atividade cujas regras estabelecem os limites, mas que, justamente por isso, convida a uma grande liberdade de experimentação e criação. Ao apresentar essas regras estamos determinando um campo no qual os jogadores poderão inventar a mais diversas maneiras de conviver com elas, descobrindo e criando suas formas de expansão por meio do prazer e da imaginação.

Os limites para o aluno na prática artística não são fechados, podendo expandir o espaço da criação cênica. Na primeira aula-encontro com jogos, deu-se início com os exercícios de eutonia, com o aquecimento corporal, com a automassagem, onde as mãos de cada aluno iam tamborilando e percorrendo toda a sua extensão corporal. Não seguindo uma sequência pré-estabelecida pela professora, os alunos experimentavam cada movimento e/ou sensação conforme iam inventando.

A imaginação para a criação cênica foi incitada com o jogo da “Bolinha de ping-pong”, no qual os alunos em círculo imaginavam que cada um possuía uma bola de “ping-pong” que poderia quicar no chão da quadra, na mão do jogador e percorrer toda a extensão do seu corpo, numa perspectiva somática. Essa bolinha percorria, assim, as mãos, pescoço, face, cabeça, pescoço novamente, depois tronco, região do quadril, pélvis, parte superior das pernas, joelhos, pés, retornando por fim ao chão da escola. Através desse exercício, o corpo do aluno se inventa a cada movimento experienciado.

Em seguida fez-se a divisão em duplas, na qual os jogadores de um lado estavam com a bolinha imaginária na mão e a arremessavam para o outro jogador à sua frente, que a arremessava de volta. A partir do movimento de convite para participar do jogo, o jogador que havia arremessado a bolinha ia descrevendo em voz alta o movimento que o jogador à sua frente estava inventando. Após essa experimentação, professora e alunos sentaram numa roda de conversa para partilhar as observações sobre o que cada um vivenciou nesse jogo.

Nessas rodas de conversas, sem necessitar de um estímulo da professora, os alunos já iam intuitivamente associando o jogo ao teatro. No caso do jogo da bolinha de “ping-pong”, no qual não havia texto, havia ali um corpo extracotidiano em prontidão e aberto ao jogo. Mesmo sem pronunciar uma fala com a voz, o corpo já anunciava a mensagem de espera para entrar no jogo, como a presença de um ator em cena.

O corpo do aluno se encontra com o jogo teatral em uma mútua ação de relações que se percebem na inventividade teatral. Segundo Peixoto Júnior (2009, p. 382) “[...] qualquer corpo se define pelo conjunto de relações que ele mantém com os outros corpos. Ele não é pensado em absoluto como uma entidade separada, mas como um sistema de relações mais ou menos complexas com o mundo exterior”. Assim, a relação isonômica entre corpo-mente<sup>24</sup> de Spinoza traz para a realidade da escola da educação básica um entendimento de um saber-corpo que possibilita aos alunos um aprender inventivo dinâmico e prazeroso.

---

<sup>24</sup> A relação corpo-mente “[...] são isonômicos, isto é, estão sob as mesmas leis e os mesmos princípios, expressos diferentemente.” (PEIXOTO JÚNIOR, 2009, p. 375)



*Figura 24 - O encontro como o prazer no jogo.*

Dando continuidade às aulas-encontros explorando o jogo teatral, o aluno e as afecções sofridas no processo, caminhamos ao encontro do jogo das “marionetes”. Os alunos colocavam-se inicialmente de pé, em duplas de frente um para o outro, onde um aluno seria o “jogador-manipulador” e o outro seria o “jogador-marionete”. Nesse jogo, o aluno que é a “marionete” deve ficar com o corpo em estado neutro<sup>25</sup>, enquanto o outro desenha e experimenta diversas formas e figuras corpóreas através da movimentação das partes do corpo do outro. Depois de um momento, as “marionetes” permanecem estáticas em cena, enquanto os demais sentam e as observam. Há, então, uma inversão de papéis entre as duplas de jogadores, onde quem era “jogador-marionete” passa a ser “jogador-manipulador” e vice-versa.

O jogo se repete com as observações das formas figuradas de cada “marionete”, atentando-se ao que cada um percebeu no jogo e ao que cada forma trouxe para a cena. Logo após o jogo das “marionetes”, os alunos comparavam o jogo feito com a manipulação dos

<sup>25</sup> Podemos entender por neutralidade do corpo o ponto de partida para algo acontecer em cena.

bonecos feitos nos encontros anteriores, já começando a tecer discursos influenciados pelo que haviam experienciado até o momento. Os alunos vão percebendo o que o olhar aguçado pelo teatro pode trazer para a aula e como ele pode reverberar positivamente na vida de cada um, confrontando-se com a posição da necessidade jogadora de Guénoun (2015, p. 199), onde você instintivamente muda sua posição no jogo, seja como jogador ativo ou observador.

O teatro vem se apresentando mais íntimo do aluno, devido ao exercício da sua práxis em sala de aula. Segundo Dubatti (2017, p. 14) “[...]o teatro só pode ser entendido por meio da observação de sua práxis singular, territorial, localizada e da valorização de uma razão dessa práxis. [...]”. O território do teatro, nesse caso, é a experiência na escola do processo criativo de “Palco de Encontros”, onde o teatro e aluno do ensino médio constroem e inventam juntos uma práxis.

Na aula-encontro seguinte, propus o jogo das “esculturas”, no qual três alunos estão em cena no jogo e os demais estão na posição de plateia interativa. Nesse jogo os participantes devem pensar e construir uma figura com seus corpos, trazendo para a cena um conflito a ser resolvido. A primeira escultura traz o conflito, a segunda escultura a solução para esse conflito e a terceira escultura será a imagem do meio do conflito. Uma vez feitas as esculturas, a plateia interage sobre o que eles perceberam e qual foi o conflito proposto, podendo em seguida mudar a escultura do meio e avaliar se essa mudança irá afetar o desfecho, ou seja, a solução. Em Pupo (2001, p. 182-183)

[...] O crescimento da comunicação, tanto entre os jogadores, quanto eles e a plateia, tem papel relevante nesse processo. O grande interesse dessa aprendizagem situa-se no fato de que o signo teatral, ao mesmo tempo em que remete a algo no mundo, é também elemento de uma prática significativa objetivada na performance do jogador. Essa peculiaridade permite que se possa equacionar uma prática pedagógica que permita ao jogador elaborar teatralmente uma relação com o mundo.

Nesse viés, os alunos foram propondo conflitos do cotidiano da escola, da família ou de outros cenários que eles quisessem inventar. As narrativas que mais surgiram foram situações de censura que eles julgavam sofrer na escola e em casa, sobre como se comportar e falar a partir da perspectiva de um adulto, a escolha profissional, os relacionamentos afetivos na escola, o que o teatro é para eles, os momentos de tristeza e como o riso pode libertar. Nessa aula-encontro todos os alunos queriam participar, de modo que, na aula seguinte, retornamos ao mesmo jogo com algumas variações, como a adoção de duas esculturas no

meio do conflito. Houve, por fim, uma roda de conversa sobre as possibilidades cênicas construídas pela vivência compartilhada no jogo proposto.

Os jogos teatrais, além de trazer a vivência prática e mais lúdica do teatro, também possibilitam essa interação entre o ator e a plateia, num revezamento constante de papéis entre os alunos. Outrossim, o jogo proporciona a reinvenção do corpo do aluno na cena por meio da desmecanização. Como visto em Boal (1982, p. 38)

O ator, como todo ser humano, tem suas ações e reações mecanizadas, por isso é necessário começar pela sua “desmecanização”, pelo seu amaciamento, para torna-lo capaz de assumir as mecanizações da personagem que vai interpretar. É necessário que o ator volte a sentir certas emoções e sensações das quais já desabituou. [...]

Nessa prática o jogo teatral vai dando vasão às afecções sentidas e às relações de vivência desencadeadas na experimentação artística. A cada proposta de jogo o aluno vai se habituando a novos jogos e às possibilidades cênicas trazidas por ele. Nessa perspectiva, na seguinte aula-encontro foi proposto do jogo da “partitura cênica”. Os alunos estranharam o nome do jogo, pois o campo semântico da palavra partitura está mais ligado à música. Dispondo-se da oportunidade, a professora pôde explicar que no teatro também há a construção da partitura cênica<sup>26</sup>, onde cada ator constrói a partitura de sua personagem para cada cena. A partitura é construída pelo ator paralelamente ao seu processo de criação cênica.

No jogo da “partitura cênica”, três alunos entram em cena e cada um recebe uma palavra dada pela professora, tais como: nascimento, corpo, liberdade, voz, censura, grito etc. Depois de um momento, os jogadores inventam imagens a partir das palavras recebidas com um fluxo cênico, ou seja, com uma conexão entre as imagens com fluência entre velocidade, tempo e energia. Os demais alunos, bem como a docente, íam observando e fazendo algumas reflexões acerca do que sentíamos. Esse inventar da cena em jogo traz maior potência à improvisação cênica. Em Telles (2008, p. 128)

A prática da improvisação desenvolve no aluno a percepção de suas capacidades e limites, assim como abre espaço para a utilização de seu corpo-voz e de suas potencialidades criativas. Aprende-se fazendo, instaura-se um processo de conhecimento [in]corporado, no qual o aluno é chamado a atuar também como sujeito no seu aprendizado. [...]

---

<sup>26</sup> Também chamada de “partitura do ator” é o uso de todo trabalho de notação e anotação, feito pelo ator, no texto em que este trabalhando, para criar uma personagem.

O jogo da “partitura cênica” trouxe um improviso mais dinâmico, onde os alunos iam vivenciando e se percebendo participativos na sua própria aprendizagem. A cada roda de conversa, as intervenções da pesquisadora-docente levaram os alunos a construir e inventar seu próprio discurso sobre o teatro a partir da prática experienciada.

Nessa mesma dinâmica de criação e improvisação na invenção cênica, deu-se seguimento ao processo propondo o jogo das “palavras”. Nesse jogo, todos os alunos participavam e observavam, trabalhando a percepção da memória associada à criação inventiva. Começou-se com uma palavra falada pela professora, seguindo-se o fluxo com os demais alunos em círculo, onde cada jogador dizia uma outra palavra associada à que fora dita anteriormente. Nessa sequência, o jogador que não conseguia falar uma palavra dentro da lógica discursiva construída tinha que inventar uma história com a série de palavras faladas anteriormente pelos outros jogadores<sup>27</sup>. O discurso cênico, nesse contexto, vai se construindo a partir das escolhas de cada jogador, pois

O jogador é sempre o enunciador de um discurso que resulta de signos provenientes de múltiplas fontes, signos esses que se combinam na atuação da própria deliberação de quem atua. Outros são signos oriundos do desejo de outro jogador, mas há também signos provenientes de fatores aleatórios, que se manifestam ao longo do ato de jogar. (PUPO, 2001, p. 185)

Em virtude de os alunos não estarem acostumados a essa escolha autônoma, no início foi um pouco difícil fazer com que todos do círculo se abrissem para essa construção de discursos nascidos do improviso do jogo teatral, até que, quase no fim da aula, foi possível fazer com que o fluxo das palavras fluísse por todo o círculo de alunos. Esse desafio denota a complexidade da proposta na aula de uma aprendizagem lúdica e inventiva, da relação entre o corpo real do jogador e a concretização ficcional cênica.

Em mais uma aula-encontro iniciou-se outro jogo de improviso, com a proposta da “História coletiva”, na qual cada jogador falava uma palavra, que não poderia ser a palavra “não”, a fim de construir uma história em terceira pessoa. Houve um pequeno impasse nesse momento, pois a maioria dos alunos não sabia o que era a terceira pessoa. Coube à professora intervir e explicar de maneira prática e lúdica como era falar na terceira pessoa do discurso, não trazendo um conceito fechado, mas vivenciando com os alunos a situação de se falar na terceira pessoa. Nesse e em outros momentos dessa prática foi possível compartilhar conhecimentos com os educandos fora de uma posição hierárquica do saber, mas em uma

---

<sup>27</sup> Os substantivos jogador e aluno vão confluindo na construção de minha escrita, pois não julguei necessário haver uma diferença de enunciados para distinguir um do outro, uma vez que nessa prática todos os alunos envolvidos são possíveis jogadores.

condição de abertura para a dúvida e o erro de quem também está no jogo. Indo além desta situação, evoca-se o pensamento da psicanalista Rolnik sobre o professor aprendiz:

[...] penso que o que professor transmite, então, não é um saber, mas um aprender, um criar. É como o aprendiz, isto é, como criador (e não como sábio ou mestre), que o professor transmite enquanto pensador. Ora transmite-se a si mesmo como este aprendiz, nada tem a ver com transmitir-se enquanto modelo de pessoa, sujeito pessoal, indivíduo; ao contrário, trata-se de transmitir-se enquanto alguém que por se utilizar do pensamento como instrumento a serviço das marcas que o convocam, pensar justamente o arranca deste lugar de sujeito indivíduo e o embarca no devir, criando novas possibilidades de vida que dêem conta das diferenças que vão se fazendo em seu corpo. O que este professor/aprendiz criador visa com seu ensino é autorizar e suscitar no aluno este aprendiz/criador, [...] (ROLNIK, 1993, p. 248-249)

O aluno é, assim, impelido a criar o que o pode levar a infinitos saberes criados por ele a partir do professor que aprende junto com seus alunos. Em todo esse percurso, houve o questionamento sobre o papel da autora-pesquisadora enquanto professora nesse processo, no qual Rolnik (1993) sabiamente trouxe o vislumbre de um professor criador que, conseqüentemente, terá alunos criadores e não meros repetidores de conteúdo.



*Figura 25 - Se permitir o atino do jogo cênico.*

Dando prosseguimento na penúltima aula-encontro com os alunos da eletiva de Teatro, continuaram-se os jogos de improviso. Segundo Fiadeiro & Veloso (2012, p. 205) “A categoria dos jogos improvisacionais [...] se caracteriza justamente pela presença de um problema teatral a ser solucionado cenicamente. Os jogadores são convidados a criarem situações ficcionais por meio da improvisação”. Assim, três alunos foram convidados a ir à cena para inventar uma história com uma temática dada pelos demais alunos. Antes desse momento, contudo, pediu-se que todos os alunos escrevessem palavras aleatórias em pedaços de papel e colocassem dentro de uma caixa. Dessa forma, após iniciarem a história inventada a partir da temática dada pela turma, os três jogadores em cena retiravam da caixa uma palavra que deveria ser inserida na história já iniciada. As palavras presentes na caixa foram anotadas a partir das rodas de conversa com os alunos, além de outras aleatórias como escola, zoológico, Canindé, censura, buzina, piano, escolha, sirene, diretora, risada, rico, entre outras. Surgiram, assim, diversas cenas de improviso, onde os alunos que estavam em cena davam lugar a outros jogadores num revezamento entre jogador e plateia, que também é um jogador em potencial (DESGRANGES, 2006).

Ao final dessa aula-encontro, a turma foi orientada a dividir-se em três grupos de cinco alunos cada e que cada grupo trouxesse na aula seguinte uma narrativa a partir da criação inventiva de realidade deles. Uma das narrativas criadas, por exemplo, foi a cena dos alunos vindo para a escola de transporte escolar no horário das 13h quando o ônibus, com problemas mecânicos, parava no meio do nada e eles tinham que ir para a escola a pé. Na cena eles retrataram a falta de cuidado que o motorista tinha com eles, pois os transportava como uma “carrada de poico”<sup>28</sup>.

E, assim, na última aula-encontro da primeira etapa do processo criativo de “Palco de Encontros”, os alunos apresentaram cenas curtas sobre os conflitos por eles experienciados, tais como a falta constante do transporte escolar, conflitos na família e na escola. O jogo teatral, nesse contexto, foi uma área do teatro que proporcionou um encontro concreto dos alunos com a potência criativa teatral na realidade escolar. Em Desgranges (2006, p. 87)

O teatro vem sendo trabalhado, nas mais diversas instituições educacionais e culturais, preferencialmente, a partir da prática com jogos de improvisação, e isto porque se compreende que na investigação proposta por estes exercícios o prazer de jogar se aproxima do prazer de aprender a fazer e ver teatro, estimulando participantes (de qualquer idade) a organizarem um discurso cênico apurado, que explore a utilização dos diferentes elementos que constituem a linguagem teatral bem como a empreender leituras próprias acerca das cenas criadas pelos demais integrantes do grupo.

---

<sup>28</sup> Fala do aluno Maciel na cena.

O jogo teatral, desta forma, proporciona aos educandos reaprender a aprender por meio do teatro. O aluno torna-se capaz de refletir sobre a sua produção e aprendizagem no meio escolar e vai crescendo como potência em devir de criação artística.

#### **4.2 – Os fios da tessitura da criação cênica coletiva**

Os momentos sensíveis que são percebidos pelos artistas como possíveis encontros ou descobertas estão espalhados ao longo do processo: nas anotações das caminhadas, no encontro de pedras instigantes, na relação com obras de outros artistas, na leitura de um pensador, no encontro de uma solução para um problema, na correção de um erro, no acolhimento do acaso etc. (SALLES, 2006, p. 152)

A realização da segunda etapa dessa pesquisa foi um momento em que as marcas (ROLNIK, 1993), criadas e revividas antes e durante essa prática do processo criativo de “Palco de Encontros” fervilharam na professora-autora e nos alunos para que, assim, pudessem produzir um esquete de teatro na escola. Era chegado o momento de revolver e inventar a partir do que já fora revolvido nas experimentações das aulas da disciplina de Iniciação Teatral.

Essa fase, contudo, foi composta por um número menor de alunos, uma vez que a realidade de muitos não permite comparecer aos ensaios no contra-turno das aulas, por ser grande parte dos alunos residente da zona rural, situando-se a mais de 10km em estrada vicinal. Assim, no 2º semestre de 2022, foram convidados seis alunos que participaram da disciplina eletiva para fazer a montagem de um esquete de teatro. Durante essa parte do processo criativo, também foram convidados quatro atores do Grupo de Teatro Berro, ex-alunos da escola, para colaborarem na criação cênica. As aulas-encontros abriram espaço para os encontros-criação<sup>29</sup>, a fim de que, então, a prática pedagógica-artística coabitasse entre os espaços da Sala de Mídias e o Anfiteatro da Casa da Cultura Odílio Oliveira.

Na perspectiva de se ter um organismo criativo coletivo, nos primeiros encontros foi proposta ao grupo uma vivência compartilhada de autoconhecimento e de conhecer o outro. Para tanto, num primeiro contato, todos, inclusive a professora, foram convidados a escrever e/ou falar de suas expectativas para esta segunda etapa de “Palco de Encontros”, construindo-se um ambiente de conversas espontâneas, conhecimento mútuo e compartilhamento das vivências de cada um.

---

<sup>29</sup> A partir desse momento, me utilizarei do termo encontro-criação para denominar os encontros criativos de escrita, ensaio e fruição do esquete “Palco de Encontros”.

Dando continuidade ao processo que foi instituindo-se, os encontros-criação iniciaram-se com alguns exercícios de eutonia para ativação do tônus muscular dos corpos envolvidos, a fim de estarem mais dispostos e ativos para ir ter com a criação cênica e o jogo teatral. Nesse ponto, pôde-se perceber que a dinâmica entre o grupo de Teatro Berro e as aulas de teatro na escola se reinventaram e criaram um ambiente com novos disparadores de procedimentos de criação artística. Em Salles (2008, p.19) “[...] É importante pensarmos nessa expansão do pensamento criador, no nosso caso, sendo ativada por elementos exteriores e interiores ao sistema em construção. Essas conexões podem ser responsáveis pela inventividade[...]” alcançada ao expandir uma ideia de criação em teatro, no caso, percebendo-se enquanto ser autônomo, mas conectado com o que se experienciou e com o que poderá ser partilhado nas práticas teatrais propostas no ambiente escolar.

Com o intuito de aprofundar também o entendimento do encontro consigo e com o outro, foram propostos jogos que disparassem percepção, escuta, imaginação e cumplicidade em cena. De início, instruiu-se que os alunos, incluindo-se aqui também os atores do Berro, olhassem atentamente uns para os outros em uma formação de círculo. Após um instante, pediu-se que, de olhos fechados, começassem a responder perguntas relacionadas aos aspectos físicos e visuais das roupas dos demais presentes. Alguns tiveram dificuldade para responder, relatando posteriormente sobre a fugacidade do olhar no cotidiano entre as pessoas, que mal percebemos a si mesmas. Depois dos comentários, suscitou-se a inquietação reflexiva de que o teatro é um lugar para ir ver ou ter com o outro (DUBATTI, 2017), e da importância desse encontro no convívio teatral ser de total entrega por parte do ator, sendo esse um dos nossos maiores propósitos dos encontros-criação.



*Figura 26 - Processo de criação: caminho traçado no devir inventivo do encontro.*

Em mais um encontro-criação, propôs-se que cada um trouxesse um objeto que tivesse alguma representatividade afetiva com suas memórias. Dessa forma, professora e alunos sentaram-se em círculo colocando ao centro os objetos trazidos e, em seguida, aleatoriamente, cada um pegou um objeto que não fosse o seu. Sugeriu-se que, em dupla, inventassem uma cena curta de improviso com os objetos trazidos à prática criativa. A cada encenação, pôde-se perceber que algumas cenas mexiam com os verdadeiros donos dos objetos.

Após essa experimentação dialogou-se sobre os encontros que haviam sido despertados pelo improviso criado em cena. A cada comentário o dono do objeto falava sobre o motivo de tê-lo trazido e como foi sentir um campo afetivo sendo “invadido” pela criação artística de outra pessoa. Numa encenação teatral também são movidas histórias intencionais e/ou não, mas que por sua vez reverberam nas marcas dos envolvidos numa apresentação que permeia o convívio teatral. A psicanalista Rolnik bem coloca que as marcas estão vivas e, cada vez que são postas em circuito, continuam marcando os corpos.

Nos seguintes encontros-criação prosseguiu-se com jogos teatrais intitulados de “Os cegos”, para aguçar a escuta e cada vez mais despertar o convívio em grupo. Em duplas um de frente para o outro, um dos jogadores ficava de olhos fechados enquanto o outro fazia no corpo deste uma imagem como uma espécie de escultura. Após um momento, os que estavam

de olhos abertos se afastavam das esculturas, andavam pelo ambiente e paravam ao sinal da professora, ficando também de olhos fechados. Era, então, a vez dos jogadores que estavam como estátuas abrirem os olhos e tomarem lugares diferentes do início do jogo, tentando reproduzir a imagem que o outro jogador havia feito anteriormente. Nesse momento, os que estavam de olhos fechados, mantendo-os fechados, andavam pelo espaço tentando encontrar a escultura criada no início do jogo, tendo a professora o cuidado de alertar quando se aproximavam de algum lugar perigoso ou pedindo que voltassem caso estivessem saindo muito do local em que estavam as esculturas.

Alguns participantes identificaram rapidamente suas respectivas esculturas, enquanto outros tiveram dificuldade de caminhar de olhos fechados e confiar na voz da professora para ser seu guia. A aluna Karen comparou o jogo proposto ao encontro do ator com o texto, plateia e consigo mesmo: “é como o caminhar de olhos fechados no início de um processo artístico”<sup>30</sup>, enquanto o processo de caminhar junto com a criação vai abrindo os olhos para compartilhar vivências e confrontos com os que estão presentes nesse encontro cênico.

Dando prosseguimento aos jogos dos “Cegos”, novamente em dupla sugeriu-se que todos ficassem de olhos fechados e caminhassem pelo espaço separados até que, ao sinal da professora, um jogador da dupla deveria ficar parado e falar o seu próprio nome. Assim, o outro que continuava de olhos fechados poderia encontrá-lo no espaço pelo reconhecimento da voz da sua dupla. Esses jogos teatrais, que denominamos “Cegos”, fazem com que um sentido se anule e/ou diminua para que outros, como a audição, sejam aguçados na cena, além de contribuir para o crescimento da confiança na construção em grupo.

---

<sup>30</sup> Fala de uma aluna nas rodas de conversa e que estão em meu diário de bordo de professora-pesquisadora.



*Figura 27 – Jogo do olhar cego.*

Após o criar desse espaço de experimentação inventivo, chegou o momento de sentar-se para discutir como seria o texto do esquete “Palco de Encontros”. Depois de uma longa conversa e vários devaneios, decidiu-se que a temática seria realmente esta: a dos encontros. Indagou-se, então, sobre quais encontros iria-se falar no esquete. Conforme os alunos iam falando, a professora ia anotando numa espécie de “mapa mental”, que posteriormente foi passando de mão em mão para que fossem feitas as modificações necessárias e depois fosse elaborada uma estrutura única, mas colaborativa e inventiva no grupo.

Segundo Fischer (2003, p. 60) “[...]o processo colaborativo apenas se realiza plenamente quando o individual está fortalecido. Quando um grupo congrega individualidades potentes e inventivas, conseqüentemente se tem o confronto de opiniões, resultando em uma colisão de pontos de vista que se deve ser construtiva. [...]”. Foi então que se instaurou mais fortemente o desassossego criativo nos alunos envolvidos no processo de produção de um corpo textual para ser compartilhado em cena. E foi, para os alunos e para a pesquisadora-docente, uma experiência única, de estar sentados no chão da escola ou na Casa da Cultura para refletir e escrever algo de seu território experimental teatral. Essa prática possibilitou à autora realmente sentir e experienciar a participação em um processo ao lado não mais de seus alunos, mas de parceiros criativos.

A escrita foi uma etapa de grande labuta criativa, pois esse não é um hábito para os alunos. Colocar-se em escrita criativa lhes deu uma outra visão sobre o trabalho do ator em cena. Muito embora não fosse a proposta da autora escrever para eles ou levar um texto pronto, a partir das ideias que iam sendo discutidas e anotadas, apresentou-se a eles uma proposta de estrutura de cenas. Todavia, o intuito primordial era de ir além das ideias anotadas pela docente, almejando-se uma escrita com protagonismo dos alunos.

Desse modo, a estrutura de texto foi colocada no “Google Drive” e compartilhada com os alunos, estipulando-se um período de duas semanas para que todos pudessem escrever, modificar e editar o texto. Durante esse período, as interações aconteciam através do WhatsApp, pois a cada modificação os demais participantes do grupo recebiam notificações via e-mail.

Como confirma Salles (56) “[...] os “escritórios” coletivos, mesmo nas atividades que prevêem essa convivência, sempre oferecem algum tipo de conflito e resistência ao mesmo tempo em que são vistos como extremamente motivadores.”. O “escritório” coletivo nesse contexto era o processo criativo de “Palco de Encontros”, cuja escrita oportunizou aos alunos observar sob uma óptica o que a maioria das pessoas não percebe numa apresentação: todo o trabalho de pesquisa, entrega e doação dos atores, técnicos e diretor. Nesse caso, essas funções foram distribuídas e executadas de forma coletiva. Um ator pode desempenhar mais de uma função na dinâmica de grupo, o que muitas vezes gera conflitos que devem ser gerenciados para manter o clima de pertença e cumplicidade sem atrapalhar a vivência saudável do processo.

Após as duas semanas designadas, professora e alunos encontraram-se novamente para uma leitura dirigida e dinâmica do que havia sido feito. Mesmo ainda necessitando de algumas adaptações, o corpo textual havia sido escrito na colaboração coletiva, evidenciando-se no olhar de cada um a surpresa ao ver colocados no papel seus atravessamentos, bem como os dos demais alunos que haviam participado da primeira etapa da pesquisa.

Não obstante, retorna-se notadamente a Rolnik (1993, 246) que fala do processo de escrita, em ser “[...] um modo de exercitar a escrita, em que ela nos transporta para o invisível, e as palavras que se encontram através deste exercício, tornam o mais palpável possível, a diferença que só existia na ordem do impalpável. Nesta aventura encarna-se um sujeito sempre outro: escrever é traçar um devir. [...]”. O território de escrita em questão foi a criação de um texto teatral inventivo, que traçou um devir de encontros criativos entre mundos possíveis de docente e alunos, engendrando-se também com os mundos do Grupo de Teatro

Berro. O texto do esquete “Palco de encontros”<sup>31</sup> traz para a cena um enredo de encontros subjetivos no teatro. Encontros consigo, com o riso, com a tristeza, com várias linguagens artísticas. É um texto simples, mas com grande significado de pertença ao que se propôs em cena.

### Palco de Encontros

- No cenário haverá uma espécie de palco como um tablado.
- Os atores entram e ficam parados na cena em prontidão olhando para o público. O primeiro figurino é uma roupa de ensaio. Em cena, os atores se preparam para executar exercícios de teatro. Inicia-se uma montagem com uma narração de Ariano Suassuna e, quando terminar a narração, os atores começam a se movimentar como em exercício de caminhar pelo espaço cênico. Em cena, os atores experimentam movimentar-se nos planos baixo, médio e alto.
- Ao término da música os atores pegam placas com as letras que formam a palavra teatro. Mas um dos atores coloca a sua placa para trás. Um dos atores vai à frente do prosscênio e tenta ler o que as letras formaram.
- As personagens não possuem um nome específico, mas personalidades com características artísticas.
- Personagens: Gabriel – Ator decadente que se entregou ao álcool, mas sonha em voltar aos palcos

Karen – Atriz renomada que vive sonhando com grandes encenações.

Janderson – Um palhaço que não quer ser mais palhaço é um branco.

Lucas – Palhaço augusto que adora o que faz.

Tifane – Cantora que encontra seu tom.

Neiberto – Palhaço Clown que se encontra com memórias afetivas no

palco.

**GABRIEL** – (Lê intrigado) T-E-T-R-O! Tetro? (perguntando para a plateia) É isso mesmo? Tetro?

- Espera uma possível interação da plateia. Depois o Janderson percebe o erro e vira o ator que estava com a placa para trás.

**GABRIEL** – Ahhhhh...Agora sim! Teatro! Teatro vem do grego Theatrom, que significa lugar que você vai para assistir alguma coisa. O teatro foi inventado a muito tempo lá na Grécia Antiga, no século IV a.C. As primeiras peças eram encenações em homenagem do deus Dionísio. Essas peças eram apresentadas em palcos.

- Karen toma a cena bate palma ao mesmo tempo que fala forte. Os demais atores ocupam a cena com poses que rememorem sentimentos.

**KAREN** – Palco!... Palco... substantivo masculino para designar o espaço onde algo pode acontecer. Numa frase cotidiana...Não dê palco para as palhaçadas de fulano. Mas, para muitos é encontro do homem com a arte.

- Entra o Janderson da mesma forma que na cena anterior e os atores fazem outros gestos.

**JANDERSON** – Encontro! Encontro... O exercício em atividade de ir ter com/entre duas pessoas, seres ou universos. Ou, sei lá. O encontro do meu eu com o meu palhaço.

- Entra a Bea no mesmo movimento das cenas anteriores.

**BEA** – Palhaço!... Esse indivíduo subestimado, mas que traz muita alegria. Seja ela pra mim ou pra você (aponta para alguém da plateia), enfim para todos os apreciadores da Arte.

- Atores saem e permanece em cena a Bea, que sobe no tablado para declamar um poema. (Início de um devir em criação artística – trecho do texto coletivo de Palco de Encontros)

<sup>31</sup> Decidi não me aprofundar no texto em si, pois aqui avalio a prática do processo muito mais singular dentro dessa realidade. O texto está num documento compartilhado no “Google Drive”. É um texto simples, mas com grande significado de pertença ao que se propôs em cena.

Os encontros-criação que se seguiram foram de intenso trabalho exaustivo de composição de personagens e das cenas. Dividiu-se as personagens entre os alunos, solicitando-se em seguida que cada um desenhasse no papel algumas características físicas e psicológicas de sua respectiva personagem, tentando trazer no próximo encontro uma fala do texto já pronta. Assim, as personagens foram sendo construídas, adaptadas e apresentadas ao grupo. Nessa apresentação os participantes faziam algumas sugestões que o ator optava por acatar ou não, afora intervenções da docente para que o trabalho seguisse numa linha de progressão a partir do que estava sendo proposto. Entretanto,

[...] O respeito pela autonomia do ator não significa ausência de lei, falta de exigências, discussões intermináveis, e a substituição da ação por contínuas correntes de palavras. Ao contrário, o respeito pela autonomia significa enormes exigências, expectativa de um máximo esforço criativo e de um máximo de revelação pessoal. [...] (GROTOWSKI, 1976, p. 201)

Embora fosse outra a realidade do laboratório de Grotowski, o mesmo se verificou em ocasiões na territorialidade teatral da presente pesquisa. Foi de fundamental importância a presença da professora-diretora com os alunos na condução de um criar artístico, bem como para auxiliá-los nas resoluções de alguns impasses ou conflitos que surgiam. Em muitos momentos fez-se necessário instigar um maior empenho e responsabilidade por parte dos alunos, principalmente no cumprimento dos acordos estipulados em grupo.

A montagem das cenas foi sendo paulatinamente construída com base no texto escrito, embora algumas vezes, durante o ensaio, surgisse uma fala inventada que era incluída no texto. Após os primeiros ensaios, passou-se a pensar na execução do cenário, optando-se por caixas de madeira, que também serviriam para guardar os figurinos e outros adereços usados em cena. A cenografia teve a colaboração de dois atores do Berro, que são os responsáveis pela execução dessas atividades dentro do grupo. Já para a criação dos figurinos e maquiagem, utilizou-se um painel de inspirações coletivas, resultando na montagem de um figurino mais contemporâneo e que trouxesse um pouco do cotidiano dos alunos e de algumas personagens interpretadas em espetáculos do Berro.

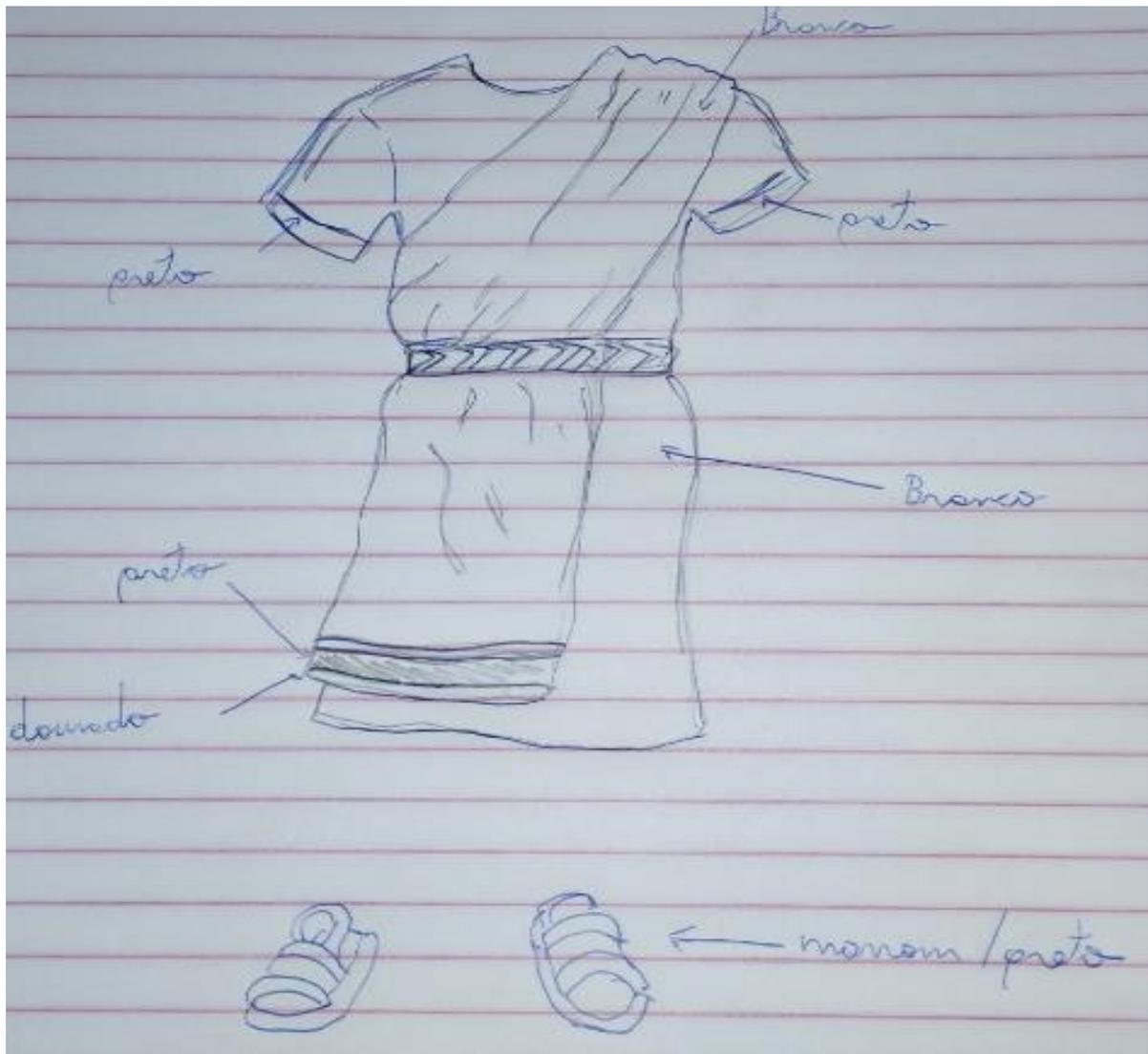


Figura 28 - Os rastros da criação artística.

NOME: ESPERANÇA  
 IDADE: 20 ANOS  
 PROFISSÃO: ARTISTA, TUDO QUE  
 A ARTE PERMITIR  
 PERSONALIDADE: CORAJOSA  
 EXTROVERTIDA  
 LÍDER  
 AVENTUREIRA

Figura 29 - Composição de personagem

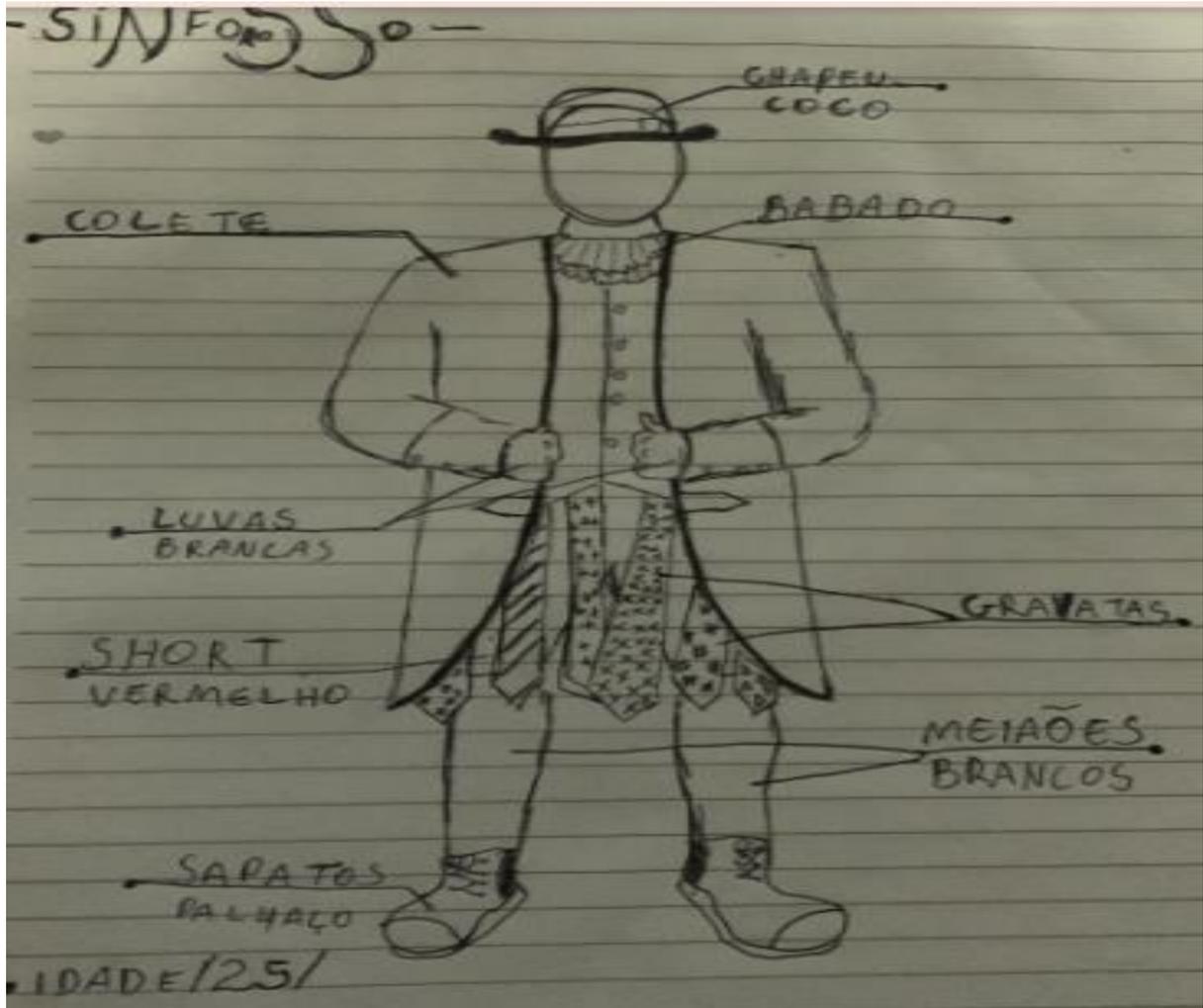


Figura 30 - Rastros de criação

O esquete “Palco de Encontros” foi uma escrita feita com rastros e restos de memórias durante o percurso criativo. As falas e cenas evocaram encontros diversos entre o Grupo Berro, a escola, a professora, os alunos, a plateia, a comunidade e a cultura de Tejuçuoca. Segundo Salles (1998, p. 26)

Ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criação em permanente processo. [...]

Ofereceu-se, assim, para a plateia algumas marcas de atravessamentos dos encontros que sofridos e experienciados. O público da escola ansiou para ver a produção que havia

nascido no chão da escola e como aqueles alunos transformaram a experiência vivida das aulas de teatro na escola numa apresentação teatral. Dessa maneira,

É fascinante ter consciência, durante um acontecimento teatral, daquilo que o público está fazendo e perceber, por exemplo, a concentração, a companhia. Para mim, uma das experiências mais impressionantes sempre foi escutar esse silêncio comovido ou a gargalhada unânime. (DUBATTI, 2017, p. 226)

A fruição do esquete foi um encontro que, para o processo de Palco de Encontros, faz parte do processo teatral e, como colocado por Dubatti, tem na experiência vivida naquele momento algo intrínseco ao teatro, através do convívio teatral. Trazer para a dinâmica da escola alunos desenvolvendo um processo de criação reverberou no comportamento do convívio entre a comunidade escolar e seus pares. Essa foi uma experiência que evocou o prazer nos alunos ao perceber a valorização por parte de seus colegas, que levarem para a quadra poliesportiva mais de 200 cadeiras para assistir ao esquete e presenciar os corpos poéticos dos colegas atores em cena. Em seguida, os alunos esperavam para conversar após o espetáculo numa roda de conversa que se tornou um hábito, onde professores e alunos faziam elogios e perguntas sobre como se deu a peça.

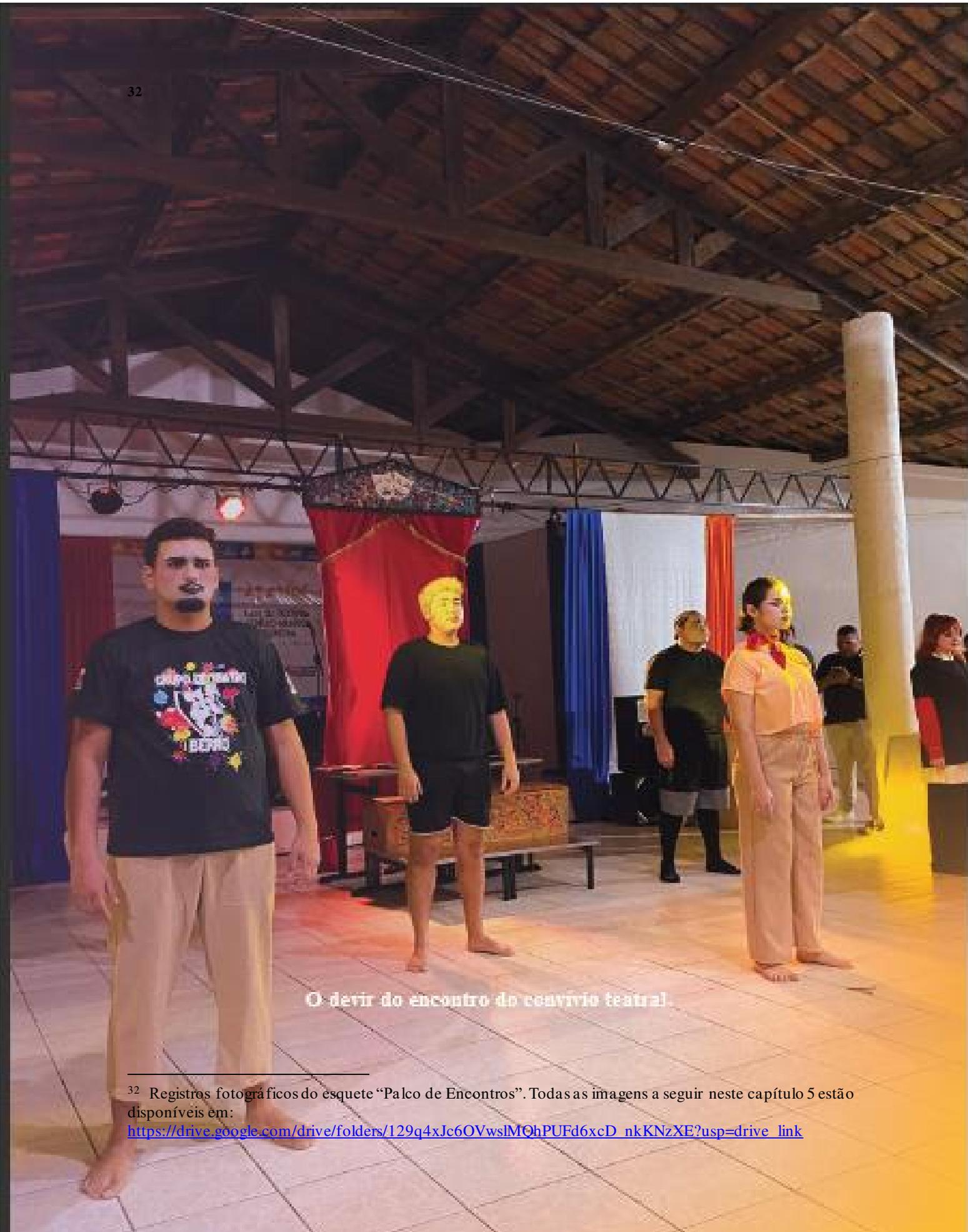
Ao contrário do que acontece em algumas rodas pós-espetáculo de companhias de teatro profissionais, o que se desenvolveu foi uma conversa composta por elogios e críticas construtivas. A relação entre plateia e atores no ambiente desta escola foi se modificando, de forma que essa experiência solidificou cada vez mais um território de vivência com a linguagem teatral na escola Deputado Fernando Mota.

## 5 RASTROS DOS ATINOS DA CRIAÇÃO COLETIVA EM PALCO DE ENCONTROS



Os rastros da prática da vivência coletiva em cena.

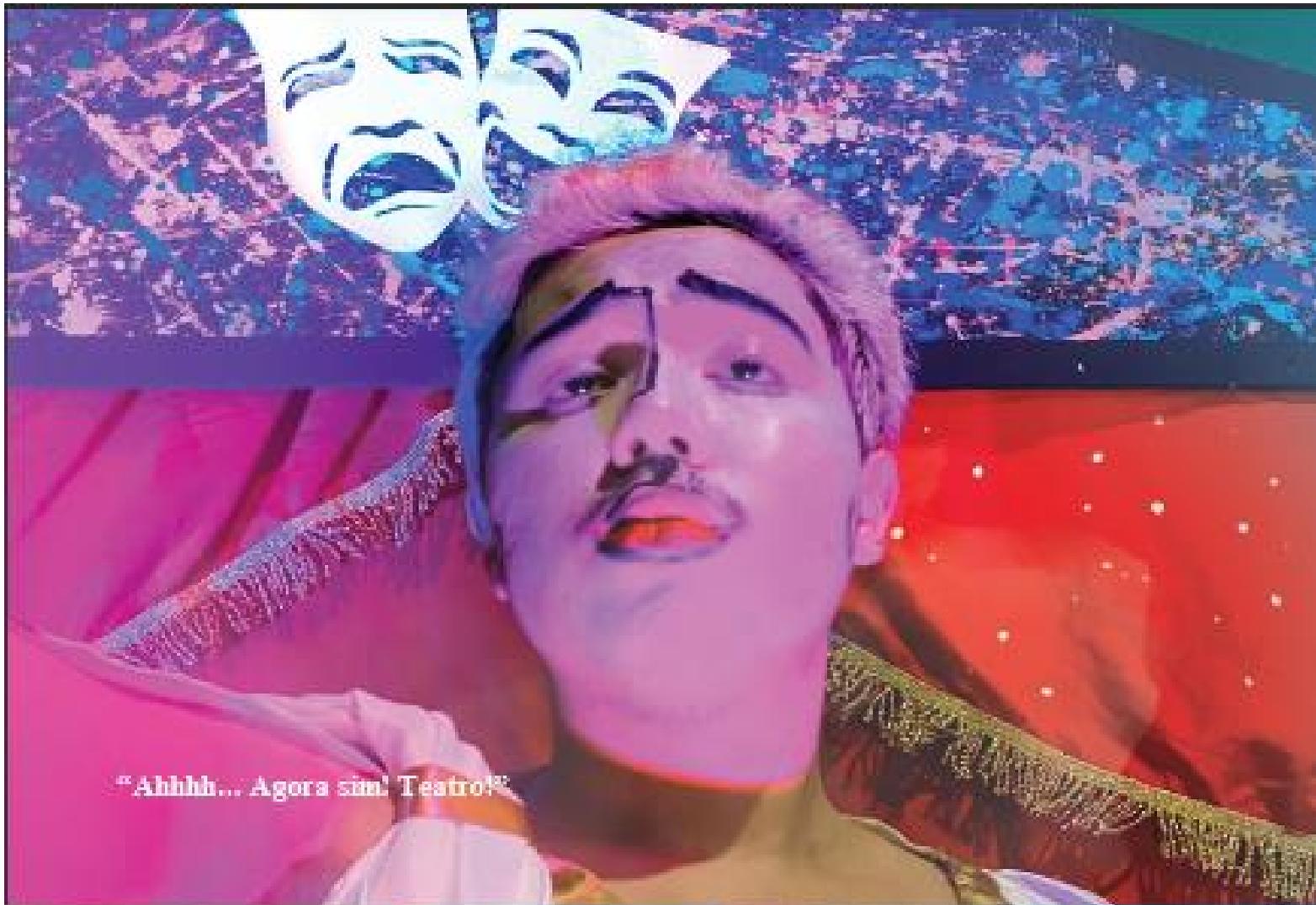
32



O derir do encontro do convivio teatral.

<sup>32</sup> Registros fotográficos do esquete “Palco de Encontros”. Todas as imagens a seguir neste capítulo 5 estão disponíveis em:

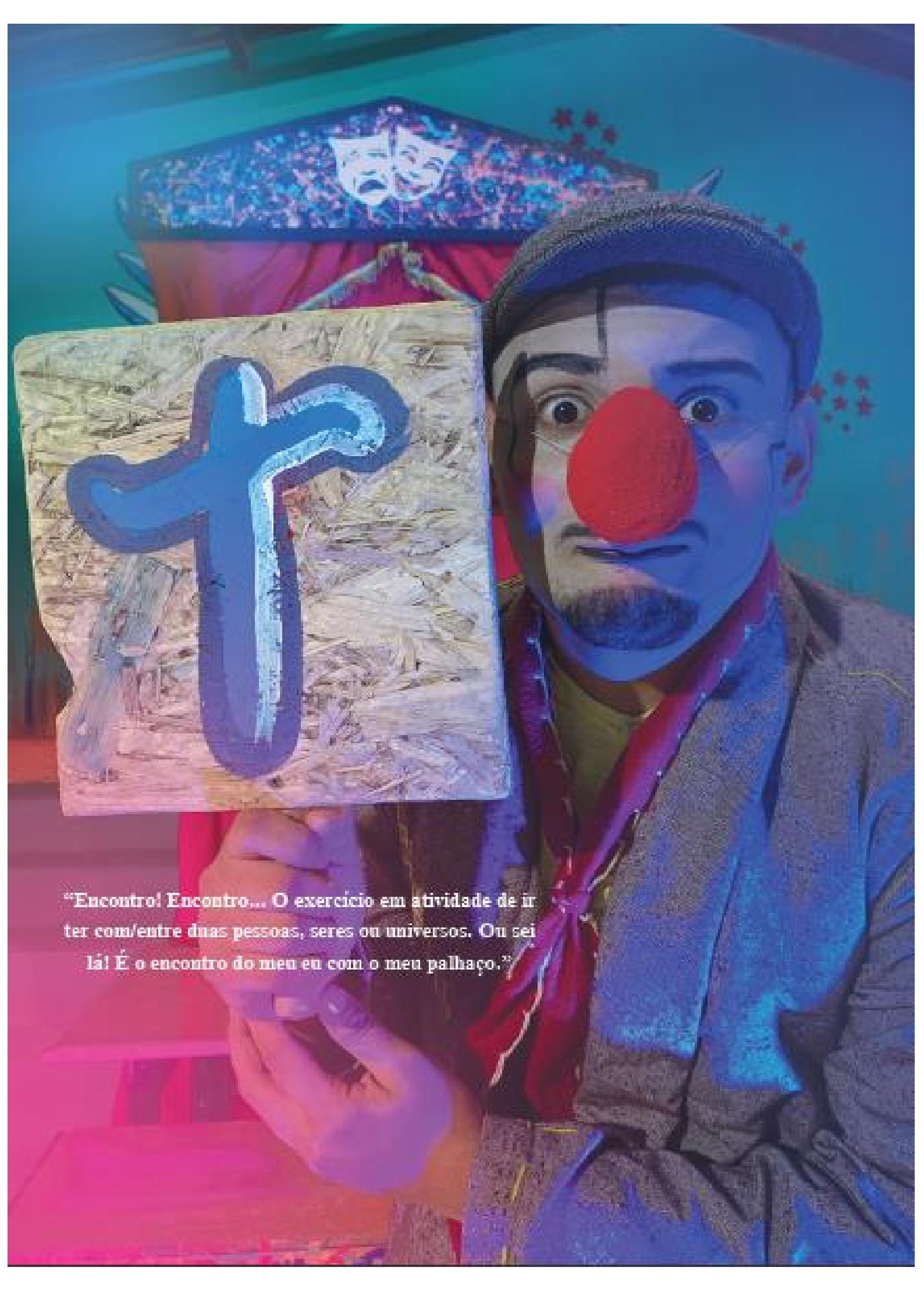
[https://drive.google.com/drive/folders/129q4xJc6OVwsIMQhPUFd6xcD\\_nkKNzXE?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/129q4xJc6OVwsIMQhPUFd6xcD_nkKNzXE?usp=drive_link)





“Palco! Palco... substantivo masculino para designar onde algo pode acontecer... Mas, para muitos é o lugar de encontro do homem com a arte.”

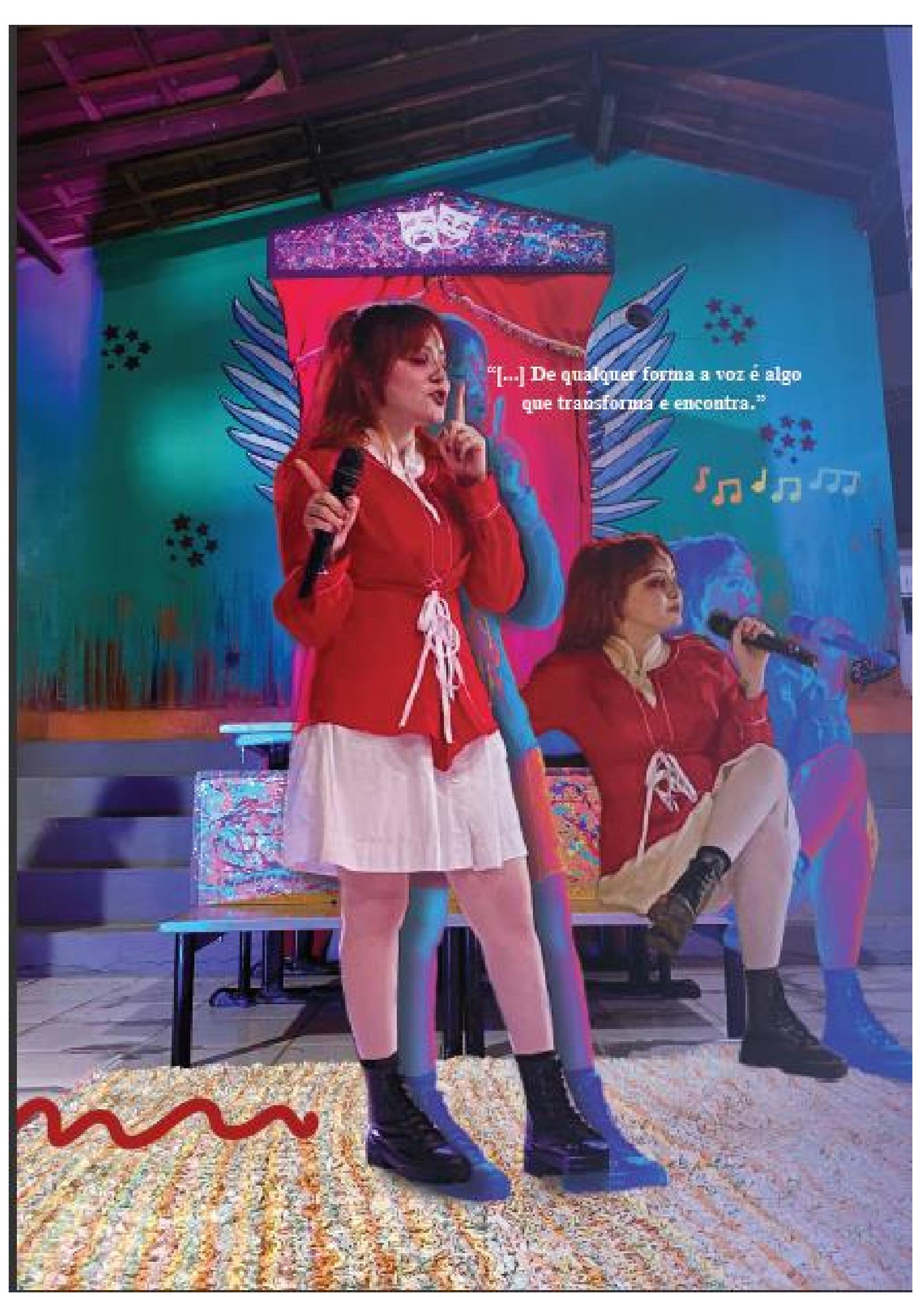




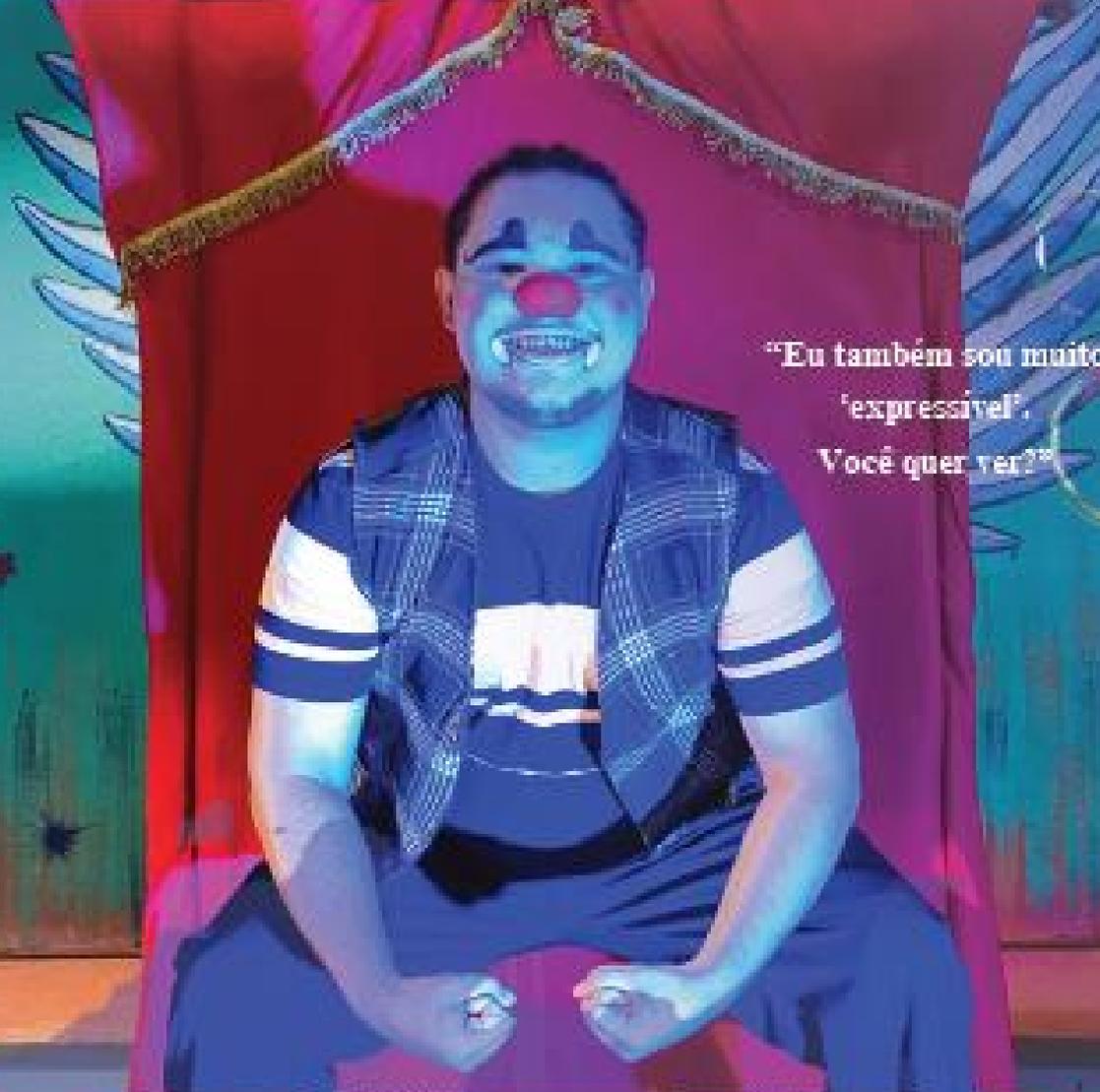
“Encontro! Encontro... O exercício em atividade de ir  
ter com/entre duas pessoas, seres ou universos. Ou sei  
lá! É o encontro do meu eu com o meu palhaço.”

“Teatro uma arte  
uma forma de viver.  
Expõe o sentimento,  
Tudo na alegria do  
momento.”



A woman with reddish hair, wearing a red jacket and a white skirt, stands on a stage. She is holding a microphone and gesturing with her hands. Behind her is a large mural of a woman with blue wings, wearing a red jacket and white skirt, holding a microphone. The background is a vibrant blue and green wall with musical notes and stars. The floor is covered in a colorful, textured material. A red wavy line is visible in the bottom left corner.

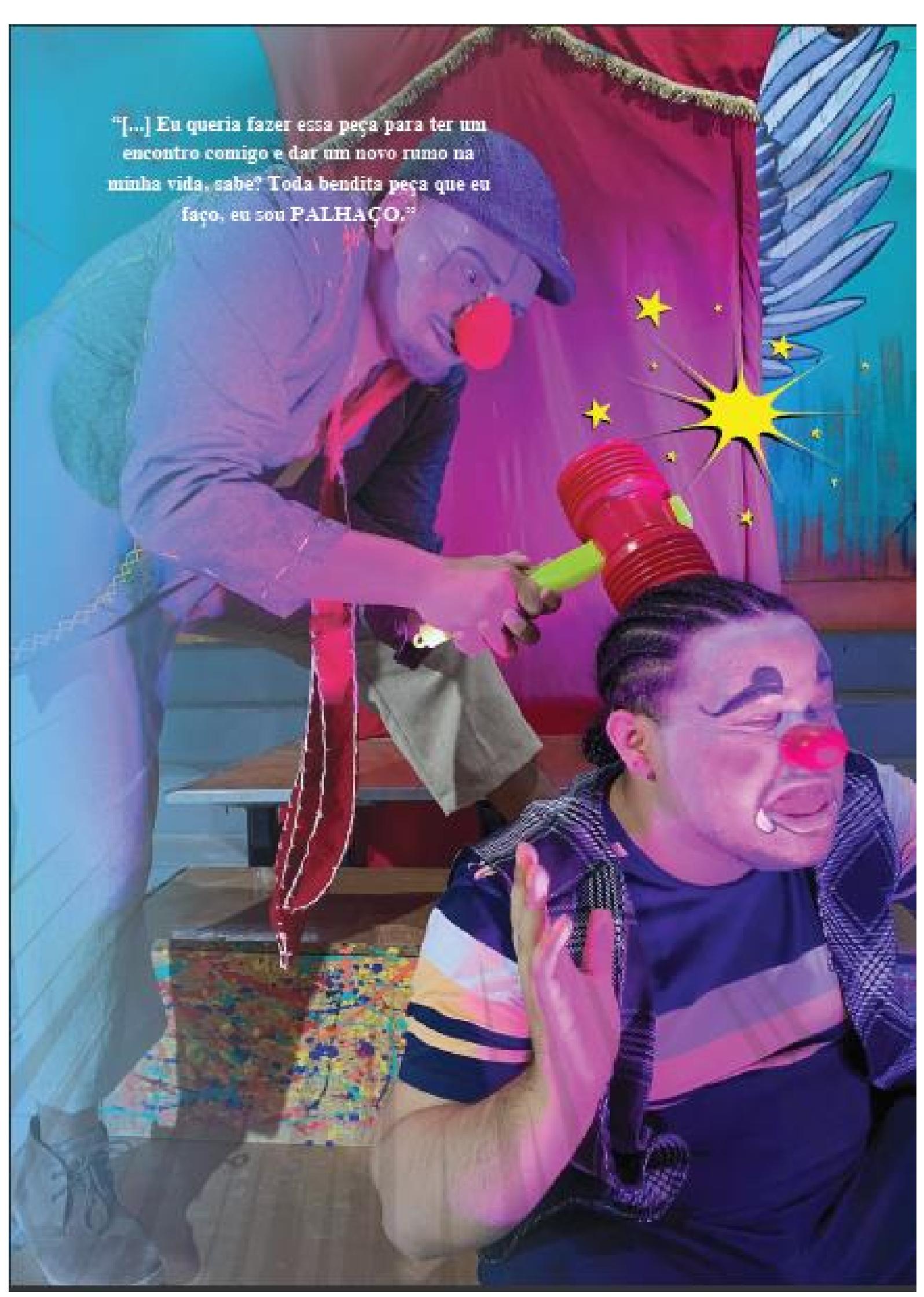
“[...] De qualquer forma a voz é algo que transforma e encontra.”



“Eu também sou muito  
'expressivel'.  
Você quer ver?”

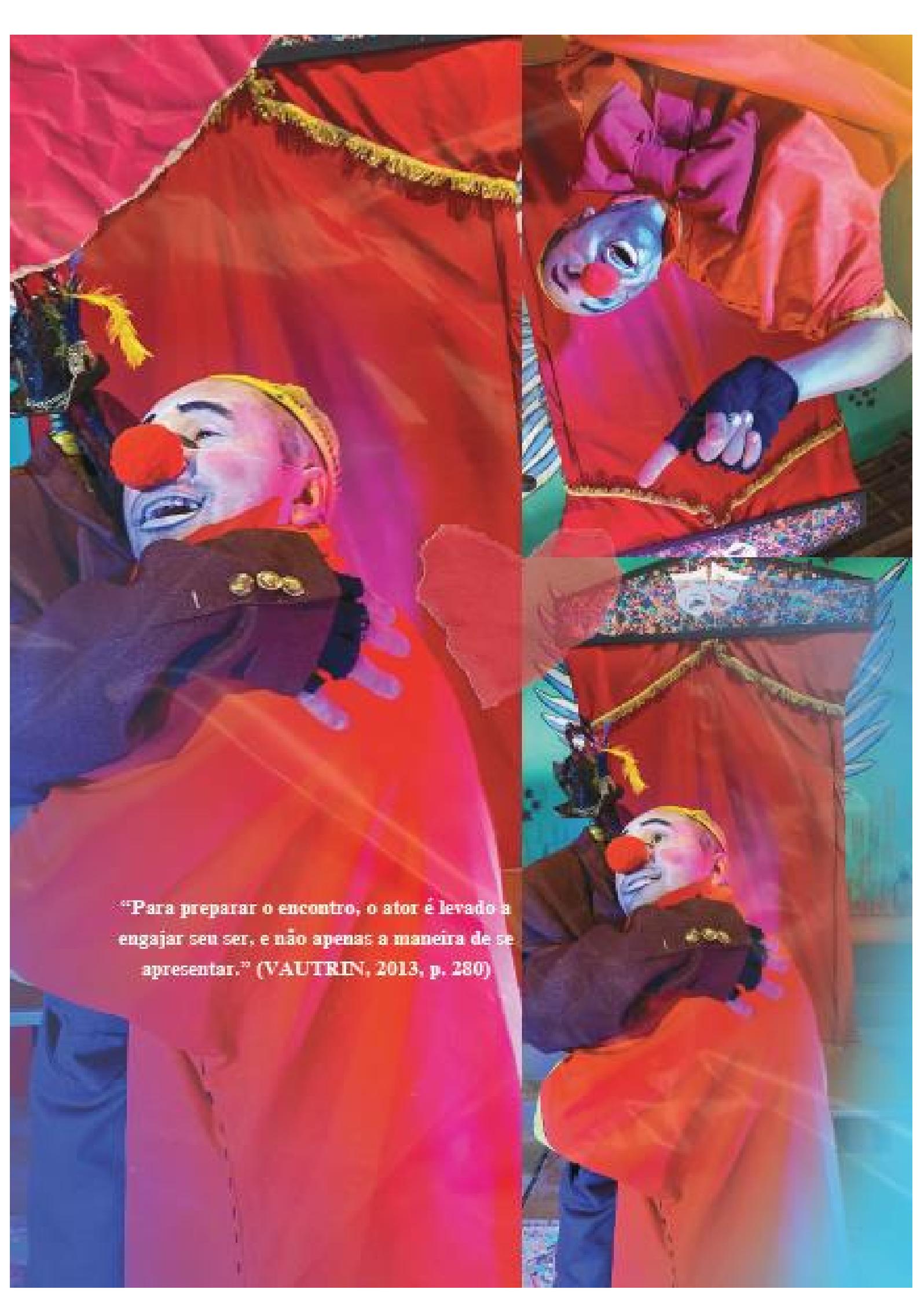


"[...] Eu queria fazer essa peça para ter um encontro comigo e dar um novo rumo na minha vida, sabe? Toda bendita peça que eu faço, eu sou PALHAÇO."





“O ator, aqui, faz do teatro a ocasião de um encontro consigo mesmo, que é também um encontro com o tempo humano.” (VAUTRIN, 2013, p. 284)



“Para preparar o encontro, o ator é levado a engajar seu ser, e não apenas a maneira de se apresentar.” (VAUTRIN, 2013, p. 280)

**“Devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo. “(SALLES, p. 25-26)**



“Com certeza, o principal encontro no ‘Palco dos encontros’ para mim, foi comigo mesma, o encontro da B. com a B. artista, que por um tempo estava adormecida aqui dentro, em meio ao caos da vida.”

### Texto completo de "Palco dos Encontros"

[https://docs.google.com/document/d/1BK5cjqVulyyNp5bbCnKiQRhXbCYEnQ3X/edit?usp=drive\\_link&onid=101400368040994673707&rtpof=true&sd=true](https://docs.google.com/document/d/1BK5cjqVulyyNp5bbCnKiQRhXbCYEnQ3X/edit?usp=drive_link&onid=101400368040994673707&rtpof=true&sd=true)

### Discografia

Luz, C. & Froid. Lambada. Beat e produção: Froid, 2000. Disponível em: <https://youtu.be/0FfEKMNQmEg?si=NGBNXDp4aLhNp01p>

Nascimento, M. & Jobim, T. Tudo o que você podia ser. Clube da esquina, 1972. Disponível em: <https://youtu.be/bBoBK2HSrRU?si=2fNrRScXGpTbipZy>

Band, T. C. Buongiorno. Cada vez, 2014. Disponível em: <https://youtu.be/E9egH7pmCwA?si=afAZWFyWLWnGtVY5>

Timóteo, A. Meu grito. Seleção de ouro, 1997. Disponível em: [https://youtu.be/bbPuc0zR3PI?si=6KoW4zLUNw3XQh\\_j5](https://youtu.be/bbPuc0zR3PI?si=6KoW4zLUNw3XQh_j5)

Mancini, H. & Orchestra, H. Filme Romen e Julieta, 1968. Disponível em: <https://youtu.be/3WbHxIEZh6g?si=0OaLuqtz2IwB9MO2>

Offenbach, J. Can-can. Clássica, 1984. Disponível em: <https://youtu.be/4Dia2N8TGKA?si=IQktu-QZOzWqeBru>

Einaudi, L. Fly. Clássica, New Age, 2015. Disponível em: <https://youtu.be/5LRwYKpV-6A?si=ZNHxwsJuodkbyh7T>

## Ficha Técnica

Direção geral – Cira Mota

Direção de cena – Neiberto Almeida

Texto – Criação e adaptação coletiva do Grupo de Teatro Berro e alunos da Escola de Ensino Médio

Deputado Fernando Mota

Atores – Bea Sousa, Gabriel Almeida, Lucas Coelho, Neiberto Almeida, Janderson Brito,

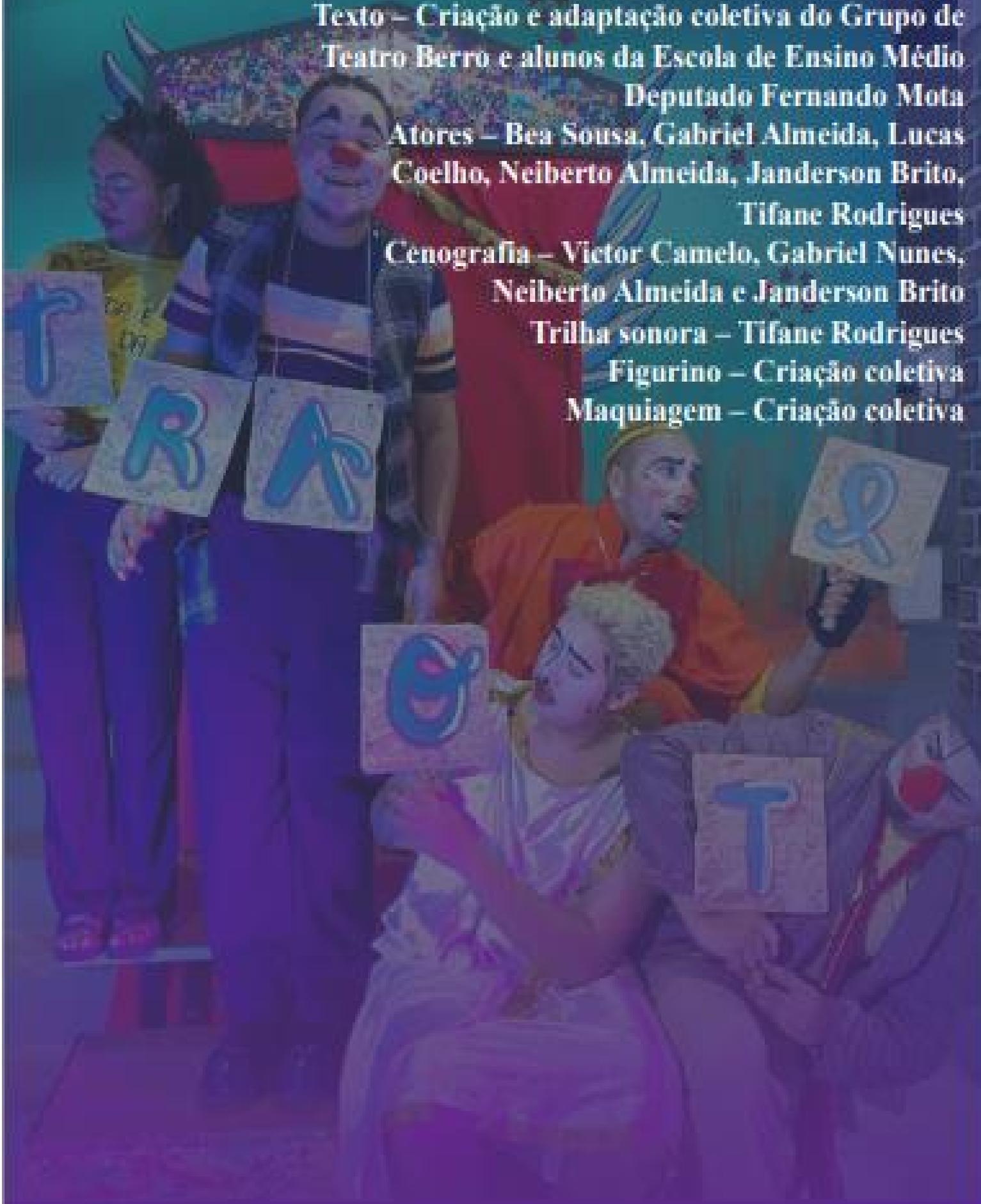
Tifane Rodrigues

Cenografia – Victor Camelo, Gabriel Nunes, Neiberto Almeida e Janderson Brito

Trilha sonora – Tifane Rodrigues

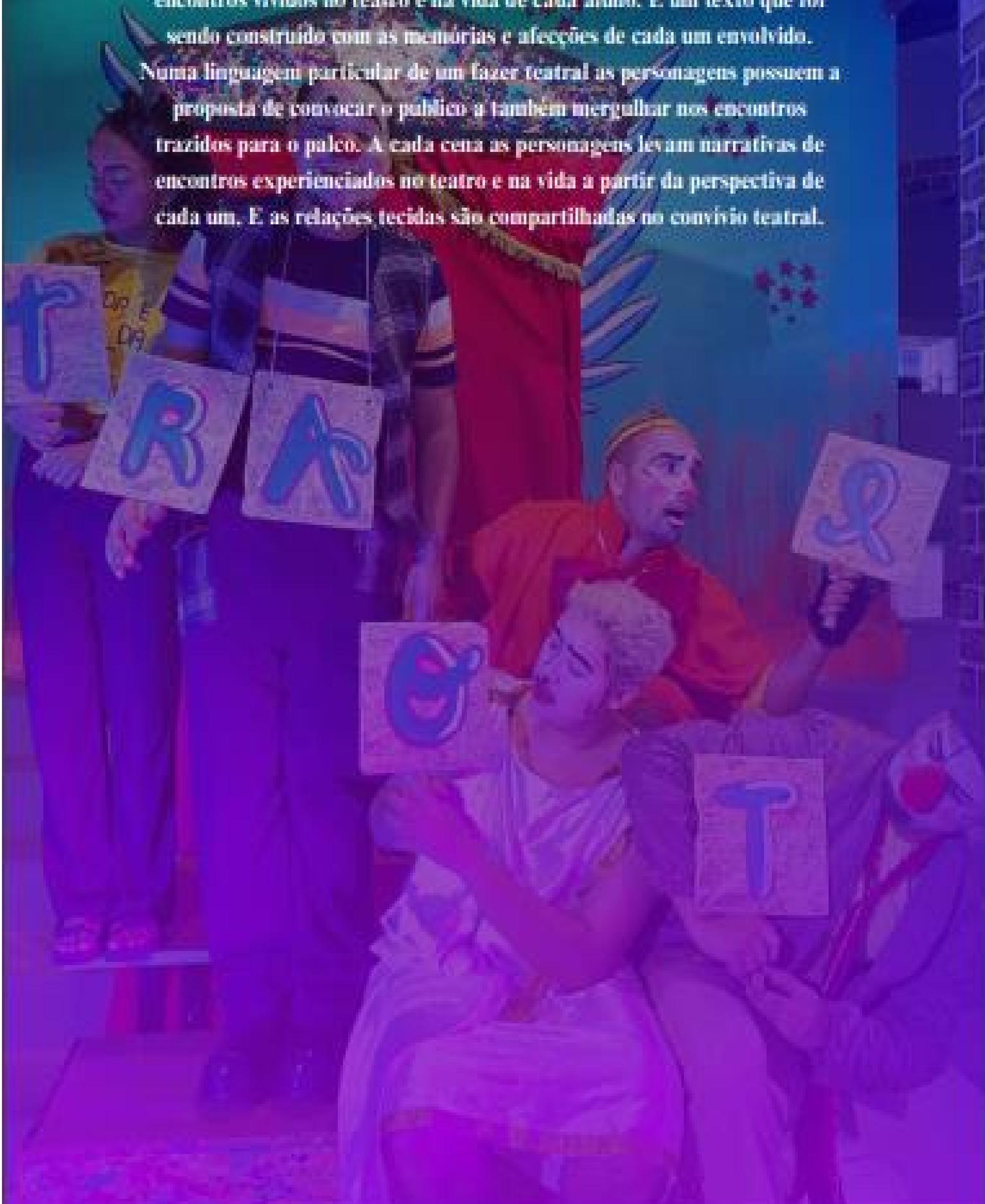
Figurino – Criação coletiva

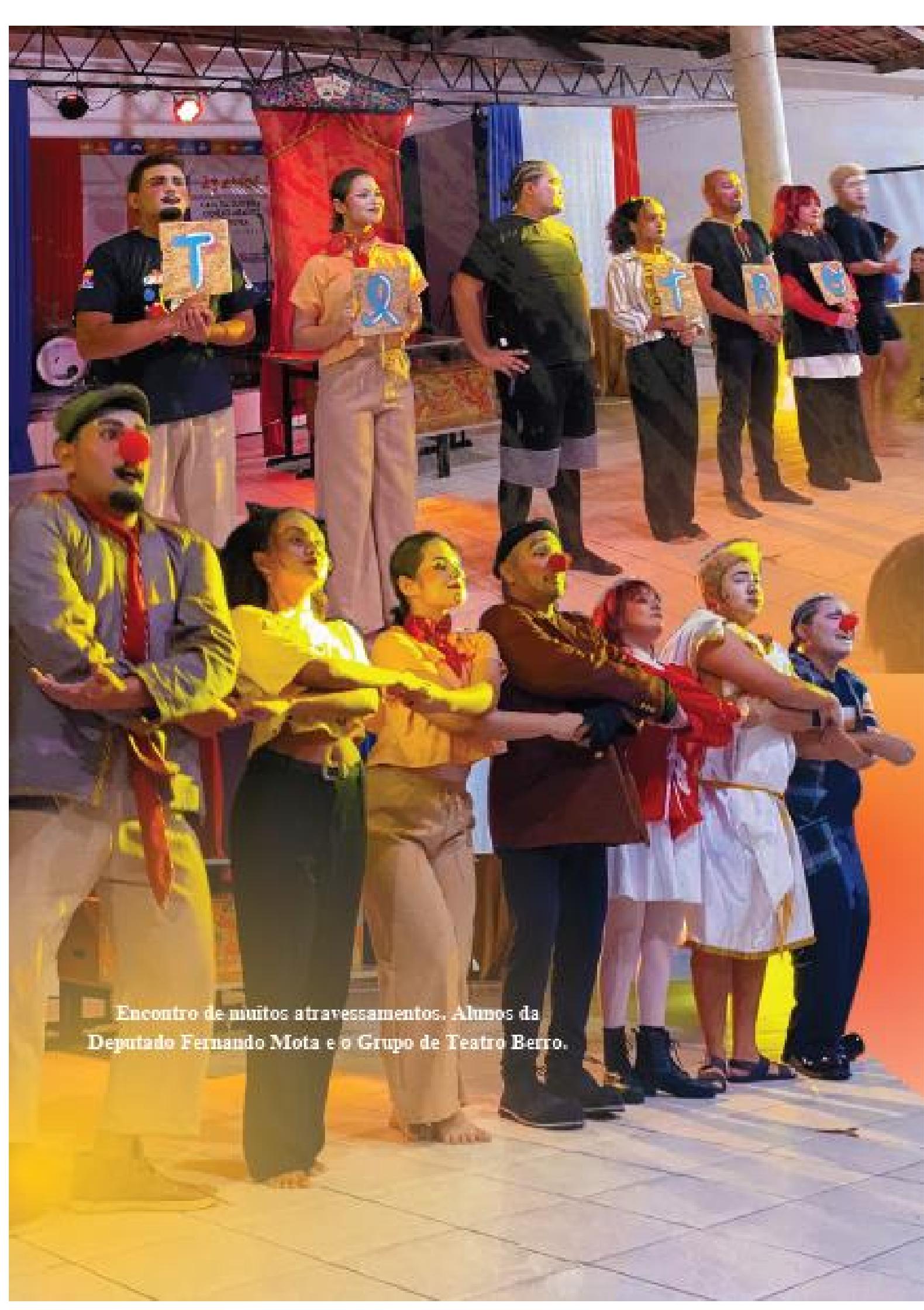
Maquiagem – Criação coletiva



## SINOPSE

O esquete teatral "Palco de Encontros" traz a cena atravessamentos dos encontros vividos no teatro e na vida de cada aluno. É um texto que foi sendo construído com as memórias e afecções de cada um envolvido. Numa linguagem particular de um fazer teatral as personagens possuem a proposta de convocar o público a também mergulhar nos encontros trazidos para o palco. A cada cena as personagens levam narrativas de encontros experienciados no teatro e na vida a partir da perspectiva de cada um. E as relações tecidas são compartilhadas no convívio teatral.





Encontro de muitos atravessamentos. Alunos da  
Deputado Fernando Mota e o Grupo de Teatro Berro.



Os rastros de um criar em devir coletivo.

## 6 O ATINO DOS ALCANCES PEDAGÓGICOS DA CRIAÇÃO EXPERIENCIADA

“Foge-se, assim, da busca pela origem da obra e relativiza-se a noção de conclusão. Cada versão contém, potencialmente, um objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo. (SALLES, 1998, p.26)”

Chega-se, assim, ao escrever final desta experiência: o entremeio de uma prática experiencial enquanto professora-artista-pesquisadora que levou à expressão da reflexão numa escrita inventiva desse caminhar que não finda e sim reverbera em outros devires. O desembocar das práticas que envolveram o processo criativo do esquete “Palco dos Encontros” foi formativo, pode-se dizer para a docente e para os estudantes, a partir da perspectiva da invenção de um corpo poético do aluno do ensino médio ao conhecer e ter contato com a linguagem teatral. Os educandos foram percebendo-se enquanto agentes ativos do ensino e da aprendizagem propostos a eles neste processo criativo.

A formação aconteceu sob a força motriz do olhar formativo do teatro na escola. Segundo Kastrup (2007, p.26) “[...] A política da invenção consiste numa relação com o saber que não é de acumular e consumir relações, mas de experimentar e compartilhar problematizações, e a adoção da arte como ponto de vista faz parte desta política.”. Não seria possível quantificar as transformações, mas por meio da arte cênica teatral experienciou-se e compartilhou-se no campo da invenção teatral e, é a crença da autora, também no campo de potências de vida. O território da escola-teatro formou um ambiente de maiores possibilidades de ensino e aprendizagem com a arte como objeto de investigação e geração de conhecimento.

Os encontros foram potentes e provocadores nesse processo criativo tanto para a professora-pesquisadora quanto para os alunos. O “ir ter” com os próprios desassossegos proporcionou alcances não só pedagógicos e/ou artísticos, mas humanos. Assim,

O encontro, em cada momento de sua realização, é aqui entendido num sentido forte e ampliado. Não é apenas o Kairós, a ocasião, a circunstância inesperada que me coloca em relação com alguma coisa ou alguém, é o tempo muito específico da confrontação com outrem, seres, textos ou memórias, ou consigo mesmo. [...] (VAUTRIN, 2013, p. 277)

O teatro foi o motivador maior do encontro nessa pesquisa, mas foi desvelando-se em muitos outros encontros numa rede relacional do aluno consigo, com o mundo e com o ambiente que o cerca. Essa experiência de encontros gerou o convívio em grupo que

prospectou o convívio teatral, não só entre os que participaram diretamente dessa experiência, mas com o ambiente de vivência de cada um.

Esse tecer de redes de relações que se perceberam formativos e de doação nas aula-encontros e nos encontros-criação reverberou em múltiplas transformações, seja em perceber a arte teatral não como um conhecimento estanque, mas como um criar (ROLNIK) de possibilidades em mundos infinitos, seja em reinventar-se também no convívio em sociedade por ser mais reflexivo e crítico. O ambiente em que o aluno compartilha suas vivências vai se transformando num lugar de convivência com arte. Tal vivência é profícua num amplo sentido de transformação social e cultural, o que impactou, diretamente, na fomentação da arte entre os alunos e a comunidade escolar na qual se insere.

Após a implementação dessa prática, no ano de 2023, a Escola Deputado Fernando Mota promove na última sexta-feira de cada mês a fruição de trabalhos artísticos dos educandos, onde eles foram os protagonistas, além de instaurar um núcleo de estudo do projeto científico intitulado “Da arte para a vida”<sup>33</sup>. Essas ações são algumas das pequenas transformações que aconteceram e irão reverberar em outros devires no ambiente escolar do ensino médio. A arte deixou de ser objeto de mera apreciação na Escola Deputado Fernando Mota e passou a ser objeto de estudo, com o seu espaço no currículo escolar proporcionador de transformações sociais.

No início dessa escrita registrou-se a noção de invenção, mas é clara a percepção de que após essa vivência, ou melhor, após a experiência da prática de pesquisa, a noção de invenção se fez encarnada também nesta prática de escrita. Segundo Icle (2011, p.75)

As noções são ao mesmo tempo privadas e coletivas. Elas são privadas, pois requerem um corpo e movimento em vida para existirem e são coletivas por que a natureza mesma da sua existência coincide com aquela do outro. Não existe uma noção teatral que não seja ao mesmo tempo efêmera (sua forma se desfaz na própria existência) e compartilhada (é necessário alguém que seja um espelho da noção, alguém que olhe para o corpo em vida que experiencia a noção).

É nesse corpo poético em experimentação que várias noções foram sendo partilhadas a partir da arte do teatro e da aprendizagem inventiva, construindo uma noção da prática inventiva em um processo criativo em teatro no ensino médio, a partir da noção individual e coletiva de professora, alunos e um grupo de teatro. Tal experiência retrata vividamente os efeitos da existência da prática teatral compartilhada experienciada e que possui uma potência de criação dinâmica de aprendizagem e ressignificação.

---

<sup>33</sup> Esse projeto vem sendo desenvolvido na escola pelos alunos e envolve diversas práticas artísticas, como material de estudo das vivências e produções artísticas e uma página no Instagram @daarteparaavida

Pode-se parafrasear Rolnik (2019) no prelúdio da obra “Esferas da Insurreição”, porquanto a presente pesquisa foi a ressonância dos afetos do corpo professora-artista-pesquisadora que afloraram na prática em sala de aula. O que surgiu de mais caro e potente enquanto professora nesses encontros foi a possibilidade de reinventar-se no exercício da prática docente. Pensar e refletir nesse agir impulsionou a confirmação de que

O que transmite fundamentalmente um professor, a meu ver, não é tanto o repertório que ele domina, mas a perspectiva desde a qual ele próprio produz seu trabalho com o pensamento: a afirmação desta perspectiva no trabalho do professor funciona como uma espécie de suporte que autoriza o aluno a afirmá-la em seu próprio trabalho. Em outras palavras, o que o professor transmite é o modo como se faz sua prática enquanto pensador. [...] (ROLNIK, 1993, p.248)

Nesse viés, infere-se que a prática docente da autora objetiva autorizar os alunos a também serem autônomos numa prática teatral no seio escolar, bem como na vida de cada um deles de modo mais afetivo e crítico. Há um reconhecimento por parte da sociedade e demais escolas da CREDE 2<sup>34</sup> de que a prática do teatro, hoje, faz parte da identidade dos alunos da Escola Deputado Fernando Mota, sendo ela sob a perspectiva de atores e/ou plateia.

O mergulho nesse processo criativo fomentou a reflexão sobre a dimensão desse criar que foi e é contínuo na vida da professora, dos alunos, na escola e na vida cotidiana dos que disseram “sim” ao encontro com a linguagem teatral no convívio da escola básica na modalidade do ensino médio. Não se trata de uma resposta correta ou errada a problemas educacionais, mas, sim, uma prática que oportunizou a criação artística com atravessamentos para os indivíduos que ali experimentaram produzir conhecimento por meio do encontro inventivo e criativo do convívio na cena, indo além do que está sendo dito para abranger as relações nas quais se descobriu possível inventar.

Dessa maneira, pôde ser vivenciada junto aos alunos a construção da coletividade de um criar no território do convívio teatral na escola. Esta prática trouxe para a escola parte da experiência da autora-docente como atriz, fundadora do Grupo de Teatro Berro e suas inquietações enquanto pesquisadora, mas a experiência do teatro no ambiente escolar com certeza deixou marcas que se proliferarão em sua existência futura.

---

<sup>34</sup> Coordenadora Regional de Educação do Estado do Ceará – Itapipoca/Ce.

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: um caminho para a percepção corporal**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1994.
- BECKER, Daniel. **O que é Adolescência**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- BOAL, Augusto. (1931) **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 11ª ed., 2008.
- BOAL, Augusto. (1931) **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 4ª ed. Civilização Brasileira: RJ, 1982.
- BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Tradução: João Wanderley Gerald. Revista Brasileira de Educação. n. 19, jan./abr., p. 20-28, 2002.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec: Edições Madacarú, 2006.
- DESGRANGES, Flávio. **Instâncias de relação entre teatro e público: o espectador como participante do ato teatral**. Revista Urdimento, Florianópolis, v. 3, n. 36, p. 85 -95, nov./dez. 2019.
- DESGRANGES, Flávio. **Quando Teatro e Educação Ocupam o Mesmo Lugar no Espaço**. São Paulo, Hucitec, 2010.
- DEWEY, John. (1859-1952) **Arte como experiência**. São Paulo: Martin Fontes, 2010.
- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos. Introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo: Edições SESC, 2017.
- DUBATTI, Jorge. **Teatro, convívio e tecnovívio**. Vários autores (Org.). Da cena contemporânea. ABRACE: 2012.
- FERRAZ, Maria Heloísa Correa de Toledo; FUSARÍ, Maria Felisminda de Rezende. **Metodologia da Arte**. São Paulo: Cortez, 1999.
- FIADEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. **Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND\_lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos**. Revista Urdimento, nº 19/Novembro de 2012.
- FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. São Paulo, 2003, Mestrado em Artes Cênicas, Instituto de Artes,

Universidade Estadual de Campinas. Disponível em [www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000305324](http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000305324). Acesso em 20/11/2023.

GAMA, Joaquim. **Acerca do teatro e dos festivais estudantis**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 10, p. 085-093, 2018. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101102008085>. Acesso em: 10 jul. 2022.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª ed. 1976.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia Teatral como Cuidado de Si**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2010.

ICLE, Gilberto. **Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos de teatro?** Revista Urdimento, nº 17/setembro de 2011.

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. **Metodologia do ensino do teatro**. Campinas – SP: Papirus, 7ª ed., 2008.

JOCA, João Andrade. **Encontro, convívio e criação** [livro eletrônico]. A prática teatral no curso princípios básicos de teatro. Fortaleza: Editora UECE, 2023

KASTRUP, Virgínia. **A cognição contemporânea e a aprendizagem inventiva**. Arquivos Brasileiros de Psicologia. 49 (4), 108-122. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 6, n. 1, p. 17-27, jan./jun. 2001.

KASTRUP, Virgínia. **Aprendizagem, arte e invenção**. Psicologia e Estudo, Maringá, v. 6, n. 1, p. 17-27, Jun. 2011.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição / Virgínia Kastrup. – Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KASTRUP, Virgínia. **Pesquisar na diferença: um abecedário** / organizado por Tania Mara Galli Fonseca, Maria Lívia do Nascimento, Cleci Maraschin. – Porto Alegre: Sulina, 2012.

KASTRUP, Virgínia. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. Porto Alegre: Sulinas, 2009.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LAZZAROTTO, Gislei Domingas Romanzini; CARVALHO, Julia Dutra de. **Pesquisar na diferença: um abecedário** / organizado por Tania Mara Galli Fonseca, Maria Lívia do Nascimento, Cleci Maraschin. – Porto Alegre: Sulina, 2012.

LOPES, Graziela Pereira; DIEHL, Rafael. **Pesquisar na diferença: um abecedário** / organizado por Tania Mara Galli Fonseca, Maria Livia do Nascimento, Cleci Maraschin. – Porto Alegre: Sulina, 2012.

MARQUES, Isabel. **Ensino de dança hoje. Textos e contextos**. São Paulo: Cortez, 2ª ed. 2001.

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Org. e tradução: Cristina Magro e Víctor Paredes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MORAES, Filipe Brancalhão Alves de; VELOSO, Verônica. **Pedagogia das artes cênicas [recurso eletrônico]: múltiplos olhares**. Org. Lúcia de Souza Barros Pupo e Verônica Veloso. São Paulo: ECA – USP, 2022. PDF (229 p.):il.color. – (PPGAECAUSP 40 anos/ 7)

MORAN, José Manuel. (1994) **Influência dos meios de comunicação no conhecimento**. Ciência da Informação, 23(2). <https://doi.org/10.18225/ci.inf.v23i2.551>

PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. **Permanecendo no próprio ser: A potência de corpos e afetos de Espinosa**. Fractal: Revista de Psicologia, v. 21 – n. 2, p. 369-386, maio/ago. 2009.

PEREIRA, Juliana Rangel de Freitas. **Voz em estado de escuta: por uma pedagogia em vocalidades poéticas no ambiente da cena**. 2014. 201f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2014.

PONTES, Márcio de Araújo. **O drama em si: histórias e memórias de mulheres dramatas nas comunidades de Tucuns, Pindoguaba e Poço de Areias em Tianguá-Ce**. Fortaleza: Secult, 2011.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **O lúdico e a construção do sentido**. Sala Preta, 1, 181-187, 2001. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867>

ROLNIK, Suely. **Á sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia. Na sombra da cidade** / Maria Cristina Rios Magalhães (Org.). São Paulo: Escuta, 1995.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**. In: Cadernos de Subjetividade – PUC – SP, nº 2, Dossiê Linguagens, 1993.

ROMAGUERA, Alda Regina Tognini; WUNDER, Alik. **Políticas e poéticas do acontecimento: do silêncio a um risco de voz**. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre. v. 6, n. 1, p. 124-146, jan./ abr. 2016. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br.presenca>.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação. Construção da obra em rede.** São Paulo: Horizonte, 2ª ed. 2008.

SANTOS, Roberto Vatan dos. **Abordagens do processo de ensino e aprendizagem.** Integração, São Paulo, ano XI, n. 40, p. 19-31, jan./fev./mar., 2005.

SCHETTINI, Roberto Ives Abreu. **O teatro como a arte do encontro: dramaturgia da sala de ensaio, uma abordagem metodológica.** Dissertação (mestrado). UFBA, 2009.

SOMERS, John. **Narrativa, drama e estímulo composto.** Tradução de Beatriz A. V. Cabral. Revista Urdimento, n. 17, setembro de 2011.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do teatro e o teatro de rua.** Mediação: Porto Alegre, 2008.

VAUTRIN, Éric. **Uma arte do encontro.** Revista brasileira de estudo da presença. Porto Alegre, v. 3, p. 275-286, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

WEFFORT, Madalena Freire. **Observação, registro e reflexão. Instrumentos metodológicos.** São Paulo: Espaço Pedagógico, 2ª ed., 1996