

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

CAROLINE SOARES DE LIMA

**SUBJETIVAÇÕES E CORPOREIDADES EM DEVIR:  
ENCENANDO PERFORMANCES CRIADORAS DE CONEXÕES ENTRE  
TEATRO E ENSINO**

**Bagé**

**2019**

**CAROLINE SOARES DE LIMA**

**SUBJETIVAÇÕES E CORPOREIDADES EM DEVIR:  
ENCENANDO PERFORMANCES CRIADORAS DE CONEXÕES ENTRE  
TEATRO E ENSINO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino Mestrado Acadêmico da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Ensino.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Dulce Mari da Silva Voss

Bagé  
2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos  
pelo (a) autor (a) através do Módulo de Biblioteca do  
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais).

L732s            Lima, Caroline Soares de  
                  Subjetivações e corporeidades em devir: encenando  
performances criadoras de conexões entre teatro e ensino  
/ Caroline Soares de Lima.  
                  79 p.  
  
                  Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Pampa, MESTRADO EM ENSINO, 2019.  
                  "Orientação: Dulce Mari da Silva Voss".  
  
                  1. Teatro. 2. Ensino. 3. Subjetivação. 4. Corpos. 5.  
Cartografia. I. Título.

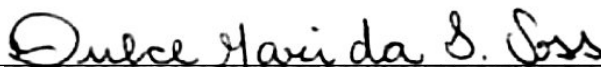
**CAROLINE SOARES DE LIMA**

**SUBJETIVAÇÕES E CORPOREIDADES EM DEVIR:  
ENCENANDO PERFORMANCES CRIADORAS DE CONEXÕES ENTRE  
TEATRO E ENSINO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino Mestrado Acadêmico da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestra em Ensino.

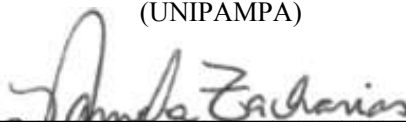
Dissertação de Mestrado defendida e aprovada em: 30 de agosto de 2019.

Banca examinadora:

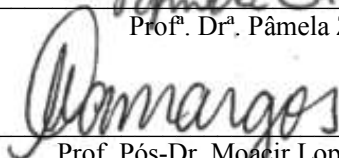


Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Dulce Mari da Silva Voss

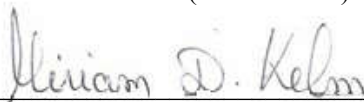
Orientadora  
(UNIPAMPA)



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Pâmela Zacharias



Prof. Pós-Dr. Moacir Lopes de Camargos  
(UNIPAMPA)



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Miriam Denise Kelm  
(UNIPAMPA)



Prof. Dr. Eduardo Jacondino  
(UNIOESTE)

BAGÉ

2019

Dedico este trabalho a professora Dulce, que acreditou em minha potencialidade, mesmo eu sendo atravessada por questões invisíveis que me desconectavam, através da sua coragem, despertou-me para que esta pesquisa se tornasse uma arte.

## AGRADECIMENTO

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Dulce Mari da Silva Voss por ter sido excepcional em suas orientações que foram além de simples conversas, foram “puxões de orelhas” por ser impetuosa, persistente e muito apaixonada pela profissão que escolheu, tanto que me fizeram prosseguir neste belo trabalho desenhado e articulado em linhas performáticas criadoras, por longos diálogos que tivemos, ela como orientadora da subjetividades, corporeidades, linhas deleuzianas e foucaultianas entendendo-nos com as conexões entre o ensino e o teatro que resolvi buscar, agradeço o seu carinho que eternizam laços.

As amigas e colegas, Débora e Semíramis, numa contribuição mútua de amizade e auxílio, seja *online* ou *off-line*, as quais sempre terei guardada em minha memória, nós, um trio formado desde antes do Mestrado para destruir insignificâncias que quisessem discutir a nossa qualidade como seres que somos.

As amigas as quais formo um quarteto empoderado, Jocelaine, Amanda e Cibele que incansáveis escutaram minhas frustrações no decorrer e torceram por mim, e com palavras de carinho me deram a força que eu precisava para me reconstituir.

Ao meu filho, Luís Fernando por quem, devo o meu processo de vida e o qual por ele estou reconstruindo meus caminhos, muitas e muitas vezes e mais essa história.

Aos meus pais Cleusa e João Felipe, que sempre acreditam, minha vó Gelci que rezava por mim e hoje se houver uma outra dimensão ela olha de lá com amor, meus irmãos Rodrigo, que me apoia e Daniele, mesmo distante aplaude os meus feitos, eles sempre incentivando tudo que faço.

Ao meu diretor de teatro, Michel Godinho e aos meus colegas amigos parceiros, Rogerli, Ana Carolina, Andressa, Rodrigo, Mariane, Gustavo, Tainã, Priscila e tantos outros que fizeram parte dessa pesquisa e foram incansáveis, leais, sinceros, no qual se fizeram ligações extremadas de afetuosidade, em que aprendi muito com cada singularidade, e me reconheci neles, agora se combinam com minha trajetória.

Aos professores Miriam e Moacir, que despertaram algum contato na graduação com o teatro, através das leituras dramáticas.

Ao meu primo Daniel Moura, o palhaço Rabito, que me mostrou uma pequena parte do ser artístico e colaborou com suas leituras para que eu pudesse conhecer sobre o teatro.

Aos meus alunos do Peri, que me propuseram entender e conhecer ainda mais sobre o quanto é prazeroso ensinar e aprender sobre a arte teatral.

Enfim, a todos que de certa forma construíram essa pesquisa, feita a partir dos dispositivos mágicos que existem entre a conexão das artes com a educação, considerando personagens que compõem o nosso roteiro e o espetáculo da vida.

“Falar sem aspas, amar sem  
interrogação, sonhar com reticências,  
viver sem ponto final”.

Charles Chaplin



## RESUMO

Essa dissertação apresenta a criação de possíveis conexões entre teatro e ensino inspirada em oficinas de teatro do Grupo Os Carlitos, vivenciadas em 2018, na cidade de Bagé (RS). A construção dessa temática se deu por relações rizomáticas de experiências que vivi aprendendo e ensinando teatro. Cartografei experimentações teatrais, territórios habitados por existências e sensibilidades, ao indagar: que criações subjetivas e corporais acontecem comigo e com os outros nas oficinas de teatro? Como inventamos subjetividades e corporeidades nessas experimentações? Que conexões entre teatro e ensino posso inventar a partir das oficinas teatrais que vivenciei? Questões que me levaram a estudar o teatro dramático e pós-dramático na perspectiva da Filosofia da Diferença e na linha deleuzeana, que me permite perceber a virtualidade das corporeidades e dos processos de subjetivação experimentados nas artes cênicas. E, a partir delas, pensar as conexões com o ensino, apoiada nas Teorias Pós-Estruturalistas, especialmente os estudos foucaultianos, para argumentar em defesa da subversão dos agenciamentos que governam corpos e mentes, e da criação de linhas de fuga que se movem como fluxos, nos currículos e nas escolas, abrindo possibilidades para experimentar o sensível, perceptos e afectos, e produzir singularidades. Aos encontros com essas leituras e no decorrer das experimentações houve um fluir de ideias e movimentos da subjetivação e corpos que é incomensurável, uma arte-magia que não se traduz em poucas palavras aqui ditas, há de se debruçar até a linha final, para deixar-se tocar pelas emoções que transcendem à escrita.

**Palavras-Chave:** Teatro. Ensino. Subjetivação. Corpos.

## ABSTRACT

This dissertation presents the creation of possible connections between theater and teaching inspired by theater workshops of the Os Carlitos Group, held in 2018, in the city of Bagé (RS). The construction of this theme took place through rhizomatic relationships of experiences that I lived learning and teaching theater. I mapped theatrical experiments, territories inhabited by existences and sensitivities, asking: what subjective and corporal creations happen to me and others in theater workshops? How do we invent subjectivities and corporealities in these experiments? What connections between theater and teaching can I invent from the theatrical workshops I have experienced? Questions that led me to study the dramatic and post-dramatic theater from the perspective of the Philosophy of Difference and the Deleuzian line, which allows me to realize the virtuality of the corporealities and subjectivation processes experienced in the performing arts. And from them, think the connections with teaching, from Poststructuralist Theories, especially Foucaultian studies, to argue in defense of the subversion of the agencies that govern bodies and minds, creating lines of escape that move as flows, in curricula and schools, opening possibilities for experiencing the sensitive, perceptual and affective, and producing singularities. In the encounters with these readings and in the course of the experiments there was a flow of ideas and movements of subjectivation and bodies that is immeasurable, an art-magic that does not translate into a few words described here. to be touched by the emotions that transcend writing.

Keywords: Theater. Teaching. Subjectivation. Bodies.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Imagem da cena "O parto" .....	27
Figura 2 -Imagem da dramatização da música Índios .....	27
Figura 3 - Imagem da dramatização da música Trevo.....	28
Figura 4 - Imagem da interpretação do poema "Os Lados da Casa" .....	29
Figura 5 - Grupo de Teatro, Oficina "Tempos Modernos 1" - 2018 .....	42

## SUMÁRIO

<b>1. ABREM-SE AS CORTINAS</b> .....	10
<b>2. 1º ATO: MONTAGEM DO CENÁRIO, FIGURINO E ROTEIRO DA PESQUISA</b> .....	14
<b>3. 2º ATO: AS ARTES DRAMÁTICAS E PÓS-DRAMÁTICAS</b> .....	17
<b>4. 3º ATO: QUANDO CAEM AS MÁSCARAS E OS DISFARCES</b> .....	20
<b>5. 4º ATO: EM CENA “OS CARLITOS”: ENCONTROS DE CORPOS EM DEVIR</b> .....	26
<b>5.1 O que move os sujeitos?</b> .....	30
<b>5.2 Dos perceptos e afectos</b> .....	33
<b>6. 5º ATO: POR UMA ARTE-MAGIA DO TEATRO AO ENSINO</b> .....	38
<b>7. DO FECHAR A CORTINA... À MÍSTICA QUE TRANSCENDE</b> .....	41
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	43
<b>ANEXOS</b> .....	47
<b>ANEXO A:</b> .....	47
<b>TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO</b> .....	47
<b>ANEXO B:</b> .....	48
<b>FOTOS DOS PARTICIPANTES DA TRAJETÓRIA DO MESTRADO</b> .....	48

## 1. ABREM-SE AS CORTINAS

Essa dissertação apresenta a criação de possíveis conexões entre teatro e ensino inspirada em oficinas de teatro do Grupo Os Carlitos, vivenciadas em 2018, na cidade de Bagé (RS). Apoiado nas Teorias Pós-estruturalistas e na Filosofia da Diferença, esse exercício de criação me moveu da inquietação com as formas de governo dos corpos e das mentes instituídas pela tradição moderna à proposição de pensar conexões entre o teatro e o ensino como experimentação de encontros potentes na produção de subjetividades e corporeidades que reinventam formas de existir, conviver, produzir e habitar territórios, ou seja, operação de ações criadoras que movimentam a vida e colocam os sujeitos em relação, como forças que impelem e fazem transbordar existências outras (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

Trata-se do desejo de produzir movimentos que transformem os corpos docilizados, estruturados pela lógica moderna de organismo biológico, criando outras possibilidades de existência no teatro e na escola.

A construção dessa temática se deu por relações rizomáticas de experiências que vivi aprendendo e ensinando teatro. Experiência que se iniciou na convivência com o Palhaço Rabito (meu primo), que promove oficinas teatrais para crianças e adolescentes em diversas cidades, grupos e lugares, e que me possibilitou os primeiros contatos com materiais de estudo sobre teatro.

Outro acontecimento que me marcou enquanto experimentação teatral foi quando, ao cursar a Licenciatura em Letras Português e Respectivas Literaturas na Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), participei do projeto de extensão “Leituras Dramáticas” com o professor Moacir Lopes de Camargos e a professora Miriam Kelm, onde líamos e interpretávamos textos literários, como a Divina Comédia de Dante Alighieri que adaptamos para uma apresentação na Feira do Livro na cidade de Bagé.

Além de atuar nas artes teatrais e aprender sobre elas, essa experiência me possibilitou entrar em contato com outros grupos de outras cidades, fortalecendo meu desejo de seguir descobrindo cada vez mais sobre teatro.

Já em 2010, fui ao encontro da prefeitura na cidade de Bagé (RS), em busca de alguma experiência na docência, pois estava estabelecendo caminhos para compor um currículo voltado para o curso que havia escolhido. Porém, nem tudo podemos prever e,

sem me conhecer direito, a coordenadora da Secretaria Municipal de Educação me ofereceu a única vaga que havia, uma monitoria no Programa Mais Educação<sup>1</sup> na Escola Municipal Peri Coronel (Bagé, RS), onde tive as primeiras inserções nas artes teatrais com estudantes dos anos finais do Ensino Fundamental.

Aceitei esse desafio mesmo sem ter muito conhecimento sobre teatro e busquei com meu primo aprender mais para poder interagir com os/as estudantes na escola. Nossos contatos foram via *online* e encontros esporádicos, pois o Daniel de Lima Moura, morava em Santa Maria e mandou materiais pela minha irmã que também morava lá. Foi assim que tive uma semana para entender o mínimo sobre a arte do teatro, com leituras e conversas.

No primeiro encontro com o grupo de estudantes do Projeto Mais Educação procurei conhecê-los. Eram meninos e meninas que cursavam os anos finais do Ensino Fundamental e frequentavam o Projeto para terem um reforço na aprendizagem dos conteúdos ensinados no tempo regular, além de poderem participar de atividades extracurriculares, como esportes e artes, permanecendo na escola em tempo integral.

Fui bem recebida por eles, senti que o teatro era como uma diversão. Nesse primeiro encontro, entreguei a eles livros de histórias curtas, de contos clássicos, pedi para lerem e interpretarem o que haviam entendido daquelas histórias por meio de dramatizações. Foi uma explosão de criatividade! Tinha alunos sendo os personagens, narradores, criaram cenários imaginários e se divertiram muito com as performances inventadas por eles. Assim começou um modo de entender e experimentar teatro daquelas crianças comigo e eu com elas. Uma magia que me fez ver o quanto é prazeroso experimentar as artes teatrais com crianças e jovens, subjetividades abertas para o encontro com outras subjetividades. Um ensaio de conexões entre o ensino e o teatro, numa criação de corporeidades que se movimentam e sintonizam afecções sensíveis e aprendizagens prazerosas.

Nesses atravessamentos, essas crianças de 9 a 13 anos se empolgavam a cada nova aula, éramos livres dentro, claro, de um horário pré-determinado, porém livres para descobrir espaços, para nos deslocarmos pela imaginação. Utilizava com eles muitas técnicas de relaxamento e de acordo com o transcorrer das aulas, produzíamos

---

<sup>1</sup>O Programa Mais Educação foi criado em 2007 pelo Ministério da Educação com o objetivo de oferecer atividades diversas no turno oposto das aulas regulares, ampliando a carga horária de permanência dos estudantes na escola (<http://portal.mec.gov.br/proinfantil/195-secretarias-112877938/seb-educacao-basica-2007048997/16689-saiba-mais-programa-mais-educacao>). (Referência completa em: REFERÊNCIAS, p. 43)

movimentos nas criações de planos ressignificados, não moldados e sim fluidos, arriscando aprendizados diferenciados, como por exemplo, tocava-se um música e eles iam se movimentando e construindo uma história imaginada a partir de um objeto, ou quando havia literaturas infantis, como “João e Maria” e pedia a eles darem um outro final para essa história, interpretando com muito fascínio o que desconstruíam.

Nem tudo saia como o planejado na disciplina de turno inverso, teatro, mas exatamente não planejar é que vinham as melhores criações. Muitas das técnicas desenvolviam-se com um propósito bem definido, enquanto o tempo passava eu percebia que o melhor era deixar acontecer, sem algo determinado, pois assim os alunos, desenvolviam as suas próprias definições de tempo, vida e amor. Brincávamos com as técnicas, que elas se transformavam em leves expressões do ser, os alunos que participavam das aulas do projeto, expressavam felicidade e tinham uma imaginação que brotava criatividade.

Concomitante a essa experiência, atuei no Projeto Segundo Tempo da Prefeitura Municipal de Bagé, como professora do reforço escolar mas, o que menos fazia era reforçar o português, pois as/os estudantes não estavam (nem aí) para o reforço, elas/es queriam experimentar os jogos e a merenda (principalmente). Então, fazia das linguagens uma ligação para a dança, brincadeiras, coral e vídeos, pois o meu objetivo frente aquela realidade passou a ser oferecer a elas/es, ao menos naqueles momentos em que estávamos juntos, um pouco de alegria e fantasia, para que “se vestissem de sonhos”. Nada premeditado, as experimentações aconteceram, embora houvesse um plano, um currículo a ser desenvolvido, foram se estabelecendo muitas linhas de fuga, muitos acertos, desacertos, e nenhum e nem outro e tudo foi compondo desterritorializações dos currículos fechados e reterritorializações de experiências estéticas potencializadoras da vida.

Foi nessa trajetória que, também no Curso de Especialização em Educação e Diversidade Cultural, aprendi sobre as várias femanifestações culturais (entre elas o teatro) como práticas que permitem aos sujeitos vivenciar diferentes modos de subjetivação, ao entender que não temos uma identidade fixa e homogênea, identidades e diferenças são feitas de incertezas, de relações de complexidade que atravessam sujeitos.

Experimentações que vivi e me moveram a participar das oficinas de Teatro do Grupo Os Carlitos, em 2018, fazendo desse lugar o palco da pesquisa do Mestrado Acadêmico em Ensino (UNIPAMPA) para compor o cenário, o roteiro e o elenco desta

Dissertação. A pesquisa levou-me a indagar e produzir *insights* sobre: como se produzem corpos e subjetividades no teatro e no ensino? Que possíveis conexões podem ser criadas virtualmente<sup>2</sup> entre teatro e ensino?

Todas esses territórios onde aprendi mais do que ensinei teatro, fizeram com que algo se expandisse em mim, o desejo de potencializar as artes teatrais na minha história e formação acadêmica. Depois dessas experimentações, onde fui aprendiz e professora de teatro, minha ligação com as artes tornou-se intensa e assim fui delineando esse percurso, sem ter um esquema em mãos, rumo ao encontro das artes cênicas.

Penso as artes (teatro, dança, literatura, cinema entre outras) enquanto territórios abertos para a criação de múltiplas subjetividades que potencializam aprendizagens e relações, onde os corpos se movimentam em ações criadoras de si e com os outros.

---

<sup>2</sup> Trago o termo virtual com base em Deleuze (2005) que, ao escrever sobre o conceito imagem-tempo em relação ao cinema, diz que nessas artes para além de representar um real existente, pode acontecer virtualidades, ou seja, quebrar esquemas sensório-motores que busquem um sentido para as coisas vistas e intensificar as possibilidades de imaginar, criar, multiplicar sensações. Referência completa em: REFERÊNCIAS, p. 43)



## 2. 1º ATO: MONTAGEM DO CENÁRIO, FIGURINO E ROTEIRO DA PESQUISA

Ao estudar sobre a cartografia percebi que essa metodologia contemplava minha proposta de pesquisa, à medida que pretendia agir por meio da experimentação de sentidos nos territórios existenciais habitados. Falo dos territórios constituídos pelas oficinas do Grupo Os Carlitos, territórios que desterritorializam pessoas, lugares, relações. Entendo que a cartografia me possibilitou traçar esses percursos, contar as experiências vividas no momento presente inventar conexões entre teatro e ensino.

A cartografia, um mapa sem limites, inventivo, esse roteiro que não se encerra, está em constante expansão. Não há passos da pesquisa e sim uma perspectiva metodológica que produz linhas. Os territórios da pesquisa criam-se na própria experimentação, ao estar envolvida na pesquisa, e, portanto, é no minoritário que acontecem. Criam-se relações, germinam processos de investigação no plano minoritário das experiências compartilhadas com outras pessoas que habitam como o pesquisador territórios existenciais.

Por outro lado, a cartografia possibilita a criação do pensamento intermezzo que rompe com uma raiz horizontal (original). Esse se espalha, se curva, criam-se linhas de fuga, escapes, onde não há um único caminho e sim pluri-direções. Não há um significado, uma unidade, pois não se pode encaixar pessoas, objetos, pensamentos, arte e ensino, mas cartografar pistas:

Eis, então, o sentido da cartografia: acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas. É assim que Deleuze e Guattari designam sua Introdução: Rizoma. A cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática: princípio "inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 10).

Com esse entendimento, no momento que estou inserida nas oficinas de teatro, enxergo a possível potência das artes teatrais para pensar o ensino como devir, pois, as artes não cabem num plano estratificado, elas transbordam e agem como fluxos criadores de devires. Vejo o teatro como força potencializadora do ensino, com suas experimentações do riso, das máscaras, da liberdade criadora e da singularização. Assim, as indagações aparecem: O que o teatro ensina na vida das pessoas? E ele tem algo a ensinar?

Penso que cartografar as experimentações corporais e subjetivações vivenciadas no teatro permite perceber desvios e ensaiar novas possibilidades no ensino. É nesse sentido que indago: que criações subjetivas e corporais acontecem comigo e com os outros nas oficinas de teatro? Como inventamos subjetividades e corporeidades nessas experimentações? Que conexões com o ensino posso inventar a partir dessas vivências?

Assim, não há uma separação entre objeto de estudo e o sujeito a se pesquisar. Com a cartografia busquei mover o pensamento, estabelecer possíveis conexões, criar devires, experimentando as artes teatrais e a produção do conhecimento nos territórios existenciais habitados, pois:

Conhecer não é tão somente representar o objeto ou processar informações acerca de um mundo supostamente já constituído, mas pressupõe implicar-se com o mundo, comprometer-se com a sua produção. Nesse sentido, o conhecimento *ou*, mais especificamente, o trabalho da pesquisa se faz pelo engajamento daquele que conhece no mundo a ser conhecido. É preciso, então, considerar que o trabalho da cartografia não pode se fazer como sobrevôo conceitual sobre a realidade investigada. Diferentemente, é sempre pelo compartilhamento de um território existencial que sujeito e objeto da pesquisa se relacionam e se codeterminam (ALVAREZ; PASSOS *In*: PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 131).

Não se trata, portanto, de representar o que está posto, pois não se tem o posto, a experimentação se abre para isso, faço parte do processo. O método é o caminho que vai sendo traçado, por experimentações. As experimentações que vivi junto com outros/as sujeitos/personagens desta pesquisa nas oficinas do Grupo Os Carlitos tornaram-se meus dispositivos de análise dos processos de subjetivação engendrados e da criação de conexões entre o teatro e o ensino. As oficinas potencializaram os processos de criação do pensamento.

O que caracteriza a oficina é ser um espaço de aprendizagem, não apenas de técnicas artísticas, mas de aprendizagem inventiva, no sentido em que ali têm lugar processos de invenção de si e do mundo (Kastrup, 2007; 2008). Como espaços coletivos, são territórios de fazer junto [...] Os participantes da oficina estabelecem com tais materiais agenciamentos, relações de dupla captura (Deleuze, 1998), criando e sendo criados, num movimento de coengendramento. Ao fazer e inventar coisas, se inventam ao mesmo tempo. Nas oficinas ocorrem relações com as pessoas, com o material e consigo mesmo” (KASTRUP; BARROS *In*: PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 84).

Também interajo com os outros sujeitos/personagens desse grupo, por meio de diálogos, cujas narrativas foram registradas num diário de bordo.

O diário de campo é um elemento importante para a elaboração dos textos que apresentarão os resultados da pesquisa. A polifonia do texto (Bahktin, 1990; 2003) é sempre um objetivo e também um desafio, comparecendo de diferentes modos. A multiplicidade de vozes, onde participantes e autores de textos teóricos entram em agenciamento coletivo de enunciação (Deleuze e Guattari, 1977), é uma delas” (BARROS; KASTRUP, *In*: PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p.71).

Registrei algumas cenas em imagens fotográficas não no intuito de revelar algum tipo de verdade escondida, mas sim de contar sobre o modo singular como as fotografias produziram afecções e percepções em mim. Como esclarece Zanella (2013), as imagens são polissêmicas, ou seja, são formas de olhar os acontecimentos pelas lentes de quem os captura. Assim, as imagens produzidas e analisadas revelam a leitura que fiz numa perspectiva singular dos acontecimentos. Lancei sobre as imagens esse olhar singular que permitiram dizer sobre os modos como me senti afetada pelas experimentações teatrais, as impressões, sensações, suspeitas que emergirem durante as Oficinas.

Nessa análise, procedi à desmontagem das narrativas, minhas e dos outros. Conforme Passos e Barros (*In*: PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015) a desmontagem se realiza com base em três características: a primeira refere-se a desterritorialização do “caso” pesquisado, quando as narrativas se produzem no deslocamento e recriação do vivido, pois, quando se escreve ou se narra algo, já não é o mesmo. A segunda característica da desmontagem das narrativas é a ideia de que narrar um caso envolve um *ethos* políticos que possibilita aproximação, convergências e dissonâncias com outros casos. A terceira característica decorrente dessas duas anteriores, refere-se à produção de agenciamentos de enunciação, ou seja:

Mesmo quando vivido, enunciado, protagonizado, emitido por uma singularidade, a narrativa não remete a um sujeito. O sujeito é ele próprio um agenciamento de enunciação, isto é, ele se constitui num plano de consistência por agenciamentos, ele só existe em face de certas engrenagens, de determinados agenciamentos. O agenciamento de enunciação é, assim, desde sempre coletivo, pois se dá num plano de fluxos heterogêneos e múltiplos que se cruzam incessantemente, possibilitando infinitas montagens. (PASSOS; BARROS *In*: PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p.168).

Assim, fui traçando o mapa, desde as indagações iniciais desta pesquisa. Todos os dispositivos acionados para a desmontagem e produção das análises das narrativas com os sujeitos/personagens do Grupo “Os Carlitos” potencializaram meu exercício de pensamento movido pelo desejo de criação de possíveis conexões entre teatro e ensino na produção de subjetividades e corporeidades em devires.

### 3. 2º ATO: AS ARTES DRAMÁTICAS E PÓS-DRAMÁTICAS

Como nos mostra Augusto Boal em “Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas”<sup>3</sup>, o artista é capaz de imaginar e criar algo que não repete o existente, transpõe sua existência.

Você pega uma pedra grande. Pensa alguém: veja essa pessoa na imaginação, inteira. Olhos fechados, do jeito que só você vê! Escultura não é retrato – quem faz retrato é a câmera. Você é artista. Imagina, pega o martelo, o cinzel, e tira da pedra tudo que não seja essa pessoa! Joga fora o resto e só deixa na pedra esse alguém! É fácil ser artista: basta ser louco! É fácil ser louco: basta ser artista (BOAL, 2000, p. 13).

Mas, as artes teatrais também são multiplicidades, pois não há uma única forma de pensar e fazer teatro. As artes teatrais, assim como a educação escolar, são atravessadas pelas forças de seus tempos.

Foi assim que, ao longo dos séculos XVIII a meados do século XX, predominou na Europa um estilo de pensar e fazer teatro pautado na representação dramática de discursos e atos imitativos. Para Lehmann (2007), essa tradição teatral europeia foi conceituada a partir de Brecht como teatro dramático, incluindo, num plano consciente, as categorias imitação e ação, e no plano inconsciente, a tentativa de estabelecer uma função social para o ato teatral, ou seja, por meio de um reconhecimento afetivo, o drama representado estabelece a comunicação entre os atores e a plateia.

O teatro dramático constitui um modo de encenação que limita os movimentos dos corpos à medida que priorizava a imitação, a representação do real como parte do processo artístico, o que inibe a criação. Fazer teatro traduz-se em montagem do drama encenado sob subordinação de um texto que estabelece o roteiro das cenas, cenários, elencos e papéis aos atores e atrizes. Embora os personagens dramáticos possam fazer uso de gestos, movimentos e mímicas, o discurso dos atores constituía parte essencial de sua atuação centrada na interpretação do texto. O palco torna-se espelho do mundo real construído ilusoriamente:

---

<sup>3</sup>BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014. *E-Book*. 416p. DOI 8540508427/9788540508422. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Wq6nBAAAQBAJ&lpg=PP1&hl=pt-BR&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 20 out. 2018. (Referência completa em: REFERÊNCIAS, p. 43)

[...] o teatro dramático era construção de ilusão. Ele pretendia erguer um *cosmos fictício* e fazer que o “palco que significa o mundo” aparecesse como um palco que representa o mundo – abstraindo, mas pressupondo que a fantasia e a sensação dos espectadores participam da ilusão (LEHMANN, 2007, p. 16).

Na dramaturgia contemporânea surge o teatro pós-dramático, uma arte teatral que reivindica outra forma de fazer teatro para além da imitação via representação de um “real existente”. Pautadas na ideia do que não está posto, da criação, as artes teatrais se elevam para além do real. Priorizam o acontecimento e não o sentido, já que buscam encenar e fazer circular diferentes sentidos. Desse modo a dramaturgia contemporânea transforma-se na própria ação de experimentação, o que produz outras corporeidades.

Ao contrário do teatro do séc. XX que tinha como característica a imitação, a representação de um “real existente”, dando a cena um sentido direcionado, a dramaturgia contemporânea prioriza o acontecimento e não o sentido, já que é um exercício em que se busca captar e fazer circular diferentes sentidos. Essa ideia do que não está posto, da criação, eleva as artes para além do real.

O sentido é efeito, é produzido por esse paradoxo com o não-senso, sem a tensão com o não-senso o sentido não existe. O sentido é efeito de superfície e é inseparável dela como a sua dimensão própria. É “efeito óptico”, “efeito sonoro”, “efeito de posição”, efeito de linguagem. E, as razões que produzem um sentido e uma significação são diferentes (BALTAZAR, 2010, p. 28).

No meu entendimento os sentidos não são fechados, eles podem ser criados na própria ação de experimentação que conecta espírito e corpo. Para Bergson “o corpo é uma atualização do espírito na matéria” (BALTAZAR, 2010, p. 33 - 34). Não há separação entre matéria e espírito, o corpo une a matéria (condições físicas, mentais, biológicas dos seres vivos) e o espírito (as sensações, percepções, emoções que o formam). A matéria não é puramente física e biológica e nem o espírito é transcendental, não está ligado à religiosidade, mas é uma articulação dessas diferentes capacidades que dão vida ao corpo.

Segundo Baltazar (2010), na contemporaneidade as artes sofrem alterações, o teatro não tem como principal razão as encenações teatrais, há um olhar, uma implicação maior em manifestações, processos e performances. Por essa transformação o teatro se conecta com as outras artes como a dança, a música, o cinema, o vídeo, a

performance. As artes teatrais se vinculam a uma identidade cênica, onde há presença do corpo humano voltado para a percepção estética. Nessa perspectiva a autora pensa a dramaturgia:

[...] como atualizações de sentidos (ou encontro de durações) e dessa forma abarcar tanto o processo criativo (do performer e em grupo) durante o processo de criação de um espetáculo, quanto o encontro, ou o acontecimento, durante as apresentações (BALTAZAR, 2010, p. 26)

Quando a autora fala em atualização de sentidos, se baseia em Deleuze que diferencia o real do virtual, explicando que o virtual tende a atualizar-se e não necessariamente realizar-se. Enquanto o real se torna o possível que ele realiza, para atualizar-se o virtual cria suas próprias linhas de atualização. É assim que o teatro contemporâneo não busca encenar uma realidade existente, mas torna-se uma virtualidade que possibilita aos atores e espectadores vivenciar diferentes experiências, sem que essas tenham significação a priori.

A virtualidade do corpo do ator não é mais encarnação de um personagem, sim material de dinamização da sua própria forma. O corpo do ator como criador de imagens se diferencia do corpo como signo que possa ser decifrado, traduzido, interpretado, encenado. O treinamento no teatro inibe a criação, porque o corpo é educado para representar uma realidade que distancia o ator do personagem.

Mais do que simplesmente representar uma determinada realidade, o corpo é uma virtualidade que compõe a cena junto com os demais elementos presentes no ato teatral. O corpo, nesta perspectiva, não é um veículo para afetar ou provocar uma reação na plateia, e sim

[...] se constitui para além de uma análise dos códigos, mas pra sua qualidade de produzir sinais que podem ser percebidos num “corpo a corpo” entre espectador e ator. Sinais que podem ser sentidos pelo espectador que escapam da ordem do representável e que seriam apreendidos pela sua expressão (SANTOS, 2010, p. 42).

O novo teatro é uma abertura para criação de sentidos, que mergulha nas infinitas possibilidades de ser, existir e estar no mundo, devir intenso (DELEUZE, 2012). Quando penso no teatro como prática que potencializa a criação e não como imitação ou representação, entendo que as artes teatrais indicam possibilidades para religar o sensível e o inteligível na educação e no ensino em atos performativos.

#### 4. 3º ATO: QUANDO CAEM AS MÁSCARAS E OS DISFARCES

*As máscaras nada recobrem, salvo outras máscaras  
(Deleuze 2005).*

Pensando as artes como forças potencializadoras da vida e de movimentos que constituem os corpos, recorro a Deleuze (2005) para renunciar a todas amarras que agenciam e imobilizam os sujeitos. Renunciar aos atos de repetição mecânica e disciplinadora que mascaram e disfarçam a plenitude dos corpos. Pois, aos corpos nada falta, as máscaras e disfarces apenas “representam” a vida e tentam capturá-la. Escapar das forças que impedem a vida, é possível. Para isso há que se suspeitar das amarras, das convenções, das verdades instituídas que agenciam corpos e subjetividades disciplinadas.

É com base nas teorias Pós-Estruturalistas e na Filosofia da Diferença que movo meu olhar e meu pensamento sobre os modos de subjetivação e a produção dos corpos em devir. Essas me levam a problematizar concepções universalizantes de subjetividades que governam corpos instituídos como organismo biológico e regradados pela disciplina e valores morais universais.

Segundo Hall, a natureza humana centrada na racionalidade científica produziu a “[...] imagem do homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância, e diante do qual se estendia a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada” (HALL, 2011, p. 26).

Assim, conforme Foucault, “[...] o homem não passa de uma invenção recente” (FOUCAULT, 1999, p.21), invenção da *epistememoderna*, que provoca o desaparecimento do ser metafísico e em seu lugar, surge o sujeito finito da biologia, da economia e da filologia, ou seja, a finitude do humano se apresenta pelos discursos científicos que o identificam como sujeito da vida, do trabalho e da linguagem.

Além do Estado Moderno foram criadas outras instituições como a escola cujo objetivo central era atuar na normalização das mentes e na docilização dos corpos. A escola coube exercer o poder disciplinar tanto na disseminação dos saberes científicos distribuídos numa classificação hierárquica em função das novas formas de produção e exigências econômicas, quanto no controle para produção de corpos úteis e dóceis.

Conforme Foucault (2010), as escolas, as fábricas, os quartéis, as prisões, constituem-se historicamente enquanto instituições modernas que operam tecnologias de poder disciplinar para a normalização e docilização dos corpos e das mentes.

Desse modo, a modernidade concebeu as instituições, como lugares de produção de subjetividades disciplinadas, úteis e dóceis, distribuindo os corpos, de forma hierárquica e classificatória nos espaços, exercendo o controle de atividades em relação aos objetos dispostos numa ordem sucessiva de tarefas. Também as funções pedagógicas, administrativas, didáticas nas escolas foram concebidas e agem na produção de governo dos corpos e condutas dos indivíduos:

[...] esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõe uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar 'disciplinas'. Muitos processos disciplinares existem há muito tempo: nos conventos, nos exércitos, nas oficinas também. Mas as disciplinas se tornaram no decorrer dos séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação. Diferentes da escravidão, pois não fundamentam numa relação de apropriação dos corpos; é até a elegância da disciplina dispensar essa relação custosa e violenta obtendo efeitos de utilidade pelo menos igualmente grandes. (FOUCAULT, 2010, p. 133)

Historicamente, as escolas desempenham a função de seleção e disseminação dos saberes científicos distribuídos numa classificação hierárquica que prima pela instrumentalização dos conhecimentos, visando a formação do contingente de mão-de-obra que disputa os postos de trabalho no mercado produtivo. Daí a necessidade de produção de corpos úteis e dóceis.

Desse modo, as escolas tendem a reforçar o governo dos corpos e das condutas operando com o poder disciplinar. Técnicas de individuação que correspondem à distribuição dos corpos no espaço, ou seja, cada corpo tem um lugar para que o controle aconteça (como a disposição das classes em fileiras); à ordem sucessiva de tarefas e do tempo permite a hierarquia das relações, a vigilância e sanções normalizadoras que agem sobre as condutas dos indivíduos, medindo capacidades, estabelecendo castigos e gratificações, definindo o normal e o anormal (o horário fixo das aulas, a organização das turmas, a distribuição das disciplinas, as provas, a distribuição de funções pedagógicas, administrativas, didáticas, etc.).

Nesse sentido, a educação escolar prioriza a cognição para desenvolvimento da inteligência e age de maneira a exercer o controle dos corpos, por meio da disciplina. Como nos diz Bergson (*apud* ZACHARIAS, 2017) a inteligência prescinde numa



automatização de comportamentos, um tipo de controle sobre a nossa existência, como um modo de preservação da vida humana. Tentamos nos antecipar aos acontecimentos e saber como agir diante deles. Com isso, a inteligência quebra a zona de conforto do sensório-motor (sentidos, movimentos) e nos permite reagir frente aos perigos do mundo, evitando a dor, a angústia, a medo, a dúvida, a morte.

O poder disciplinar também recorre a formação moral do sujeito social, integrando-o aos regimes políticos estatais. Cabe ao Estado, no bojo das sociedades ocidentais, governar as populações para a eficiência do modelo de produção capitalista. Assim, os sujeitos são produzidos numa cadeia de determinações e opressões, um sistema fechado de regras que geram a obediência na vida social. A humanidade atribui a isso o sentimento de pertencimento, ou seja, para se fazer parte do coletivo e se sentir confortável e seguro, criam-se hierarquias, desigualdades frente a um modelo de subjetividade universal e naturalizado. Como diz Zacharias:

Por meio das obrigações sociais e morais, portanto, pessoas ligam-se a outras de um mesmo grupo, o que implica, porém, que estão desligadas do conjunto da humanidade. Cada sociedade desse tipo é fechada em si mesma. Há, então, para Bergson, uma tendência ao fechado. Um círculo em cujo interior nos prendemos sobre nós mesmos, construindo nossa bolha, dentro da qual o ar é restrito, às escolhas limitadas, a liberdade tolhida. (ZACHARIAS, 2017, p. 28).

Tradicionalmente, as instituições escolares tem se ajustado à essas demandas, atuando no governo dos corpos, de modo a direcionar o pensar e o agir dos/as educandos/as.

As diferentes experimentações corporais colocam em evidência o governo dos corpos. Um corpo maquínico trabalha para um fim, estabelece individualidades para compor relação de finitude, trata-se, portanto, de um “corpo com órgãos”, privado do movimento e programado para produção, para fazer o que lhe é imposto a fazer, sempre como um resultado (DELEUZE, 2011).

O corpo preso a um organismo perde a liberdade de agir, pois ele está condicionado a fazer o que lhe é imposto, os órgãos são condicionados a certa programação. Assim como o cérebro, por vezes, é condicionado a exercer uma aspiração ao que é politicamente correto, ético e crítico agindo de encontro ao que permitido é ser, ou deveria ser.

Em meio às mudanças culturais geradas pela fluidez dos tempos, espaços e relações contemporâneas, a educação e as escolas são lançadas e se lançam num jogo de (re)modulação pedagógica e cultural, afinal vivemos tempos da modernidade líquida.

Segundo Bauman (1999) a modernidade líquida produz uma cultura global na qual somos constantemente impelidos a insatisfação, a incitação de um desejo inalcançável, ou seja, sempre buscando algo que não sabemos o que é ou o que representa nas nossas vidas, uma mobilidade compulsória que enfraquece vínculos entre as pessoas e os lugares, assim: “A mobilidade galga ao mais alto nível dentre os valores cobiçados - e a liberdade de movimentos, uma mercadoria sempre escassa e distribuída de forma desigual, logo se torna o principal fator estratificador de nossos tardios tempos modernos ou pós-modernos” (Idem, 1999, p.08).

Mas existem forças que resistem à submissão das subjetividades ao modelo cultural mercadológico. A produção de subjetividades ocorre nas relações humanas, sociais, culturais e fabricam modos de ser dos sujeitos que não são formas puras, autênticas ou naturais.

Ora, “desfazer o organismo” nas experimentações do corpo sem órgãos, “nunca foi matar-se”, lembram os autores. Implica mais arte e astúcia “abrir o corpo para conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos e conjunções”, abri-lo para “passagens e distribuições de intensidades”, para “territórios e desterritorializações” não meramente suicidas, a não ser que o suicídio comporte a afirmação de um último corpo sem órgãos que já não pode dispor de um corpo orgânico, justamente por estar este reduzido a uma intolerável massa de impossibilidades de se viver dignamente um resto de vida, um resto de mortes cumulativas. Finalmente, outra linha de combate dessa arte desenvolvida no agenciamento de corpos sem órgãos é a que se verifica nos problemas e lutas que atingem o próprio corpo sem órgãos na intimidade dos seus planos. É que, de repente, pode crescer o “corpo sem órgãos canceroso de um fascista em nós” ou o “corpo sem órgãos vazio de um drogado”. Isto quer dizer que somos lugares de batalhas a serem travadas na imanência, com muito cuidado e arte. (ORLANDI, 2004, p. 14)

Os processos de subjetivação acontecem de modo heterogêneo e fragmentado, ou seja, um ser não nasce e nem permanece como tal até o fim de sua vida (HALL, 2011):

A concepção de identidade que criamos ao longo da história de um eu formatado, não passa de ilusão, somos *eus* em constante transformação. A identidade se constitui mediante nós mesmos e nas relações com os outros e com o meio circundante. [...] compreender a identidade implica em perceber processos não apenas individuais, mas também coletivos provenientes das interações com nossos grupos de pertença. [...] a construção de identidades pode ser pensada em dois processos simultâneos: ao mesmo tempo em que as pessoas tentam se homogeneizar, elas tentam se diferenciar, ou seja, serem indivíduos únicos (ainda que dentro do mesmo grupo) (LIMA, 2015. p. 06-10).

No contexto contemporâneo, são muitas as forças que nos provocam a refletir sobre os processos de subjetivação gerados nesses tempos de fluidez em que a diferença cria o problema do pertencimento, pois, o que é o pertencimento senão uma exclusão do que parece diferente de “nós”, os “eles”? E a estranheza do sujeito que não se encaixa, aquele que o olho do “entendimento” não alcança, traduz essas segregações.

Gallo (2008) distingue duas perspectivas em relação a alteridade: uma centrada no conceito de representação, e a outra tomada por si mesmo. Enquanto a primeira trata de um outro como o mesmo, a segunda refere-se a diferença pura. A representação fundamentou o pensamento Ocidental sobre a alteridade, “[...] desde Platão, passando por Descartes e atravessando a filosofia moderna, remete sempre à unidade” (idem, p. 08). Nessa ideia o outro vem a ser uma imagem do que faço dele, ele é o significado de um conceito que crio.

Desde a Modernidade passamos a entender que identidades e diferenças seriam “classificações” dos sujeitos por números, endereços, idade, cor, sobrenome, etc. Que todos temos direitos “iguais”, por isso temos que “aceitar” o diferente. Esse é o discurso da homogeneização cultural. Porém, é importante perceber que esses discursos são produzidos nas relações sociais de forma conflituosa, pois o poder é disputado no processo de construção das subjetividades.

Negar as singularidades enquadra todos os sujeitos num discurso único. Quando os discursos envolvem a caracterização da diferença em si e a aceitação e respeito aos diferentes, anula-se o outro para enquadrá-lo num discurso normalizador. Mas, a questão é não suprimir a diferença que, assim como a identidade, se constitui nas relações sociais e humanas, e sim reconhecer as múltiplas forças e práticas culturais envolvidas nessas interações.

As concepções de identidade e diferença que criamos ao longo da história de um eu formatado, não passa de ilusão, somos *eus* e outros em constante transformação. A multiplicidade se produz de diferentes momentos, processos, de uma repetição não do

mesmo, o outro é diferente por si: “Cada singularidade é a dobra do eu no outro e do outro no eu” (GALLO, 2008, p. 15).

O outro me constitui, o outro sou eu e eu sou o outro, o que dissolve a noção de um eu monolítico. A coletividade é possível porque, sendo singularidades, sendo todos diferentes, irredutíveis ao mesmo, podemos construir projetos coletivos. Podemos construir situações que aumentem nossa potência, a potência de cada um, situações em que a liberdade de um não é um limite da liberdade do outro, mas sua confirmação e sua elevação ao infinito. (GALLO, 2008).

Atravessados por relações históricas, culturais, emocionais, o sujeito produz seu estilo de ser e existir de forma precária e contingente, ou seja, um sujeito “multi”, multifacetado, multiplicado, múltiplo, híbrido, heterogêneo, fracionado. Há nessas descontinuidades de conceitos a constituição de vários *eus* e outros que podem pertencer a vários grupos ou nenhum, enfim processos de subjetivação que acontecem de forma incerta que, penso eu, podem ser experimentadas nas artes teatrais e no ensino.

## **5. 4º ATO: EM CENA “OS CARLITOS”: ENCONTROS DE CORPOS EM DEVIR**

Com a pesquisa cartográfica das oficinas experimentadas com os demais sujeitos do Grupo de Teatro “Os Carlitos” busquei mapear a produção de corpos e subjetividades através da criação dramática. O grupo se destaca por apresentações de interpretações de obras clássicas e improvisação de textos, que vão desde monólogos, esquetes e peças teatrais, como “O Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna, que foi apresentada em três seções no ano de 2018.

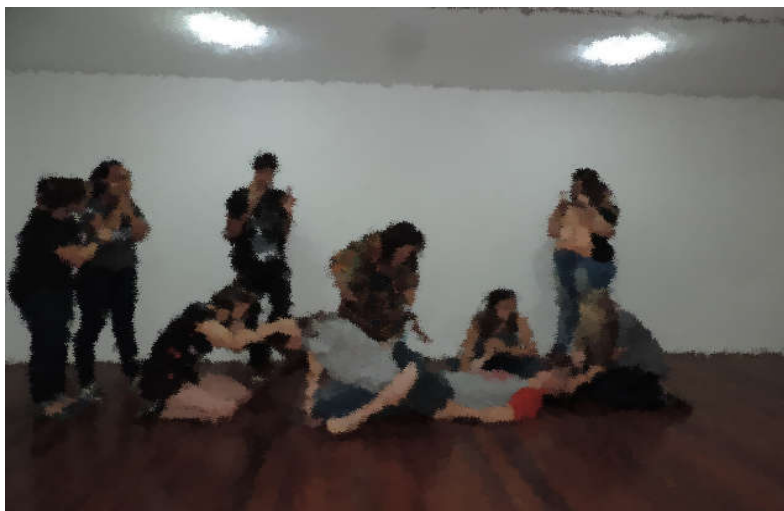
Participei de três oficinas que aconteceram na Biblioteca Pública Municipal de Bagé (RS): “Tempos Modernos 1”, “Expressão Dramática” e “Tempos Modernos 2”. Nelas foram feitos jogos teatrais com técnica de voz, corpo, posição de palco, desinibição, improviso, dramatização de músicas e poemas, peças teatrais apresentadas em sessões públicas.

Registrei algumas cenas acontecidas durante as oficinas em imagens fotográficas que são aqui analisadas. Nas análises das imagens fotográficas busquei desterritorializar as cenas e reterritorializá-las nas narrativas, deslocando o vivido para o narrado, pois, quando se escreve ou se narra algo, já não é o mesmo. Narrar os acontecidos possibilita aproximação, convergências e dissonâncias sobre a produção dos corpos e subjetividades. Nesses processos rizomáticos de experimentações das artes teatrais, percebo a possibilidade de inventar devires.

Entrar no campo do devir é estar sempre compondo em nossos corpos algo de inusitado a partir do encontro com o outro, embarcando constantemente em possíveis linhas de fuga desterritorializantes. Entre indivíduos supostamente identificáveis e fechados em si mesmos, o que existe é uma composição de afetos, uma mistura de corpos [...] cada sujeito pode ser definido por uma lista de afetos e devires, quer dizer, ele é, por si só, uma multiplicidade de acontecimentos que nunca cessam de assediá-lo e de gerar efeitos diferenciados em sua vida. (DOREA, 2002, p. 104)

É o que acontece, por exemplo, com os improvisos, que criam momentos singulares, o que se percebe nas cenas capturadas pelas imagens:

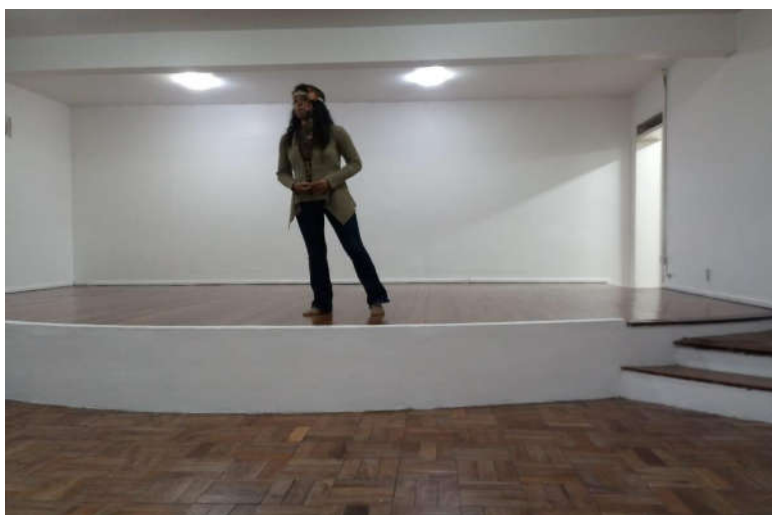
Figura 1- Imagem da cena "O parto"



Fonte: Autora (2018)

A imagem acima se refere ao momento da Oficina Tempos Modernos 1 do Grupo “Os Carlitos” em que alunos criam uma proposta de cena. A cena é composta por atores que estão posicionados em forma de estátua. Enquanto um dos atores vivencia um homem “parindo”, outros encenam a parteira, o feto e outros personagens que assistem e registram o parto. Esse momento é o nascimento que está dito, um movimento dos corpos mesmo em representação de estátua, pois, o território foi criado numa improvisação individual para compor um acontecimento em grupo.

Figura 2 -Imagem da dramatização da música Índios



Fonte: Autora (2018)

A segunda imagem foi produzida na Oficina Tempos Modernos 2 durante a encenação de uma das atrizes do Grupo ao dramatizar a música Índios (Legião Urbana). A proposta era encenar a letra da música livremente. A atriz criou uma personagem usando de acessórios que remetiam a caracterização de uma indígena, produzindo movimentos que envolviam os que assistiam num processo criativo de sensações e afecções, pois sentíamos-nos todos provocados a viver naquele momento a história por ela interpretada.

*Figura 3 - Imagem da dramatização da música Trevo*



Fonte: Autora (2018)

Essa imagem foi capturada também durante a Oficina Tempos Modernos 2, nela a atriz encenou a música Trevo (Anavitória). A proposta era interpretar livremente a letra da música que remete a ideia de um personagem que canta a alguém por ele amado, como dito no trecho: “Tu é trevo de quatro folhas/É manhã de Domingo à toa/Conversa rara e boa/Pedaço de sonho que faz meu querer acordar pra vida”. A atriz montou o cenário de um ambiente imaginário e surpreendeu pela criação do seu personagem, pois aquele alguém da música a qual se dirigia não era uma pessoa, mas um cão a quem deu nome de Trevo.

Figura 4 - Imagem da interpretação do poema "Os Lados da Casa"



Fonte: Autora (2018)

A cena que aparece na imagem acima refere-se a uma interpretação acontecida durante a Oficina Tempos Modernos 2 - Expressão Dramática, em que a atriz escolhe fazer um cenário interagindo com ele, pintando a tela cada vez que interpretava o poema “Os Lados da Casa” de Ernesto Wayne, artista que escreve sobre uma casa numa das ruas bageenses. A cada pincelada era como se tivéssemos participando da cena junto com ela, pois o pincel delineava a história por ela contada e que nos afetava de tal modo que nos sentíamos parte da sua criação.

As imagens aqui trazidas levam a refletir sobre a produção de corpos e subjetividades que transitam entre a representação e a criação, como na cena do parto, cujo o nascimento foge do “real” já que não é um ser feminino e sim masculino que pari a criança. Nas outras duas, embora as atuações das atrizes esteja subordinada a um texto, também acontece a criação inusitada de personagens e performances.

Cada criação acontece na singularidade do instante em que atores e atrizes experimentam o teatro de modo singular. Não é o acontecido que importa, mas o acontecer que se cria a partir de um deslocamento, uma desterritorialização do texto, algo não dito, algo novo que produz o movimento dos corpos entre o real e o virtual, compondo as cenas. Nisso reside à potência criadora das artes.

Percebo que as experiências vividas nas oficinas possibilitam aos atores e atrizes inventar modos de existência que subvertem a ideia do teatro como representação de mundo inteligível, racional. Afetados pela emoção, esses sujeitos produzem devires.



Desse modo as artes se tornam criação de afectos e perceptos que intensificam os movimentos dos corpos, permitem entregar-se ao desejo de libertar-se de um mundo pré-concebido e acreditar na possibilidade de um novo real, um novo corpo, outros modos de existência.

Afectos e perceptos que busquei captar nas conversas que tive com alguns dos participantes das oficinas, onde perguntei sobre as experiências teatrais anteriores, como se sentiam em relação às oficinas, o que os levou a essas experimentações, que importância atribuíam ao que estavam vivenciando e que relações estabeleciam entre as artes teatrais e a vida cotidiana.

### 5.1 O que move os sujeitos?

Modos de existência que aparecem nas narrativas dos sujeitos que participam do Grupo Os Carlitos quando indagados sobre o que os moveram a experimentar as artes teatrais:

*Foi um clique que me deu... sempre quis entrar nas oficinas... mas... no ano de 2018, pensei... agora vou entrar de vez... e fazer mesmo. Foi um momento que... agora vai e fui... (Andressa)*

*Essa parte de artes cênicas... sempre me chamou a atenção... mas nunca tive um contato tão grande como tive nas quatro oficinas... porque foi mais na parte da música que tinha contato. Fazia aulas e tudo mais... e tinha feito algo no colégio, mas nada tão profundo como essas experimentações... (Rogerli)*

*Eu procurei o teatro... primeiro... meio que para melhorar... uma questão que eu tinha com o falar em público, problema grande em me expressar pra mais de três ou quatro pessoas e o trabalho (vendedor) pedia que eu tivesse uma certa facilidade em falar, não tinha essa facilidade, procurei o teatro para perder a vergonha... para me desinibir... (Rodrigo)*

Percebo nessas três falas que a entrada no grupo teatral foi movida por diferentes desejos, expectativas e motivações. Enquanto a Andressa parece já ter uma afinidade com o teatro antes mesmo de iniciar sua atuação no grupo, tanto que após essa experiência procurou se inserir mais no mundo das artes escolhendo o cinema como

uma das suas trajetórias de formação acadêmica, Rogerli, diz ter se interessado experimentar as oficinas por uma curiosidade artística, já que antes disso tinha um grupo musical *cover* e hoje atua profissionalmente no teatro. E Rodrigo, procurou as oficinas com o intuito de desinibição para melhorar seu desempenho como vendedor. A partir das experiências vivenciadas nas oficinas, Rodrigo tornou-se ator do Grupo Os Carlitos.

Quanto a mim, procurei as oficinas por conta do mestrado, pois queria que a minha pesquisa envolvesse as artes teatrais. Na experiência vivida com a escola Peri Coronel, havia um fascínio, uma ligação extrema com algo invisível, um inexplicável impulsionante ao que não se vê, só se imagina, e que me moveu de forma mágica para algo que não é possível nomear, porque se sente. Foi assim que busquei criar meu território de pesquisa nas Oficinas do Grupo Os Carlitos, algo que me satisfez plenamente.

Assim como eu que vivi a primeira experiência teatral nos territórios das escolas, os integrantes das oficinas promovidas pelo Grupo Os Carlitos também me revelaram que as escolas por onde passaram foram as linhas de iniciação das experiências teatrais:

*Na oitava série teve um projeto, que era o mais educação... que tinha aulas de teatro, era muita improvisação... (Andressa)*

*Era mais improvisação... e tipo expressão corporal e fiz peça infantil, representação, que foi apresentado no colégio... (Rogerli)*

*Eu tive há muito tempo... fiz uma pequena peça... uma apresentação de história... só (Rodrigo)*

Ao lançar meu olhar nas linhas das narrativas, percebo que essas delineiam movimentos que afetaram existências, ao intensificar o desejo de multiplicar experimentações das artes teatrais. Mesmo que as experiências teatrais vividas nas escolas sejam percebidas por eles como improvisação sem muita importância, vale ressaltar que é aí que se constitui um primeiro território de experiência estética no campo das artes teatrais.

Também na conversa que tive com o professor Michel do Grupo Os Carlitos, vi que as experiências teatrais começaram para ele nas escolas, como relata:

A minha história começou em 1989... quando uma professora do primário, professora de português, sugeriu que eu montasse dentro de uma das atividades da disciplina, “A

escolinha do professor Raimundo”. Aquilo pra mim foi uma experiência inovadora. Ela sugeriu que nós montássemos e eu assumi direção, roteiro e atuação, combinei com a turma e nós começávamos a ensaiar... e pra mim no 6º ano, eu tinha uns 12 ou 13 anos na época... foi algo muito desafiador... estava conhecendo um mundo novo... que é tu encarar situações Eu fiz o professor Raimundo “Muito bem” (imitou a voz do professor) fazia já com certa prática de copiar, de imitar vamos dizer assim, alguns personagens da televisão e foi muito enaltecido. E eu desconhecia totalmente essa linguagem de teatro... a gente não conhecia NADA. Passou-se uns anos e aquilo ficou em mim, porque realmente ficou bacana a apresentação, os colegas interagiam com todos os personagens, com os textos. No ensino médio no Carlos Kluwe e curiosamente no 1º ano, dentro da disciplina de EDUCAÇÃO FÍSICA, tinha a possibilidade de tu fazer arte também. Tinha na época... dança, balé, banda e tinha o teatro e eu sempre fui meio sedentário assim... fugindo um pouco dos esportes ,não aconselhando ninguém disso e eu resolvi experimentar o teatro, mas mais focado dentro da disciplina na escola... né... e aí foi... a minha raiz... ali eu plantei uma semente dentro das artes cênicas... porque mais uma vez eu tinha a incumbência de dirigir... atuar e roteirizar... essas... todas essas pessoais... né... criação coletiva e eu não parei mais de fazer teatro... então... realmente meu primeiro contato... de arte foi na escola... e até é importante ressaltar... a importância do teatro nas escolas... porque é um contato cultural que tu vai ter... ao mesmo tempo algo desafiador pra tua vida.

Em todas essas falas, as primeiras experiências teatrais vividas nas escolas aparecem como inspiração para a busca de outros territórios que transcendam a simples imitação ou representação de personagens, o que coloca em evidência a importância das artes estarem presentes nos currículos e espaços escolares, mesmo que de maneira periférica. Experimentar as artes (literatura, música, dança, teatro) abre possibilidades para que educadoras/es e educandas/os transitem nesses diferentes contextos que compõem os currículos escolares, linhas que podem conectar o conhecer e o sentir, mesmo que de modo imperceptível. Daí a capacidade que precisamos ter de olhar além do que se mostra quando pensamos no quanto as artes são fundamentais para o ensino e vice-versa, como nos lembra Farina (2013, p.02) “pensar uma sensibilidade imanente ao um corpo”, um movimento de “afecção sensível”, uma vez que “não há saber insensível”.

## 5.2 Dos perceptos e afectos

Os sujeitos com os quais conversei, disseram que as oficinas se constituíram em territórios abertos à conexão com suas práticas cotidianas no trabalho e na vida, enfatizando o contato humano:

*As oficinas tiveram exercícios para aprimorar a voz... expressões corporais... interpretação no palco, contato humano, (bem frisado o contato humano), dando exemplo de como se entrosar com as outras pessoas... naquele espaço e atividade que nos englobam... muito abraço... muito estudo. Cada oficina foi diferente, a primeira foi novidade, estava mais retraída, com tempo fui melhorando, conheci mais as pessoas, no início tive muita resistência, ao longo do tempo fui destruindo a barreira (Andressa)*

*Pra mim como pessoa, foi muito importante, que eu consegui ver que tinha um objetivo no mundo e tem alguma coisa pra passar para as pessoas... e como profissional que pretendo continuar nessa área... um grande conhecimento... aprendi coisas que jamais... iria aprender... imaginava... técnicas... estudos... estudo MUITO... jogos... aprendi a falar... me expressar... muito estudo... acho que conhecimento tem bastante nas oficinas...*

*O mais importante, é o crescimento que se tem como pessoa... acho que o interior muda muito... depois que faço uma oficina e tenho contato com as pessoas, passando algo pra elas, um recado, a alegria... tristeza... muitas vezes o cotidiano, suprime a distração e quando estou em cima do palco pode passar algo... (Rogerli)*

*Foi um grande ganho que tive na vida... não só profissional quanto no pessoal... melhorei a vida como um todo... e descobri o prazer e o amor... pelo teatro... nas oficinas...*

*É difícil dizer... isso ele que já fiz quase dez oficinas... fica difícil dizer o que mais gostei dentro das oficinas... mas se tem alguma coisa que realmente gosto... e que dá prazer... e mesmo quando não estou fazendo oficina... procuro... fazer... estar em contato... é poemas... me descobri... que gostava de ler... e não sabia disso... porque eu tinha uma certa dificuldade... pra unir as letras... eu tinha uma dificuldade tremenda... isso tem me ajudado muito... tinha dificuldade muito grande de colocar as letras uma do lado da outra... e agora eu consigo... (Rodrigo)*

O que se evidencia nessas narrativas é a produção de conexões que incorporam o teatro na vida dos sujeitos, faz parte da vida se intersecciona com outros lugares, outros territórios. As oficinas não estão desligadas das experiências cotidianas e nem são tratadas como fuga da rotina. As artes teatrais experimentadas tornam-se forças, potências que impulsionam a vida e estabelecem com ela relações de intersecção, criando fluxos que se cruzam com outras experiências que vivemos. Performances que produzem o próprio corpo, a experiência de si e com os outros.

Como sendo prática estético-poética, a performance consiste virtualmente em um “ato teatral [ou poderíamos dizer, teatralizado], em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe” (ZUMTHOR, 2005, p. 69). A performance amplia pela sensibilidade o que é comunicado, multiplicando ad infinitum o sentido (significado) do sentido (sensível); é uma forma-processo e uma forma-força de atualização de sentidos. É antes marcada pela dúvida que pela certeza; pelo estranhamento que pela identificação; pelo excesso que pela redução. Isso porque, como já observava Zumthor (2005, p.55), a performance materializa, concretiza algo, torna tangível. (PEREIRA; ICLE; LULKIN, 2012, p. 336).

Como nos diz o diretor Michel Godinho quando fala das percursos que o moveu a seguir disseminando as oficinas de teatro e contagiando outras pessoas com o prazer de vivenciar as artes cênicas:

*Após esses três anos no Carlos Kluwe, eu seguí fazendo teatro junto com a faculdade. Acredito que... principalmente por ser algo prazeroso. Eu seguí fazendo muitas oficinas, eu acho que a oficina é o que tu tem mais contato prático e no caso com as artes, no caso CÊNICAS, tu experimenta muita coisa tu conhece grupos, tu conhece pessoas. Comecei a entender o processo de criar, montar e imaginar. Então, esses aprendizados fui acumulando com o tempo e depois vi uma necessidade de não guardar pra mim, porque o que eu acho bacana é tu passar adiante todo o conhecimento que tu tem e de levar essas experiências, porque o teatro realmente é uma porta pro mundo.*

Logo, o teatro age como arte de existência, atitude parresíasta que permite a cada um o cuidado de si, com diz Foucault:

O cuidado de si implica uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento [...] ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos (FOUCAULT, 2010, p.12).

Segundo Foucault, o cuidado de si é uma formulação filosófica que percorre a história humana desde a Grécia Antiga até os tempos modernos e circunscreve as práticas de subjetividades. Com tudo, o prenúncio da razão que fundamentou o pensamento ocidental desde a antiguidade clássica e através do preceito socrático “conhece-te a ti mesmo”, relegou a noção de cuidado de si em nome de uma existência que deve ser guiada pela consciência. Também, o cuidado de si foi renegado pelo cristianismo e pelo estado moderno que, interrogam o sujeito tendo como verdade suprema o conhecimento e a moral que submetem de forma regrada os atos do indivíduo, limitando o seu próprio ser. Cuidar de si torna-se nessa lógica um ato egoísta, uma vez que há que se preservar o pertencimento ao coletivo.

Por isso, cuidar de si passa a ser um ato de coragem daqueles que transcendem, transpõem ou subvertem tais regras, atitude parresiasta: “[...] a franqueza, a liberdade, a abertura, que fazem com que se diga o que se tem a dizer, da maneira como se tem vontade de dizer, quando se tem vontade de dizer e segundo a forma que se crê ser necessário dizer” (FOUCAULT, 2010. p. 334).

Falamos as nossas verdades que, às vezes, se tornam verdades dos outros pois, mudam pensamentos e ações. Porém, essa verdade não é mais a mesma verdade que se fez inicial.

Penso que, as artes teatrais possibilitam aos sujeitos experimentar a produção das suas próprias verdades, dos modos como percebem o mundo em que vivem e transgridem as amarras das regulações que impedem, no dia a dia, de escapar das convenções e normas sociais. É um duplo movimento, no teatro essas pessoas buscam superar dificuldades que enfrentam nas suas vidas cotidianas, ao mesmo tempo que encontram nesses territórios a repossibilidade de criação de outras vidas, à medida que incorporam outros personagens, experimentam outros cenários e vivenciam a transfiguração dos corpos que se movimentam virtualmente.

*A experiência que é subir num palco... e viver uma coisa que é fora da realidade muitas vezes... e que tu passa aquilo “sendo outra pessoa”... o que mais encanta... tu poder ser outra pessoa... (Rogerli).*

*Foi descobrir, coisas em mim... que não havia experimentado ainda, foi momento de busca de como poderia trabalhar isso fora do teatro e cada oficina teve uma descoberta diferente com outras pessoas... (Andressa)*

*Produz muitas coisas... que estavam escondidas... dentro de mim... isso é um depoimento pessoal... que eu não conseguia enxergar... mas estavam presentes na minha vida... que eu não exercia... não via... não sentia... hoje sinto... (Rodrigo)*

Nessas falas, percebo que os sujeitos experimentam no teatro, criado e fabulado em devir:

A fabulação não é real, nem ficção, mas devir, uma forma de criação que faz crer na possibilidade de um novo real, um real minoritário, de um povo-por-vir. É a constituição de um novo corpo, um outro modo de existência. Fabular é criar lendas por vir, é criar devires, visão de perceptos e criação de afectos. Crença na própria existência, no mundo, crença-vida (ZACHARIAS, 2017, p. 55).

Experimentam também laços de amizade que se desenham de forma intensa nas oficinas.

*Acho que quando entrei no teatro... hoje... vindo depois de quatro oficinas... como eu era antes e como eu era depois do teatro, enxerguei pontos para melhorar como pessoa e também enxergar outras coisas de outras maneiras... e de compartilhar todo esse conhecimento com outras pessoas que pensam parecido comigo... de encontrar pessoas que são assim... que eu posso ser eu mesma e que tem uma grande diversidade também... (Andressa)*

*Sem dúvida, o mais importante são as pessoas... que conheci e que tenho o prazer de conviver... nos tornamos amigos... “A gente é uma família” isso é o mais importante... pra mim... porque as vezes nos sentimos tão diferente... tão fora... do mundo... longe... das pessoas e nesse meio... não tem isso... a gente pode ser quem a gente é... e gostam de ti daquele jeito... e querem tu perto pelo que tu é... (Rogerli)*

*Pra mim teatro, é a linguagem cultural que mais te traz um autoconhecimento, que mais tu enfrenta os teus medos, que tu mais te auto conhece... consegue quebrar barreiras... e uma delas é tu estar em conjunto aqui... tu tá trabalhando com pessoas que estão com o mesmo intuito... então essa questão do medo... dessa falta de flexibilidade... de encarar certas situações... do mundo... do dia-a-dia... faz com que essas pessoas se auto descubram... umas com as outras... então... nasce também um laço familiar de amizade... de vínculo entre todos na oficina... e é tão bacana que às vezes eles ficam me cobrando realmente... mais e mais e mais aulas... acho isso incrível... porque eles conseguem se enxergar... eles vem a necessidade da arte dentro*

*de si... então esse conhecimento que eles adquirem... nas oficinas se torna eterno*  
(Diretor Michel Godinho)

Essas falas me remetem a formação subjetiva que dá-se na convivência grupal em que os sujeitos experimentam entre si uma produção estética de aprendizagens sensíveis. Como nos diz Farina (2007. p. 774): “Nossa experiência estética constitui-se no conjunto de aprendizagens sensíveis e conscientes das que lançamos mão, ainda que sem dar-nos conta, para ver e responder ao que nos acontece”.

Então, o que se pode aprender com o teatro? Não há um modelo ou uma estrutura pronta mas, creio que o teatro nos move a inúmeras possibilidades de criação, nos aproxima da vida, ao mesmo tempo que reinventa o cotidiano, aquilo que nos acontece, os desafios que enfrentamos e nos provocam a experimentar muitas vezes o improvisado, o inesperado.

Não se trata de negar que a vida, por muitas vezes, encontra-se presa à convenções, padrões, máscaras e disfarces, que pretendem capturar, imobilizar, agenciar os corpos e as mentes de modo a prescrever e disciplinar comportamentos, ideias e ações. Contudo, há sempre possibilidades de transgredir tal ordem e experimentar outras formas de estetizar as relações e vivenciar processos outros de formação subjetiva, de modo a desviar-se e desdobrar-se em outras formas de existência.



## 6. 5º ATO: POR UMA ARTE-MAGIA DO TEATRO AO ENSINO

*O propósito do teatro é fazer o gesto recuperar o seu sentido, a palavra, o seu tom insubstituível, permitir que o silêncio, como na boa música seja também ouvido, e que o cenário não se limite ao decorativo e nem mesmo à moldura apenas - mas que todos esses elementos, aproximados de sua pureza teatral específica, formem a estrutura indivisível de um drama (Clarice Lispector).*

Com Clarice busco inspiração para pensar a possibilidade de conectar teatro e ensino por uma arte-magia criadora de devires, ao perceber “[...] a inevitabilidade de contaminação entre ensino e criação [...]” (SILVA, 2016, p. 01).

Penso as artes (teatro, dança, literatura, cinema entre outras) e o ensino como territórios abertos à criação de múltiplas subjetividades e corporeidades, pois é possível experimentar aprendizagens e relações onde os corpos se movimentam em ações criadoras de si e com os outros. Trata-se de produzir movimentos que transformem os corpos docilizados, transgredindo a lógica moderna do corpo enquanto organismo biológico e unificado.

Quando Deleuze (2011) cria o conceito corpo sem órgãos, ele redimensiona a condição do corpo unificado, sugerindo uma livre movimentação, a criação de novos agenciamentos, novas invenções, experimentações que tornam-se linhas de fuga à corporeidade normalizada.

Desse modo, percebo a necessidade de problematizar os modos como acontece a produção de subjetividades e corporeidades no ensino, nos currículos e nas aulas nas escolas em geral, principalmente, quando essas práticas direcionam o pensar, o agir e o sentir dos/as educandos/as. Pensar como as artes teatrais podem atuar como forças potentes para o deslocamento do ensino, entendendo que

*A educação é necessariamente um empreendimento coletivo. Para educar – é necessário que haja ao menos duas singularidades em contato. Educação é encontro de singularidades. Se quisermos falar espinosamente, há bons encontros, que aumentam minha potência de pensar e agir – o que o filósofo chama de alegria – e há os maus encontros, que diminuem minha potência de pensar e agir – o que ele chama de tristeza. A educação pode promover encontros, alegres e encontros tristes, mas sempre encontros (GALLO, 2008, p. 01).*

As artes teatrais e o ensino podem acontecer como corpos sem órgãos, escapando da pura representação/interpretação, codificação e transmissão de

conhecimentos. O corpo como criador de imagens se diferencia do corpo como signo que possa ser decifrado, traduzido, interpretado, encenado. Assim, se diz que o corpo está em liberdade em muitos momentos, não aprisionado eternamente a uma finalidade. Corpo criado pelo desejo de experimentar movimentos, desconstruções, afecções sensíveis.

Nas artes teatrais, a produção de subjetividades é potencializada como multiplicidade de cenas e roteiros que se repetem nos ensaios, mas, a repetição não acontece como cópia do mesmo e sim diferença pura de todas às vezes repetidas.

[...] O ser se diz segundo formas que não rompem a unidade de seu sentido; ele se diz num mesmo sentido através de todas as suas formas - eis por que opusemos às categorias noções de outra natureza. Mas aquilo de que ele se diz difere, aquilo de que ele se diz é a própria diferença. Não é o ser análogo que se distribui nas categorias e reparte um lote fixo aos entes, mas os entes é que se repartem no espaço do ser unívoco aberto por todas as formas (DELEUZE, 2006, p. 284)

As artes da dramaturgia e do ensino podem libertar os corpos de corporeidades estáticas, ao propiciar movimentos e encontros entre corpos que se misturam e se reinventam. Trata-se de fazer pulsar os desejos, transbordar potências, fluxos criadores de devires. Teatro e ensino como experimentações do novo, do diferente, de algo que não repete o mesmo, movimento de repetição complexa (DELEUZE, 1988).

Por isso, embasada nessas teorias, proponho conectar teatro e ensino ao inventar o que chamei aqui de arte-magia, algo que promove liberdade de criação e de compartilhamento de experiências entre diferentes sujeitos que se encontram e produzem subjetivações singulares.

Conforme Deleuze e Guatarri (2011) a diferença pura se fundamenta no princípio da multiplicidade, é a negação de qualquer tipo de unidade ou totalidade, nem do sujeito e nem do objeto, mas trata-se de dimensões criadas a partir do exterior, ou seja, de agenciamentos que mudam necessariamente a natureza das coisas. Ao se conectarem umas às outras, as multiplicidades se definem pelo fora, mediante movimentos de fuga, desterritorialização e reterritorialização.

[...] se diz que o movimento é a repetição e que é este nosso verdadeiro teatro, não se está falando do esforço do ator que "ensaia repetidas vezes" enquanto a peça ainda não está pronta. Pensa-se no espaço cênico, no vazio deste espaço, na maneira como ele é preenchido, determinado por signos e máscaras através dos quais o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis; pensa-se como a repetição se tece de um ponto relevante a um outro, compreendendo em si as diferenças (DELEUZE, 1988, p. 19).

Tanto no teatro quanto no ensino, encontros alegres aumentam a potência de agir e olhar o mundo além do que aparenta, não só ver, mas olhar atentamente, prestar atenção, sentir e usufruir do que olhamos. É nesse sentido que as artes teatrais podem estabelecer conexões com o ensino, pois, é preciso desenvolver esse olhar nas práticas que nós educadoras e educadores produzimos com os/as estudantes.

Olga Reverbel (*apud* SANTOS; BARROS, 2010) aponta o teatro como uma atividade de expressão que pode potencializar o desenvolvimento dos estudantes à medida que favorece o autoconhecimento e o conhecimento do outro, a espontaneidade, a observação, a percepção e a imaginação:

A imaginação é a arte de formar imagens e está diretamente ligada à observação, à percepção e a memória. A imaginação é o produto de uma ação do pensamento, que pode ser representado através das linguagens corporal, verbal, gestual, gráfica, musical e plástica.” “A percepção está diretamente relacionada com o desenvolvimento dos nossos sentidos, o que exige que o indivíduo participe por inteiro desse processo (REVERBEL, 2006, p.112 *apud* SANTOS; BARROS, 2010, p. 06).

Nesse sentido, entendo que as artes teatrais possibilitam aprender a ensinar por meio das emoções e fomentar múltiplos aprendizados nas interações. Fazer proliferar experimentações que provoquem o movimento dos corpos, a liberdade de pensamento, a sensibilidade e a expressão dos/as estudantes, dos modos como percebem e vivem os contextos em que estão inseridos.

A ideia é que através da vivência dessa situação o estudante seja capaz de reconhecer, em seu próprio percurso subjetivo, determinados atributos teóricos, poéticos e/ou conceituais da proposição estética de determinado criador ou pesquisador e, assim, constituir uma história de seu aprendizado a partir da experiência vivenciada (SILVA, 2016, p. 02).

Quanto mais a educação se focar na dimensão do entender do produzir significados, mais a divisão corpo e mente se intensifica. Ver o significado em tudo, interpretar, decodificar ou traduzir reduz a educação e o ensino a uma reprodução de sentidos das coisas. Nisso reside a necessidade de experimentar o ato pedagógico como modo de vivenciar a corporeidade, o contato, o encontro, a comunicação. “Tratar-se-ia de um movimento, de uma pulsão, de uma moção diante da experiência do corpo em contato com outros corpos” (PEREIRA; ICLE; LULKIN, 2012, p. 337).

## 7. DO FECHAR A CORTINA... À MÍSTICA QUE TRANSCENDE

*A arte de viver é simplesmente a arte de conviver...  
simplesmente disse eu? (Mário Quintana)*

Ao me mover nessa escrita em que busquei criar conexões entre o teatro e o ensino, descobri com os/as outros/as com quem experimentei as artes cênicas no Grupo Os Carlitos uma arte-magia de produção de subjetividades singulares e corpos em devir.

Um poder mágico, místico, que eleva a vida como um todo, que a faz transcender para além das materialidades e existências individuais. Emoção que reverbera e fortalece vínculos humanos ao cuidar da vida, ao tirá-la de tudo que aprisiona, imobiliza e quer fixá-la. Vida potência criadora de devires outros.

Arte de viver e conviver que acontece na criação de afectos e perceptos, atravessamentos sensíveis de corpos e existências moventes que possibilitam escapar da ordem que engendra cercos e mascara o desejo real pulsante em todo ser humano, desejo de vida plena.

Abrir brechas nos cercos, não fixar-se ao mundo, mas elevar-se e mover-se em virtualidades como personagem vidente, nômade, “aquele que pode ver além e compartilhar o que vê com aqueles que estão à sua volta”. O que Deleuze chama de fabulação, uma forma de criação que faz crer na possibilidade de um real minoritário, de um novo corpo, outro estilo de existência que se desvia de todo e qualquer padrão, ao transpor o que nos separa de nós mesmos, pois: “se o homem foi uma maneira de aprisionar a vida, não será necessário que, sob uma outra forma, a vida se libere no próprio homem?” (DELEUZE, 2008. p. 114).

Inventar novas possibilidades de vida, vontade de potência dita por Nietzsche (2011), produzir o cuidado de si para uma arte da existência, como fala Foucault (2002). E, encontrar aliados para nos tornarmos mais fortes nessas travessias. Amigos/as, como aqueles que encontro no Grupo Os Carlitos e que, pelas afecções sensíveis que experimentamos juntos, me moveram até aqui e me levam a seguir pela vida afora...

[...] Vou seguindo pela vida

Me esquecendo de você

Eu não quero mais a morte

Tenho muito que viver

Vou querer amar de novo

E se não der não vou sofrer  
Já não sonho, hoje faço  
Com meu braço o meu viver  
(Travessia, Milton Nascimento)

*Figura 5 - Grupo de Teatro. Oficina "Tempos Modernos 1" - 2018*



Fonte: Autora (2018)

## REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 4. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 131-149.

BALTAZAR, Márcia Cristina. **Corpo que age, sente e pensa: dramaturgias do meu corpo e do encontro de duração**. Paralelo com a filosofia do Henry Bergson. 2010. 278 p. Tese (Doutorado) - Curso de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/283952/1/Baltazar\\_MarciaCristina\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/283952/1/Baltazar_MarciaCristina_D.pdf). Acesso em: 09 maio 2017.

BARROS, Regina Benevides de; PASSOS, Eduardo. Diário de bordo de uma viagem-intervenção. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 172-200.

BAUMANN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1999. 141 p. Tradução: Marcus Penchel. Disponível em: <http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/4615/material/BAUMAN,%20Z.%20Globaliza%C3%A7%C3%A3o%20e%20as%20consequ%C3%Aancias%20humanas.pdf>. Acesso em: 07 maio 2017.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014. *E-Book*. 416p. DOI 8540508427/ 9788540508422. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Wq6nBAAQBAJ&lpg=PP1&hl=pt-BR&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 20 out. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. **Programa Mais Educação**. Saiba mais: programa mais educação, [2007]. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/proinfantil/195-secretarias-112877938/seb-educacao-basica-2007048997/16689-saiba-mais-programa-mais-educacao>. Acesso em: 10 fev. 2018.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro: revisão Filosófica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. 339 p.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução: Peter PálPelbart. São Paulo: Editora 34, 2008. 232p.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2ª ed., 2006. 350 p.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, 2ª ed., vol. 04. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. 200 p.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**, 2ª ed. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011. 557 p.

DOREA, Guga. Gilles Deleuze e Félix Guattari: Heterogênesse e Devir. **Revista Margem**, São Paulo, n. 16, dez. 2002. p. 91-106.

FARINA, Cynthia R. **Arte, corpo e subjetividade: experiência estética e pedagogia**. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais, Florianópolis, 2007. 770 -780p. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/078.pdf>. Acesso em 20 jun. 2018.

FARINA, Cynthia. As sensibilidades dos saberes: ou, as condições do sensível na formulação e expressão de nossos saberes. In: 36ª Reunião Nacional da ANPEd, associação nacional de pós-graduação e pesquisa em educação. **Reunião**. Goiânia: Cegraf Ufg, 2013. v. 1, p. 01-12. Disponível em: [http://36reuniao.anped.org.br/pdfs\\_trabalhos\\_aprovados/gt24\\_trabalhos\\_pdfs/gt24\\_2883\\_texto.pdf](http://36reuniao.anped.org.br/pdfs_trabalhos_aprovados/gt24_trabalhos_pdfs/gt24_2883_texto.pdf). Acesso em: 08 fev. 2018.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula Inaugural no Collège de France. Tradução: Laura Paiva de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 2010. 80 p.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução: S. T. Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 421 p.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: O cuidado de si**. 12 ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2013. 248 p.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. 296 p.

GALLO, Sílvio. Eu, o outro e tantos outros: educação, alteridade e filosofia da diferença. In: II Congresso Internacional Cotidiano, 2008, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Diálogos sobre Diálogos. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008, 16 p.

Disponível em: <http://www.grupodec.net.br/wp-content/uploads/2015/10/GalloEuOutroOutros.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu Silva, Guacira Lopes Louro – 11ª ed., 1. Reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011. 102p.

[https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/corporeidade\\_minidesfiles.pdf](https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/corporeidade_minidesfiles.pdf). Acesso em: 13 abr. 2018.

KASTRUP, V.; BARROS, R. B. de. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. *In*: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 76-91.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 440 p.

LIMA, Caroline Soares de. 2015. **Sujeitos virtuais na escola: compreendendo a identidade do jovem na interação com as tecnologias de mobilidade – o uso do celular**. Monografia (Especialização em Educação e Diversidade Cultural). Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), Bagé, 2011. 44 p.

NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de Potência**. Tradução: Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. 528 p.

ORLANDI, Luiz B. L. Corporeidades em minidesfile. **Revista Eletrônica Alegrar**, n. 1, ago. 2004. Disponível em:

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. 270 p. Disponível em: [https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/corporeidade\\_minidesfiles.pdf](https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/corporeidade_minidesfiles.pdf). Acesso em 02 ago. 2018.

PEREIRA, Marcelo de A.; ICLE, Gilberto; LULKIN, Sérgio Andrés. Pedagogia da Performance: da presença, do humor e do riso na prática pedagógica. **Revista Contrapontos**, vol. 12, n. 03, set./dez. 2012. Disponível em: <https://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/viewFile/3936/2384>. Acesso em 18 abr. 2018.

REVERBEL, Olga. Jogos teatrais na escola. Editora Scipione: São Paulo, 2006. *In*: SANTOS, Erton Kleiton C. dos. BARROS, Ana Maria. Educação e cultura: O papel da arte-educação na formação de protagonismos na juventude pernambucana. **Net Revista**



**Eletrônica da Faculdade de Direito de Caruaru**, Caruaru, 2010. 70 p. Disponível em: [www.ufpe.br/ppgdh/images/documentos/anamb5.pdf](http://www.ufpe.br/ppgdh/images/documentos/anamb5.pdf). Acesso em: 08 maio 2017.

SANTOS, A. C. **O ator na cena contemporânea: corpo, imagem e ação**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. 107 p.

SANTOS, Erton Kleiton C. dos. BARROS, Ana Maria. Educação e cultura: O papel da arte-educação na formação de protagonismos na juventude pernambucana. **Net Revista Eletrônica da Faculdade de Direito de Caruaru**, Caruaru, 2010. 70 p. Disponível em: [www.ufpe.br/ppgdh/images/documentos/anamb5.pdf](http://www.ufpe.br/ppgdh/images/documentos/anamb5.pdf). Acesso em: 08 maio 2017.

SILVA, Maicyra Teles Leão de. Aulas Situações: Atravessamentos entre criação e aprendizagem. **Art& Revista Digital**, ISSN 1806-2962 - Ano XIII - Número 18 – Outubro de 2016. Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-18/04.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2018.

ZACHARIAS, Pamela. **(Des) encontros em um lugar qualquer**. 2017. 132 p. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP. 2017. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/322179/1/Zacharias\\_Pamela\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/322179/1/Zacharias_Pamela_D.pdf). Acesso em: 12 jun. 2018

ZANELLA, Andréa Vieira. **Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas**. Porto Alegre: Sulina Editora UFRGS, 2013.183 p.

## ANEXOS

### ANEXO A:

#### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título: Subjetivações e Corporeidades em Devir: encenando performances criadoras de conexões entre teatro e ensino

Responsáveis pela pesquisa: Prof<sup>a</sup> Dulce Mari da Silva Voss e Caroline Soares de Lima

Você está sendo convidada (o) para participar, como voluntária (o), na produção de dados sobre Subjetivações e Corporeidades em Devir: encenando performances criadoras de conexões entre teatro e ensino que tem por objetivo: Pensar sobre as possíveis conexões das artes teatrais com o ensino, analisando os modos de subjetivação e a produção de corpos em movimento.

Por meio deste documento e a qualquer tempo você poderá solicitar esclarecimentos adicionais sobre o projeto em qualquer aspecto que desejar. Também poderá retirar seu consentimento ou interrompê-lo a qualquer momento, sem sofrer qualquer tipo de penalidade ou prejuízo.

Informamos ainda que manteremos em sigilo os nomes dos sujeitos participantes, preservando sua identidade profissional e resguardando-os de danos morais e sociais que possam afetar sua carreira ou imagem. Para participar deste estudo você não terá nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira. Os gastos necessários para a sua participação serão assumidos pelos grupos de pesquisa proponentes. Esse instrumento, também autoriza a divulgação e a exposição de filmagens e imagens feitas no trabalho. Os resultados poderão ser divulgados em publicações científicas através de artigos ou apresentações em eventos da área da educação.

Após ser esclarecido (a) sobre as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma delas é sua e a outra será arquivada pela docente responsável.

Nome do Participante ou responsável: \_\_\_\_\_

Assinatura da/o Participante \_\_\_\_\_

Assinatura dos responsáveis pela pesquisa \_\_\_\_\_

Local e data \_\_\_\_\_

**ANEXO B:****FOTOS DOS PARTICIPANTES DA TRAJETÓRIA DO MESTRADO**

No Palco da Vida...



UM POUCO MAIS DO ENCONTRO DO Philos Sophias  
Agora as "selfies" de Bóris e Carol... 🥰



20 de dezembro de 2018 · 🧑

Philos Sophias finalizando o ano.  
Baita grupo de estudo e parceria.



IV Encontro Humanístico Multidisciplinar (Jaguarão, RS): Carol e Juliane, abrindo os trabalhos.



Carol Soares em Universidade Federal do Pampa - Unipampa - Bagé.

15 de junho de 2018 · Bagé · 🧑

Somos um trio quentinho nesse frio existencial... 🥰 #amigas #aula #nosolzinho



III Seminário Michel Foucault: por uma vida não fascista  
Philos Sophias, presente!!  
Acontecimento, dobra que abre linhas, produz ressonâncias e permite a  
prática do cuidado de si!





07/11/2018 (16h-18:55): X Salão Internacional de Ensino, Pesquisa e Extensão (Santana do Livramento): Oficina: Filosofia da Diferença e Biodança: inventando corpos sem órgãos... [Ver mais](#)







Hoje é dia de Philos Sophias! #7seminário #furg #philosophiasportodolado #unipampa





**Débora Do Couto Pereira** está com Helen Rose Frões e outras 3 pessoas em Complexo Cultural Dom Diogo.

20 de outubro de 2016 · Bagé · 🧑🏻‍🤝‍🧑🏻

Foucaultiando com Alfredo Veiga Neto



# Para conquistar sua Vaga pelo Mundo

As companhias de teatro do Caxo do Rio Grande movimentam os palcos santa-marienses e divertem milhares de pessoas todos os anos. Agora, chegou a hora de ir para levar o riso a outras populações.

Neste mês, o Teatro VagaMundo embarca para a Colômbia, onde vai apresentar o espetáculo *Banana com Canela*, no Festival de teatro latino-americano *El Gesto Noble*.

O festival ocorre desde a última semana, em Carmen de Viboral, na Colômbia, e quem vai representar a Cidade da Cultura, nesta quinta-feira, é o ator da companhia Daniel Lucas.

O convite para o festival foi por meio da produtora Luz Stella, da Korala Producciones, que produz o Teatro VagaMundo na América Latina.

— Nossa primeira experiência internacional foi em 2010, no Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Desde então, já estivemos também na Argentina, Uruguai e Equador. Essa é quarta vez que o VagaMundo vai para a Colômbia — diz o ator.

Além do festival, outras apresentações de *Banana com Canela* estão marcadas. O espetáculo também será apresentado nas cidades de Medellín e Cali.

— Nossa expectativa é a melhor. Todo público é especial, mas quando apresentamos para pessoas que são de uma



Neste mês, o VagaMundo se apresenta na Colômbia

DE MALA PUNTA. Rabito (Daniel Lucas) é a estrela de "Banana com Canela", espetáculo santa-mariense que será apresentado na Colômbia, neste semana

cultura muito diferente da nossa, vemos a produção que a figura do palhaço tem, justamente, por ela ser universal — reflete Daniel.

De acordo com o ator, a preparação para uma viagem tão longa é feita com bastante antecedência.

Para o espetáculo ser apresentado em outro país, há preciso de algumas modificações.

— Estamos, desde o início do ano, fechando as datas. Também trabalhamos em algumas adaptações do espetáculo, pois apesar de não ser muito fala, sempre incluímos palavras-chaves em espanhol quando nos apresentamos fora do Brasil. As máscaras já estão quase prontas, mas é preciso ficar isso com muita calma para não esquecer nada. Logo, é só embarcar — revela o ator.

Além de Daniel, quem também representa o VagaMundo na Colômbia é a diretora e sócia da companhia, Gabriela Anadol, que mora em Bogotá, desde 2011.

### BANANA COM CANELA

Criada em 2011, a peça conta a história de Rabito (Daniel Lucas), um palhaço belga e cabareteiro, que, em meio a suas estrepidas, coloca tudo pelos ares.

O trabalho do grupo é fundamentado na interação entre um único personagem e o público. Rabito conversa sem usar praticamente nenhuma palavra e se comunica por meio de expressões corporais, como a arte circofila.

— Ele surgiu a partir do meu desejo de ter um trabalho com estrutura dramática, mas livre, que me permitisse ter mais liberdade para o jogo com o público e que colocasse o palhaço em risco — explica Daniel.

O espetáculo já passou por diversas cidades do Rio Grande do Sul e até por outros estados, como Rondônia, Bahia e Maranhão e também já teve apresenta-

ções pelo Uruguai.

— Ao longo dos sete anos em que apresentamos ele, o *Banana* foi se adaptando, e, apesar de ter sido pensado para o público adulto, hoje, de também é bastante apreciado para crianças — avalia.

### FUTUROS PROJETOS

O grupo santa-mariense também foi selecionado para participar do 9º Encontro Internacional de Mimo e Clown Salta, que se realizará entre 24 de setembro e 7 de outubro, na cidade de Salta, norte da Argentina. Lá, eles vão apresentar o espetáculo *Circo Espelunca*.

Além disso, o teatro, em parceria com a Bóveda Cia, vai circular pelas cidades de Novo Hamburgo, Santa Cruz do Sul, Porto Alegre, Canoas, São Leopoldo e Santa Maria atendendo às comunidades de sordos, através do projeto Territórios da Diferença — a linguagem da alegria.

O projeto ainda não tem data para iniciar mas, em princípio, será entre o fim deste ano e o início de 2019.

— No projeto vamos apresentar o espetáculo *La Perseguida*, que, ano que vem, completa 10 anos de criação. Também daremos oficinas de palhaço e circo, sessões de cinema — conta o ator.

E ainda para o segundo semestre deste ano, o VagaMundo tem uma circulação confirmada em São Paulo com o *Banana com Canela*, em projeto aprovado pelo Programa de Ação Cultural (ProAC), produzido pelo Noroeste Paulista (Colaborou Karen Borba)



Alegria, alegria! Com o palhaço Rábitol!




 **Michel Godinho** esta com Rogerli de Oliveira e outras 14 pessoas. ...  
5 de março de 2018 · 🌐

"Tempos Modernos 2018"  
Imaginar, criar, sentir!

#oficina

#valores... Ver mais



 **Michel Godinho** está com **Mariane Porto Mendes** e outras 20 pessoas. ...

22 de abril de 2018 · 🌐

Nasce mais um grande elenco em Bagé.  
Final da Oficina Tempos Modernos 2018 e o sentimento de dever cumprido e realizado. Realizado por testemunhar o comprometimento que estes novos rostos abraçaram a cada improviso e a cada criação como uma forma de superação e transformação. E por fim ver ao final, nove esquetes apresentadas como muita entrega e seriedade.

**Parabéns** alunos, e agora atores e atrizes, que foram picados pelo bichinho do Teatro.

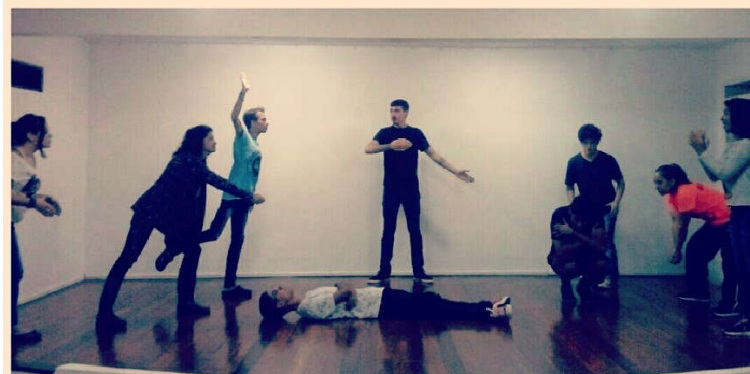
Gratidão as mais de 100 pessoas ... [Ver mais](#)



 **Michel Godinho** esta com Iaina Milano e outras 2 pessoas.  
6 de fevereiro · 🌐

OFICINAS TEMPOS MODERNOS - 2018











**Carol Moraes** está com Michel Godinho e outras 4 pessoas. ...

12 de agosto de 2018 · 🌐

Como dizia Vinicius de Moraes em uma canção "A vida é a arte dos encontros..." e num desses encontrei esse pessoal que eu adoro ter por perto



**Michel Godinho** está com Rógerli de Oliveira e outras 21 pessoas. ...

11 de agosto de 2018 · 🌐

"O teatro é o primeiro soro que o homem inventou para se proteger da doença da angústia."

Começou: Tempos Modernos 2018, segunda edição!

Apoio: Biblioteca Otávio Santos





# A Falecida - Nelson Rodrigues





# A Mais Forte - Strindberg



Pri Oliveira está 😁 se sentindo energizada com Michel Godinho e outras 5 pessoas.

13 de junho de 2018 · 👤

Quando a gente encontra parcerias que compartilham das mesmas loucuras que a gente! 💙





Melhores momentos...



I Fórum de Produção Acadêmico - Científica...



**Cleusa Fleitas** está com Carol Soares.



21 de maio de 2015 · 👤





**Clarice Gomes de Almeida** está com Nara Oliveira e outras 8 pessoas.



13 de dezembro de 2017 · 🌐

Minha turma de aprendizados...Gente linda e querida...Nossos professores, Dulce Mari Voss e Alessandro Carvalho Bica...









Carol Soares adicionou 24 novas fotos.

21 de maio de 2011 · ·

Grandiosos pequenos atores. Lindos!!





**Carol Soares** adicionou uma nova foto — com Diuliana Sais Seixas e outras 3 pessoas.

21 de maio de 2011 · ·

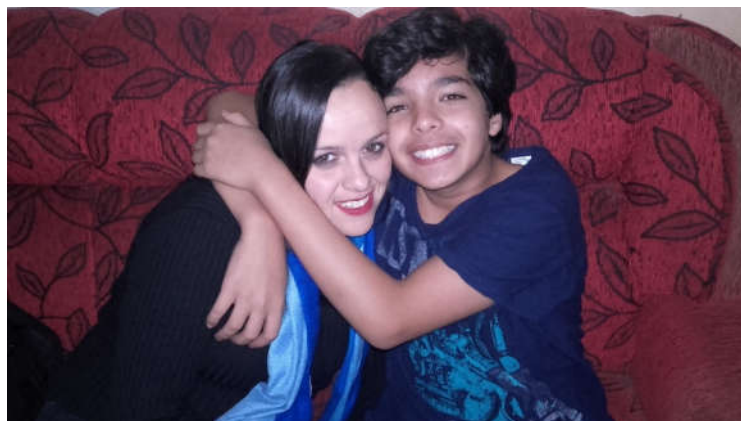
Sabe quando algo marca a tua vida pra sempre e tu lembra e chora com muitas saudades. Marcos o excepcional coordenador, sem igual muito especial ... O teatro no Peri não marcou só a minha vida, mas ficou no meu coração, e eu olho pra essas carinhas e lembro de cada expressão... cheguei a conhecer a alma de cada um... Claro, que hoje eles estão com outras feições, maiores que eu, kkkk. Vocês serão sempre eternos no meu coração, eu amo vocês, queridos...















25 de dezembro de 2014 - Itaara - 🧑🏻





“Jamais interprete, experimente”

“São os organismos que morrem, não a vida.”

(Gilles Deleuze)