

Criação por programas: Relato de experiências com a pedagogia de cenas performativas no Cariri da Paraíba

Creation by programs: Report of experiences with the pedagogy of performative scenes in Cariri of Paraíba

Creación por programas: Relatos de experiencias con la pedagogía de escenas performativas en Cariri de Paraíba

DOI: 10.5965/25944631012026e8174

Manoel Moacir Rocha Farias Júnior

Universidade Federal de Campina Grande

Lattes: 3241283184164102. Orcid: 0000-0002-7414-0386.

E-mail: mmoacir81@gmail.com



Licenciante: Revista de Ensino em Artes, Moda e Design, Florianópolis, Brasil.

Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Publicado pela Universidade do Estado de Santa Catarina

Copyright: © 2025 pelos autores.

Submetido em: 18/11/2025

Aprovado em: 22/01/2025

Publicado em: 01/02/2026

Resumo

Este relato/artigo objetiva mostrar formas de pedagogia que entrecruzam práticas de performance com a dança e o teatro contemporâneos, num contexto universitário e em oficinas abertas ao público. Parte da noção de programa performativo, para associá-la a algumas concepções e exemplos de jogo, como estratégia de ensino e criação. A metodologia usada é a da pesquisa-ação e da prática reflexiva, pelos relatos autobiográficos. Espera-se contribuir para o ensino de artes cênicas e visuais, a partir da experiência com a performance como ponto de partida.

Palavras-chave: Programa performativo. Jogo. Pedagogia.

Abstract

This report/article aims to show forms of pedagogy that intertwine performance practices with contemporary dance and theatre, in a university context and in workshops open to the public. It starts from the notion of a performative program, associating it with some conceptions and examples of play, as a teaching and creation strategy. The methodology used is action research and reflective practice, through autobiographical accounts. It is hoped to contribute to the teaching of performing and visual arts, starting from the experience with performance as a point of departure.

Keywords: Performative program. Game. Pedagogy.

Resumen

Este informe/artículo busca mostrar formas de pedagogía que entrelazan las prácticas escénicas con la danza y el teatro contemporáneos, en un contexto universitario y en talleres abiertos al público. Parte de la noción de un programa performativo, asociándolo con algunas concepciones y ejemplos de juego, como estrategia de enseñanza y creación. La metodología empleada es la investigación-acción y la práctica reflexiva, a través de relatos autobiográficos. Se espera contribuir a la enseñanza de las artes escénicas y visuales, partiendo de la experiencia con la performance.

Palabras clave: Programa performativo. Juego. Pedagogía.

1 Introdução

Retomarei algumas cenas, neste relato/artigo, que podem mostrar alguns dos meus primeiros passos na experiência com a pedagogia da arte da performance, no âmbito de aulas do curso Educação do campo da

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e em duas oficinas de iniciação ao teatro, situadas na cidade de Sumé, na região do Cariri paraibano. Há um interesse em problematizar as formas de teatro e dança tradicionais, e suas transmissões, apostando no trabalho com a performance como ponto de partida e que faz uma releitura dessas duas artes da cena.

É importante considerar a trilha aberta nos estudos brasileiros da performance, sobretudo os de Zeca Ligiéro (2011) e de Leda Maria Martins (2021), em que as artes cênicas atuais são consideradas junto a expressões de matrizes populares, ou seja, o hibridismo que marca os nossos tempos se alia à potência das oralidades, oralituras para Martins, e aos movimentos ritualizados da tradição.

Essa consideração abre espaço para falar deste objeto de estudos em que me situo: a sala de aula que abriga corpos que bebem nas referências tradicionais, mas que vivem em tempos de conexão com outras experiências, virtuais, globais, muitas vindas da indústria cultural mainstream. Assim, abrir uma brecha nessa mixagem de informações, para se escutar e aos outros, é algo que pode ser muito rico, pois além de ser uma pesquisa sobre as possibilidades do próprio corpo é igualmente um espaço de composição de novas gramáticas cênicas.

São essas as bases que me norteiam na exploração de jogos corporais como formas de acessar outras narrativas, outras formas de compor e estar juntos, das quais venho me utilizando em minha prática como artista-educador. As cenas que serão aqui mostradas surgiram da interação entre alunos e tais jogos, em aulas dos componentes curriculares Oficina de artes visuais, Pedagogia do teatro, Jogo e educação e da Oficina Respirar para criar na UFCG e na Oficina de iniciação teatral do Levante Popular da Juventude de Sumé.

A performance é o que sustenta, o que serve de base, para essas experimentações, como será desenvolvido. Será aqui entendida como arte do imprevisto, da exposição das forças políticas, do risco e dos limites borrados entre as artes cênicas e visuais, de questionamento do virtuosismo do performer de dança e teatro, dentre outras acepções.

Um dos aspectos que parece aproximar as diferentes artes na performance é a criação de um programa performativo, expressão cunhada por Eleonora Fabião que indica a possibilidade de resumir e ao mesmo tempo traçar as ações elaboradas por performers, na forma de um enunciado daquilo que é feito. Segundo ela: “Um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma.” (Fabião, 2008, p.237)

Assim, tenho usado o programa nas minhas aulas como jogos corporais, que requisitam o envolvimento total dos atuentes, levando sempre em conta que são programas que tanto podem ser feitos no sentido de uma reperformance (quando levo ações feitas por outros artistas ou jogos advindos de outras fontes) ou de invenções minhas, surgidas do contato com cada turma.

Outro ponto de partida que me toca é o diálogo com a psicanálise, em sua forma de posicionar a escuta, sobretudo aquela praticada pelo professor. Christian Dunker (2020) recorta a ideia de Jacques Lacan de que o psicanalista, diante de seu analisando, deveria mostrar uma douda ignorância. Lacan está aí a provocar que o analista se esqueça de seu eu, de suas próprias certezas e saberes, para refundar, em cada analisante, a própria clínica.

Além disso, Dunker associa a ideia lacaniana à figura do mestre ignorante de Jacques Rancière (2002), para quem a pessoa que ensina poderia agir como um fazedor de perguntas sobre a potência de quem aprende, bem como à crítica da educação bancária feita por Paulo Freire (1987), para quem o conhecimento não deve ser depositado, como num banco, mas fomentado. Hoje em dia, esses ensinamentos já circulam entre nós, na confluência das artes com a educação, mas equacioná-los na prática ainda tem se mostrado complexo.

Dunker convida a ouvir, a esquecer-se de si mesmo, a instigar os alunos. Cria com isso, uma nova figura de docência, não para apagá-la, mas para torná-la mais porosa aos acontecimentos de uma educação cada vez mais em crise¹.

¹ Sobre esse assunto, a coletânea **Educação contra a barbárie: por escolas democráticas e pela liberdade de ensinar** organizada por Fernando Cássio (2019) é um dos estudos mais amplos, sobretudo, do período da chegada do bolsonarismo ao poder e suas implicações no agravamento das crises no campo educacional brasileiro.

2 Criação por Programas

A oficina de consciência corporal é o dispositivo que tenho encontrado de fazer do corpo o começo da criação em performance e em um teatro de matriz não-aristotélica, ou seja, num lugar em que pensamento corporificado não precisa ser exposto no formato dramático de uma fábula que ocorra em consonância à unidade entre tempo, espaço e ação, como se prescreve na **Poética de Aristóteles** (2015).

Dentro da própria pedagogia teatral é possível tal abordagem, fazendo-se uma leitura mais aberta dos jogos de aquecimento, propostos por autores como Augusto Boal (2025) e Viola Spolin (2017), desde que evidenciando o caráter lúdico e experimental, em detrimento da narração de situações ditas realistas. O foco passa a ser em explorar formas de falar com o corpo e de ações físicas que não necessariamente se encadeiam como cenas em uma estrutura dramática tradicional.

De início nas minhas aulas, começo ritualmente pedindo que todas as pessoas fiquem em círculo, com as mãos tocando as costelas, percebendo o movimento de uma respiração abdominal, com olhos repousados ou fechados. Em seguida, procuramos fazer alongamentos em grupo, brincar com exercícios de coordenação motora, dançar...

Nesse sentido, a abordagem dos viewpoints de Bogart e Landau (2017) tem se mostrado uma grande seara de possibilidades expressivas e descondicionadora de padrões corporais e afetivos, ao liberar o movimento para a exploração do espaço, como o faz também uma de suas fontes, a dança contemporânea. Trata-se de uma lógica de criação não atrelada, necessariamente, a uma fábula ou a um psicologismo realista, o que fomenta a abertura para o acaso e para o que não tem uma forma pré-definida.

A questão que vai sendo colocada nessas práticas é a da escrita corporal em nome próprio, sem seguir o mestre e abrindo caminho para a escuta de si, lugar em que surgem as questões biográficas, possíveis limitações físicas e psíquicas, mas também surgem formas únicas de se expressar e conceber mundos. Nesse ponto, é possível falar de uma pedagogia da performance e da cena contemporânea, como tenho experimentado em minhas aulas,

propondo programas performativos que, num primeiro momento, se mostram como jogos corporais, individuais e coletivos.

3 Cenas performativas

Em uma das primeiras aulas do componente curricular Oficina de artes visuais, por mim ministrado na Licenciatura de Educação do campo, apresentei a performance como prática corporal potencialmente disruptiva e também como abertura dos sentidos. Pedi às participantes, três mulheres jovens e negras, que atravessassem o espaço da sala em apenas cinco minutos. Nesse pedido, adicionei a possibilidade de que se deslocassem como desejassem, o que causou uma discussão sobre qual seria a maneira “correta” de fazer isso e o que quebrou a minha expectativa inicial de que o caminhar fosse feito em silêncio.

Contudo, pedi a elas que se observassem e procurassem não julgar e verbalizar a experiência. Um desdobramento disso, foi a ação seguinte, que consistia em se posicionar no centro da sala e olhar para as demais pessoas que estavam ao seu redor. Essa atividade aparentemente simples, causou em uma delas desconforto e, em outra, a necessidade de desafiar as pessoas a rirem.

Boal (2025) faz uma distinção entre jogos e exercícios que aqui me parece importante refletir sobre uma vez que ele os imagina como conceitos em interação:

Os exercícios visam a um melhor conhecimento do corpo, de seus mecanismos, suas atrofias, suas hipertrofias, sua capacidade de recuperação, reestruturação, rearmenização. O exercício é uma “reflexão física” sobre si mesmo. Um monólogo, uma introversão. (...) Os jogos são um diálogo, eles exigem um interlocutor, eles são “extroversão” (Boal, 2025, p. 95)

O interessante é que ele mesmo cunha a, seguir, a expressão “joguexercício” para poder dar conta da hibridização e do próprio caráter das experiências que cultiva tanto para atores quanto para não-atores, sendo esse último o contexto em que situo o público-alvo das oficinas e aulas na UFCG.

Assim, as conversas, desconfortos e risos em meio às ações são uma forma de estranhar, e ao mesmo tempo, adentrar nesse território do lúdico e do disruptivo. A falta de uma moldura fabular também me parece ser evidenciada nesses primeiros contatos, em que o personagem é o próprio sujeito no duplo movimento de introversão e extroversão.

Houve também momentos em que as alunas se sentiram mais à vontade, por exemplo, quando pedi que buscassem colher flores ou plantas que elas usassem para fazermos um autorretrato de cada uma. Essa ação, bastante simples, mobilizou-as a explorar o espaço da universidade, um terreno grande com vastas áreas de vegetação no sertão do Cariri paraibano, bem como em encenar a si mesmas enquanto se mostravam com as plantas colhidas.

No componente Jogo e educação, usei o dispositivo-oficina de consciência corporal para poder acessar um trabalho mais voltado ao sensorial e ao não-racional junto a esses futuros professores, que formavam um grupo de quinze pessoas.

Um dos jogos consistia em formar duplas, que se davam as costas e se massageavam por alguns minutos, algo que despertou um contato íntimo, mas também inesperado. A seguir, as mesmas duplas de costas, dançaram uma valsa ao som de música clássica e com o passar do tempo, pedi que as pessoas mudassem de dupla e continuassem a esdrúxula dança, adaptada de um “joguexercício” de Boal (2015).

Numa outra aula, do mesmo componente curricular, exibi alguns vídeos de artistas de uma dança mais próxima à performance. O primeiro, de Loïe Fuller, que em **Dança serpentina** introduz pelos seus movimentos a figuração de uma não-humanidade, ao dançar com longas próteses em seu vestido e explorar abstratamente as formas daí resultantes. O segundo, de Jérôme Bel, que em **Disabled theater** põe em cena um grupo diverso de pessoas de várias idades com algum tipo de deficiência cognitiva para se apresentarem (e se assistirem) em breves solos de dança. E o de Marcelo Evelin, que em **Barricada**² cria um corpo coletivo, composto por performers que, juntos lateralmente em linha reta, se deslocam entre si, sem perderem a configuração linear, em intensa proximidade e com esforço considerável.

² Pude conversar com Evelin sobre este trabalho, criado em 2018, em Bruxelas, junto à *Demolition Incorporada*. Ele me encorajou a continuar desdobrando sua performance e falou da necessidade do contato físico nela.

A partir da discussão desse material, pedi que que formassem uma fila em diagonal na sala, e que mantivessem o contato com os demais lateralmente. Uma pessoa numa extremidade sairia de uma posição final e passaria por todas as outras, novamente sempre de costas para com elas, tocando-as dessa forma até chegar à outra extremidade, e assim por diante, enquanto o grupo avançava um passo na direção da pessoa que saiu do lugar e até que todas as pessoas tivessem feito essa travessia. Numa alusão à estrutura da performance Barricada, havia ali a manutenção do contato e de um estado de atenção a si e ao outro, a criação de uma forma de estar junto em interdependência. Um jogo instável e cambiante.

Em um outro componente, Pedagogia do teatro, trabalhei com um jogo de imitação, no qual os três participantes copiavam os movimentos de um outro, o que Spolin (2017) chama de espelho.

Esse jogo cria um ambiente de exploração e desafio, numa quase sincronia entre quem imita e quem é imitado. Aqui importa, novamente, a atenção e a conexão entre os atuantes por meio de deslocamentos, sem que haja uma moldura de narração realista.

Houve, contudo, uma espécie de contracenação, própria aliás de todo tipo de jogo, que tornava cada movimento parte de uma atitude individual do jogador, da forma como ele se expressava, um tipo de qualidade ou de motivação interna em estar em cena. Uma maneira de (se) interpretar.

Em outro momento, pedi que buscassem individualmente mostrar com o corpo todo um determinado lugar imaginado, por meio de gestos e posições típicas de quem o ocupa, para que as outras pessoas o adivinhassem. Aqui começou a se desenhar a teatralidade, a demarcação de um espaço ficcional, mas sempre atrelado à ação e à exploração/encenação de si³.

Nesse ponto, abordarei a relação entre teatro e performance por meio de duas oficinas. Na primeira delas, de iniciação teatral do Levante da Juventude de Sumé, trabalhei com aproximadamente dez pessoas, adolescentes e adultos, a maioria dessa cidade e alguns oriundos de cidades próximas, a partir da ideia de composição cênica por meio de jogos. Isso significa que em alguns momentos, o jogo era assistido por eles,

³ Tal aproximação gera termos híbridos como entre o ator e o performer (Bonfitto, 2013), ator-performer (Quilici, 2015), para falar de quem atua, e teatro performativo (Fèral, 2008), para falar deste tipo de arte.

dirigido por mim e avaliado por todos, de tal modo que nos avizinhamos de uma performance ensaiada e considerada criticamente pelo coletivo.

Assim, formas de conceber a cena como num palco foram esboçadas, observando-se o fato de que eles sempre estavam no espaço, ocupados em assistir-se ou a encenarem-se. Num dos jogos de aquecimento inspirado nos viewpoints, pedi que explorassem movimentos curvos e lineares, separadamente e, depois, alternando-os (Bogart e Landau, 2017). Pedi a uma participante que nos mostrasse seus movimentos, que se mostravam leves e precisos, para termos um parâmetro do que foi pedido e desenvolver a observação crítica nos participantes.

Em seguida, pedi que fosse lida em grupo uma peça indígena, **Contra Xawara**, escrita por João Nyn (2023). Nela, o atuante *Nhe'é moi~ porã* protesta contra as feridas de seu povo, deixadas pela colonização europeia. Em tom de afronta e poético, cita números do genocídio indígena, notícias de jornal, canções e dizeres dos povos Potiguaras.

O texto se apresenta como roteiro de ações performativas, indicando a presença de um tambor/boneco, projeção de palavras e textos sobrepostos ou a proposição de trocar agulhas do cocar (feito de seringas) pelas roupas e demais acessórios das pessoas brancas, numa inversão da prática da troca do espelho. Em forma de versos, ele nos fala de uma contestação contra-colonial:

ABYA YALA
Território Sagrado e Ancestral
ELES YNVENTAM TODO DYA
O HUMANO
O SUBHUMANO
A RAÇA
A SUBRAÇA
A ALMA
OS DESALMADOS
A CYVYLYZAÇÃO

OS SELVAGENS

NÓS DECLYNAMOS

O ANTROPOCENO

NADA DE HUMANO NO CENTRO (Nyn, 2023, p. 15-16)

Nesse sentido, pedi que os participantes escolhessem um pequeno trecho do texto, decorassem-no e o dissessem em voz alta, se posicionando no espaço cênico do prédio do Núcleo de extensão da UFCG. Seu dizer seria feito dos afetos que foram mobilizados e direcionados tanto para o público que estivesse ali como para um público imaginado (a sociedade).

Eles mesmos comporiam a cena, escolhendo a proximidade com os demais colegas e escolhendo o momento em que se posicionariam no espaço e diriam o texto.

Na oficina Respirar para criar, trabalhei com uma média de quatro atuantes, dentre professores e alunos da UFCG, no sentido de abrir uma pausa nas suas atribuições laborais e acadêmicas. Para tanto, pedi que respirássemos e nos alongássemos juntos, procurando realizar alguns movimentos em uníssono. Levei alguns balões, que foram usados por cada um para criar uma relação própria com esses objetos. Testando possibilidades de expressão corporal, em interação com um balão por cada pessoa e depois, sem ele, mas movimentando-se como se ele ali estivesse.

Abriu-se aí o momento para a figuração de um espaço imaginado, o que foi explorado a partir de um jogo em que contavam em grupo uma história, que não precisaria ser realista, sendo que cada um tinha em média um minuto para contar uma parte dela. Ao fim desta tarefa, eles mostrariam com sons e gestos um fragmento daquela história coletiva, por mais absurdo e *nonsense* que pudesse ser.

A teatralidade surge a partir do encontro com este estranho de uma fábula não-convencional e partilhada, bem como a partir da escuta daquilo que antes havia sido dito por um outro. Esses detalhes parecem simples, mas mostram toda uma disrupção em relação a formas de narrar que são feitas a partir de causalidades que, como me referi antes, remontam a uma matriz aristotélica de pensamento. Ao final, pedi que todos se deitassem no chão,

que observassem as tensões ao longo de todo o corpo, meditando e respirando. Sentindo o peso, os fluxos internos, a carnalidade, a ossatura. Aquilo de que somos feitos.

4 Outras cenas e novas possibilidades

As práticas aqui relatadas tiveram origem em outras cenas, criadas em processos criativos, oficinas, residências, das quais participei na minha trajetória artística e acadêmica, aparecendo aqui como um saber incorporado. Posso elencar alguns pontos de maior inflexão da performance nesse contexto, ainda quando residia em Fortaleza.

Primeiramente, é importante falar do Alpendre, casa de artes, pesquisa e produção, que na primeira década dos anos 2000 se mostrava como espaço importante no cenário da arte contemporânea cearense e brasileira. Mantida como ONG e pelo empenho decisivo da coreógrafa Andrea Bardawil e do videomaker Alexandre Veras, abrigava inúmeros projetos, desde a formação em audiovisual para jovens em situação de vulnerabilidade social da comunidade Poço da Draga a aulas de dança contemporânea, yoga e acrobacia, ministradas por integrantes da Cia. de Arte Andanças.

Ali pude participar, entre os anos de 2003 a 2006, de aulas com os membros desse coletivo, cuja pesquisa se voltava para a exploração de movimento a partir da sensorialidade, das narrativas não-lineares, pela exploração performativa de si mesmo e do espaço urbano. Realizamos juntos a intervenção/videodança **San Pedro** e a performance **Vozes do diálogo**.

Desde esse período e ao longo dos últimos vinte anos, pude assistir na Bienal de Dança do Ceará a diversos trabalhos de Lia Rodrigues, Trisha Brown, Vera Mantero, Marcelo Evelin, Maguy Marin, Cia. Dita e Sílvia Moura, para citar apenas alguns, que se mostravam para nós, espectadores, como provocativos pela hibridização entre linguagens e pelas críticas que faziam ao regime das formas de vida da sociedade atual. Realizei também, na Bienal de 2005, uma residência que resultaria na instalação **Terra incógnita**, um projeto idealizado por Armando Menicacci, à época, da *Association Fin novembre*.

A partir desse momento, me voltei com mais ênfase para experiências acadêmicas e de ensino, mas destaco o encontro em oficinas e cursos de performance com Marcos Bulhões e o Desvio Coletivo (com quem realizei o trabalho Cegos em três ocasiões), Lucio Agra, Helena Bastos e Antonio Araújo, em São Paulo, e com Claudia Castellucci, em Cesena na Itália. Acredito que são nomes da cena contemporânea relevantes, que me marcaram enormemente com seus ensinamentos e pedagogias em que a performance, como a tenho sustentado neste texto, aparece como prática de intervir no mundo, criando novas realidades.

Dessa forma, tenho procurado na docência me manter nessa zona de criação em que o instável comparece, as fronteiras entre as artes se desfazem, o corpo se evidencia e em que leituras em coletivo possam se dar.

Há ainda aqui, nesta perspectiva, a presença do trabalho do performer consigo e com outro, pela via do afeto, algo que tem sido estudado por Tania Alice (2016, 2020) como uma verdadeira revolução, em que a performance é algo indisciplinar, poroso e que pode estabelecer uma relação de cuidado entre atuantes e espectadores.

Poder-se-ia indagar qual a validade dessas práticas num contexto fora das metrópoles, em uma cidade marcada por manifestações tradicionais e relações diversas entre o urbano e o rural. Penso que há uma extrema riqueza nessa situação de margem, pois há a convivência de diversos tempos.

Na oficina de composição cênica, foi dito ao final de um exercício: “Isso é tão contemporâneo!”. E não me pareceu ter havido aí um juízo de valor negativo. Havia um reconhecimento de uma diferença, por alguém que estava conectado a formas de arte (o “tão contemporâneo”) que circulam hoje por todos os lugares.

Em Sumé, tenho percebido a presença constante de participantes negros e quilombolas, que me lembram as questões da formação do próprio território e que trazem uma grande diversidade à própria construção poética dessas aulas e oficinas de que tratei. Acredito que essas experiências e misturas podem falar do nosso tempo e trazer informações

de outros. Lendo criticamente, por exemplo, o que fizeram de nós, o que estão fazendo e o que fazemos uns com os outros. Ainda somos tributários de regimes coloniais e disciplinares que nos fundaram socialmente, de algum modo. Segundo Foucault:

uma coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de utilidade-docilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas”. (Foucault, 2014, p.135)

Essa constatação pode ser refutada por alguns, entendendo-se a sociedade atual como operadora de subjetividades, mais do que disciplinadora de corpos, por exemplo.

No entanto, podemos observar que ainda temos a herança, sobretudo nas instituições escolares e acadêmicas, dos esquadrinhamentos sobre o corpo e as forças vitais. Por isso, aqui se põe a questão de como propor programas performativos que lidem com as heranças que os controles anteriores, e que se atualizam.

A ela, acredito que respondi através da escuta daquilo que surgia no plano do singular, ainda que cada pessoa estivesse ligada ao grupal pela experiência dos jogos e suas regras. Assim, esse relato pode contribuir para uma docência que se situa entre o gesto paradoxal do não-saber o que irá acontecer no desenvolvimento do programa (algo próprio à performance) e o da criação cênica, que recorta e propõe em conjunto novos movimentos sobre os materiais expressivos que surgirem⁴.

⁴ Correção gramatical realizada por: Manoel Moacir Rocha Farias Júnior, Universidade de São Paulo. E-mail: mmoacir81@gmail.com

Agência de pesquisa financiadora da pesquisa

Não Aplicável.

Declaração de conflito de Interesses

O autor declara não ter conhecimento de conflitos de interesses financeiros ou relacionamentos pessoais que possam ter influenciado o trabalho relatado neste artigo.

Declaração de Contribuição dos Autores e Colaboradores (CRediT - Contributor Roles Taxonomy)

Concepção do trabalho e realização: Manoel Moacir Rocha Farias Júnior.

Material suplementar

Todos os dados necessários para reproduzir os resultados estão contidos no próprio artigo.

Agradecimentos

Agradeço a todas, todes e todos que participaram das aulas, cujas metodologias e cenas foram aqui relatadas.

Referências

- ALICE, Tania. **Manual para performers e não-performers: 21 ações artísticas para produzir felicidade**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2020.
- ALICE, Tania. **Performance como revolução dos afetos**. São Paulo: Annablume, 2016.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. São Paulo: Editora 34, 2025.
- BOGART, Tina e LANDAU, Tina. **O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**. São Paulo: Perspectiva/ Fapesp, 2013.
- CÁSSIO, Fernando. **Educação contra a barbárie: por escolas democráticas e pela liberdade de ensinar**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, n. 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/35820>. Acesso em: 07 ago. 2025.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, n. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>. Acesso em: 07 ago. 2025.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e terra, 1987.
- LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NYN, João. **Contra Xawara**. São Paulo: N-1 Edições/ Outra Margem, 2023.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.
- SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor**. São Paulo: Perspectiva, 2017.