

Inaê Veríssimo do Nascimento*

Ana Paula Abrahamian de Souza**

Contaminação Totêmica:

Experiência artístico-pedagógica de uma professora-performer.

Totemic Contamination:

An artistic-pedagogical experience of a teacher-performer.

RESUMO

Este artigo analisa a experiência artístico-pedagógica intitulada “Parangolé, a Performance do Brasil”, desenvolvida com estudantes do 9º ano do Ensino Fundamental em uma escola de Recife, Pernambuco. A pesquisa integra o estudo da cartografia como metodologia de acompanhamento de processos inventivos (Rolnik, 2006; Kastrup, 2009) e a noção de professora-performer (Ciotti, 2014) ao articular a docência e criação artística. O trabalho investiga a presença dos princípios estruturadores da performance (Cohen, 2002; Agra, 2007) nas práticas pedagógicas, examinando como tais princípios, desenvolvidos no âmbito do Grupo Totem, são deslocados para o contexto escolar. Denominamos esse movimento de “contaminação totêmica”, entendida como a transposição de procedimentos criativos da performance para a sala de aula, transformando-os em operadores pedagógicos. Ao tensionar a centralidade do saber arquivado e a organização disciplinar dos corpos no espaço escolar, a prática analisada propõe uma experiência incorporada de aprendizagem, alinhada a perspectivas decoloniais que valorizam o conhecimento como ação performativa.

Palavras-Chave: performance; professora-performer; pedagogias decoloniais; cartografia; Arte/Educação

ABSTRACT

This article analyzes the artistic-pedagogical experience entitled “Parangolé, a Performance from Brazil,” developed with 9th-grade students in a school in Recife, Pernambuco. The research integrates the study of cartography as a methodology for monitoring inventive processes (Rolnik, 2006; Kastrup, 2009) and the notion of teacher-performer (Ciotti, 2014) by articulating teaching and artistic creation. The work investigates the presence of the structuring principles of performance (Cohen, 2002; Agra, 2007) in pedagogical practices, examining how these principles, developed within the Totem Group, are transferred to the school context. We call this movement “totemic contamination,” understood as the transposition of creative procedures from performance to the classroom, transforming them into pedagogical operators. By challenging the centrality of archival knowledge and the disciplinary organization of bodies in the school space, the practice analyzed proposes an embodied learning experience, aligned with decolonial perspectives that value knowledge as performative action.

Keywords: Performance; teacher-performer; decolonial pedagogies; cartography; Art/Education

O QUE PODE O CORPO NA ESCOLA?

A questão que abre os caminhos deste artigo é o corpo. Corpo criador no espaço escolar. Corpo dos estudantes que experimentam o mundo por meio dos sentidos. Corpo da professora-performer (Ciotti, 2014) que se lança com estudantes em experimentações performáticas. Corpo docente que atua em um campo de forças que atravessa a Educação Básica brasileira, especialmente nos embates simbólicos e políticos do campo curricular. Em meio a essas disputas, emerge o desafio de tensionar a permanência de uma lógica colonial que organiza currículos, saberes e corpos.

Entre 2022 e 2025 desenvolvemos a pesquisa intitulada *Professora-performer: uma abordagem cartográfica de práticas decoloniais no Ensino Fundamental*, na qual buscamos inventar caminhos epistemológicos que partem dos corpos e com os corpos, tomando-os como potência política de investigação e criação em Arte e Educação. A pesquisa fundamenta-se na experiência profissional da pesquisadora Inaê Veríssimo do Nascimento como professora-performer (Ciotti, 2014), figura híbrida que transita entre as linguagens cênicas e a docência, articulando criação artística e prática pedagógica. Ao partir de si mesma, da experiência pessoal, a professora-performer engendra uma pesquisa encarnada ¹ (Esteban, 2004), perspectiva que reconhece a experiência situada como força produtora de conhecimento. O “partir de si” desloca a pretensa neutralidade moderna e assume a implicação do corpo na produção do saber.

A investigação ancora-se nas Pedagogias Decoloniais, especialmente na Pedagogia das Encruzilhadas (Rufino, 2019), compreendida como prática que rasura estruturas fixas e rearticula saberes. Nessa perspectiva, a encruzilhada não é apenas metáfora, mas operador epistemológico que

¹ A pesquisa encarnada é um conceito desenvolvido pela professora e pesquisadora espanhola Maria Luz Esteban. “Partir de si” é uma prática de pesquisa do Feminismo da Diferença italiano e enfatiza a ideia de partir de uma vivência real, concreta, para se produzir pesquisa.

permite tensionar categorias estabelecidas e instaurar mobilidade no pensamento pedagógico.

Como professora da disciplina de Teatro, instauro a performance como linguagem que movimenta o corpo-pesquisa. Por sua natureza híbrida e multissensorial, a performance exige a presença do outro para acontecer e desloca a centralidade do saber exclusivamente arquivado para o campo da experiência incorporada.

Enquanto Arte/Educadora busco proporcionar aos estudantes experiências que desloquem a oferta de uma única referência hegemônica, padronizada, estruturada numa lógica de dominação colonial. Apesar de estarmos inseridos numa lógica colonial, o colonialismo não nos venceu, não nos aniquilou, não nos extinguiu. Em sala de aula estamos disputando os espaços, fissurando as estruturas, transgredindo a ordem, indo em busca de uma educação que rompa com a narrativa dominante e que rasura a história do Brasil, tão mal contada e arquivada nos livros e documentos oficiais. Busco processos educativos que se mantenham em movimento permanente, que invoque forças ancestrais para pensar o futuro, que incorpore saberes outros e se alimentem de repertórios subalternos, que devore referências locais e globais lançando-as na encruzilhada (Rufino, 2019) para forjar novos mundos.

Ao afirmar a necessidade de “transgredir a sala de aula”, não nos referimos a uma ruptura disciplinar ou à negação do espaço escolar, mas à problematização da sala de aula enquanto dispositivo moderno de organização dos corpos e hierarquização dos saberes. Transgredir, nesse contexto, significa fissurar a lógica da imobilidade, da separação entre corpo e pensamento e da centralidade do conteúdo descontextualizado, instaurando um espaço-tempo em que o conhecimento se produz por meio da experiência performativa e da circulação entre diferentes ambientes escolares.

Com o intuito de investigar práticas performáticas em perspectiva decolonial, delineamos como objetivo cartografar práticas docentes que emergem das experiências da professora-performer. Foram definidos dois

objetivos específicos: (1) cartografar práticas performáticas engendradas na perspectiva decolonial e vivenciadas no Ensino Fundamental II; (2) investigar os princípios estruturadores da performance nas práticas cartografadas e sua relação com o trabalho de criação do Grupo Totem². Este artigo concentra-se no segundo objetivo, analisando a presença da contaminação totêmica nas práticas da professora-performer.

No Colégio Apoio, onde atuo como Arte/Educadora em Recife, a grade curricular contempla Artes Visuais, Teatro e Música. A prática pedagógica dialoga com a Abordagem Triangular formulada por Ana Mae Barbosa, que articula leitura de obras, contextualização e fazer artístico. Na década de 1970, a autora já criticava a perspectiva moderna baseada na livre expressão, defendendo um olhar crítico sobre as produções artísticas: “o professor deve ensinar a ver, analisar e especular” (Barbosa, 1975, p. 71).

A influência de Paulo Freire é evidente em sua formulação, sobretudo na valorização da leitura de mundo, da contextualização crítica e da ação transformadora (Freire, 1997). Embora não tenha sido formulada explicitamente como proposta decolonial, a Abordagem Triangular pode ser relida à luz das pedagogias decoloniais, na medida em que valoriza a experiência do educando e promove articulações interculturais. Seus princípios abrem brechas para práticas pedagógicas que tensionam a lógica monocultural e eurocentrada da educação artística.

CARTOGRAFIA COMO METODOLOGIA

A ciência moderna consolidou-se a partir da separação entre sujeito e objeto, instituindo a pesquisa como representação de um objeto dado. Tal paradigma vem sendo tensionado por abordagens pós-críticas que reconhecem

² O Grupo Totem participa da cena pernambucana desde 1988, a partir de multilinguagens com espetáculos ritualísticos e antropofágicos nas artes de fronteira como dança/teatro, performance/ritual e teatro/dança.

o caráter inventivo da produção de conhecimento. É nesse contexto que se insere o método da cartografia, cuja proposta não é representar objetos, mas acompanhar processos e produzir conhecimento a partir das forças que atravessam a experiência (Passos; Kastrup; Escóssia, 2009).

Nessa perspectiva algumas perguntas surgem para conduzir a pesquisa à invenção. Como dar concretude às subjetividades que habitam o corpo vibrátil (Rolnik, 2003) da professora-performer? Como captar as forças circulantes da pesquisa? Como dar forma ao objeto sendo eu mesma criadora e criatura?

O caráter inventivo coloca a ciência em constante movimento de transformação, não apenas refazendo seus enunciados, mas criando novos problemas e exigindo práticas originais de investigação. É nesse contexto que surge a proposta do método da cartografia, que tem como desafio desenvolver práticas de acompanhamento de processos inventivos e de produção de subjetividades (Pozzana, Kastrup, 2009, p. 56).

As autoras Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup (2009), destacam o caráter subjetivo e inventivo da cartografia, se contrapondo ao modelo de representação de objetos da ciência moderna. A cartografia compreende o conhecimento como ato criador, validando assim pesquisas cartográficas que dão vazão a processos em que sujeito e objeto definem-se mutuamente.

Para esta investigação, selecionamos três pistas metodológicas presentes nos volumes de *Pistas do Método da Cartografia*: a pista do processo (Passos; Kastrup; Escóssia, 2009), a pista da atenção (Kastrup, 2009) e a pista da análise (Barros; Barros, 2014). A escolha dessas pistas se deu por sua pertinência ao acompanhamento de práticas pedagógicas em movimento, nas quais sujeito e objeto se constituem mutuamente.

Início as pistas cartográficas através da Pista 3 do volume 1 - Cartografar é acompanhar processos. A pista do processo foi fundamental para a pesquisa acontecer, visto que o fenômeno investigado está em constante

transformação. O movimento presente na prática pode ser captado pela cartógrafa, ao mergulhar nas intensidades de suas próprias produções docentes para “dar língua para afetos que pedem passagem (Rolnik, 2007, p. 23)”. O processo em cartografia precisa ser entendido como processualidade.

A pista da atenção, conforme desenvolvida por Kastrup (2009), contribuiu para a construção de uma postura atencional capaz de captar signos, intensidades e deslocamentos presentes na prática. O rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento configuraram movimentos de focalização e abertura que permitiram à pesquisadora mergulhar nas dinâmicas do campo sem reduzir sua complexidade.

Tomar o mundo como fornecendo informações prontas para serem apreendidas é uma política cognitiva realista; tomá-lo como uma invenção, como engendrado conjuntamente com o agente do conhecimento, é outro tipo de política, que denominamos construtivista (Kastrup, 2009, p. 34).

O rastreio é a primeira variedade atencional, esse gesto realiza uma varredura no campo localizando pistas e signos de processualidade numa atenção movente onde tudo caminha até que a atenção é tocada por algo. A segunda variedade atencional é o toque, algo que se destaca e ganha a atenção da cartógrafa, acionando o processo de seleção. O que nos leva para a terceira variação da atenção, o pouso, quando o campo se fecha dando um zoom que muda a atenção de escala, constituindo uma referência espacial que redefine os limites e as fronteiras da mobilidade da atenção, o pouso se fecha em um foco. O que nos leva à quarta variedade atencional, o reconhecimento atento, esse último gesto questiona o que está acontecendo? (Kastrup, 2009).

Diante das quatro variedades da atenção, a cartografia propõe uma artesanaria na qual a atenção muda de formato e modulações a cada etapa da investigação, em busca de produzir conhecimento ao longo de um percurso de pesquisa que envolve a atenção e, com ela, a própria criação do território de observação (Kastrup, 2009).

Numa perspectiva construtivista, é trabalho da cartógrafa construir seu próprio caminho com as ferramentas que possui. Diferente da coleta de dados da ciência moderna, o método da cartografia corporifica a produção dos dados, pois há uma real produção a partir do que já estava ali. Dessa forma, a produção dos dados cartográficos é lida como pesquisa-intervenção, ou seja, a própria pesquisa gera conhecimento e interfere na realidade, não é apenas uma mera representação da realidade. Cabe à pesquisadora a construção dos analisadores, seguindo o caráter inventivo da cartografia, captando as subjetividades e introduzindo a invenção. Para isso, romper com a neutralidade da pesquisa é uma premissa cartográfica em que sujeito e objeto operam um em função do outro.

As autoras Leticia Maria Renault de Barros e Maria Elizabeth Barros de Barros (Barros; Barros, 2014), questionam a neutralidade dos objetos e dos sujeitos na Pista da Análise - o problema da análise em pesquisa cartográfica, as autoras afirmam:

As forças que constituem as relações pesquisador e campo de pesquisa são privilegiadas, indicando-se a coemergência desses polos e colocando-se em discussão as práticas de poder-saber como produtoras de verdades consideradas universais e eternas. Rompe-se, assim, com uma lógica da neutralidade em pesquisa, afirmando-a como intervenção. Inquire-se a gênese e o funcionamento das instituições que constituem sujeitos e objeto de pesquisa; criando-se possibilidade de emergência de outros modos de pensamento/ação, a pesquisa se faz criação. A realidade não é capturada como forma dada, tida como natural, mas tomada como forma a ser posta em análise (Barros, Barros, 2014, p. 180).

Ao afirmar a pesquisa como criação, a análise cartográfica faz uma crítica às formas instituídas e nos convoca a um posicionamento político de intervenção na realidade que dialoga com o plano coletivo de forças. Não há como separar a análise das outras etapas da pesquisa, a atitude analítica acompanha todo o processo e interroga a pesquisa a todo momento.

O funcionamento das pistas em colaboração sugere um movimento espiralado que interseccionou as pistas durante toda a jornada de pesquisa, numa interação mútua entre o processo, a atenção e a análise, de maneira que

estiveram ativas o tempo todo, podendo ser deslocadas e observadas separadamente.

Quando Suely Rolnik faz uma associação do antropófago com o cartógrafo, ela os apresenta como atuantes do mesmo campo, o campo da invenção. A criação antropofágica é por si só a criação de novos mundos. Tanto a cartografia quanto a antropofagia de Oswald de Andrade operam através das subjetividades, ambas são noções que já nascem rompendo os limites da modernidade quando consideram as subjetividades. A cartografia antropofágica, por sua vez, opera através das subjetividades que circulam nos fluxos e conexões mutáveis do desejo, captando as vibrações dos movimentos do mundo (Rolnik, 1998).

No artigo intitulado *Subjetividade antropofágica*, Suely Rolnik refere-se à inspiração da noção de antropofagia vinda da prática dos indígenas Tupinambás, que devoravam seus inimigos e ritualizavam uma certa relação de alteridade a ponto de absolver no corpo as virtudes do inimigo. Ou seja, a fórmula antropofágica tupi parte do reconhecimento da virtude do outro. O Movimento Antropofágico³ extrai a fórmula do ritual tupi e migra para o terreno da cultura, inaugurando assim a antropofagia cultural ancorada numa referência originária do território brasileiro.

PERFORMANCE COMO EPISTEME

Para firmar o lugar da performance na Educação e mirar os efeitos que esta provoca no campo pedagógico, mobilizamos as ideias de Gilberto Icle, que no texto *Da performance na educação: perspectivas para pesquisa e prática* (Icle, 2013) esprega a performance no interstício de várias disciplinas,

³ O Movimento Antropofágico foi uma importante tendência do Modernismo no Brasil nos anos 20 do século passado, o movimento marca uma diferença no cenário internacional do Modernismo. Ao dialogar com a noção de antropofagia cultural, especialmente a partir das reflexões de Suely Rolnik (1998; 2006), a cartografia assume também um caráter antropofágico: devora referências, tensiona fronteiras e reinventa territórios. Nesse movimento, pesquisar é produzir deslocamentos e dar forma a mundos em construção.

desenvolvendo noções em campos variados do conhecimento como as Artes, a Antropologia e a Filosofia. Nesse campo de tensões epistemológicas a performance mostra seu caráter interdisciplinar e sua principal potência, a impossibilidade de aprisionamento. Ao discutir a performance em sua interface com a Educação, Icle apresenta diferentes modalidades e compreensões

De todas as suas acepções, a Performance como linguagem artística híbrida, confluída nas fronteiras entre teatro, dança, música, artes visuais, ritual, experimento, acontecimento e, sobretudo intervenção, parece aduzir a face mais reconhecível do que chamamos de Performance (Icle, 2013, p. 11).

A partir da década de 1960, muitos artistas tanto do campo visual quanto do campo cênico, questionaram os limites da Arte em seus experimentos, tensionando ao extremo a relação entre Arte e Vida e fazendo emergir a figura do *performer*, híbrido que transforma o próprio corpo a obra de arte (Icle, 2013). Nesse contexto, o corpo é um ligamento entre a e a Educação. Gilberto Icle destaca sua “centralidade [...] como lugar de referência por intermédio do qual o ato performático e sua performatividade encontram termo” (Icle, 2013, p.15). Ao enfatizar essa centralidade, o autor compreende performance como pensamento-ação, o corpo como, um modo de conhecer que se realiza no próprio fazer.

Trata-se, portanto, de repensar os currículos, desfazer os tempos, recolocar os espaços de produção dos saberes e conhecimentos. A performance é exigente, ela convoca outros sujeitos para o ato de conhecimento, ela instaura novos lugares até então impensados para o aprendizado. Ela institucionaliza a fissura, a diferença, a ruptura como forma de pensamento-ação (Icle, 2013, p. 20).

Na performance não há separação entre corpo e pensamento, Icle convoca-nos a pensar o corpo como protagonista do ato performático. Sendo a linguagem da performance a junção entre ser e fazer que possibilita a invenção de novas formas de interação entre saberes, sujeitos, ideias, espaços e tempos (Icle, 2013).

Nas palavras da primeira professora-performer, Naira Ciotti, a performance provoca mudanças no olhar e na sensibilidade dos indivíduos, tendo uma função pedagógica (Ciotti, 2014). A noção de professor-performer, por ela elaborada, desloca a performance para o ensino como uma atitude investigativa: não se trata da aplicação de um método ou percurso previamente definido, mas da experimentação como princípio criador. Embora reconhecida como linguagem artística, sua abertura conceitual permite que também opere como experimento e até estratégia metodológica, ampliando as possibilidades de invenção de uma pedagogia do corpo. Como afirma Ciotti,

O professor-*performer* movimenta os conhecimentos que possui sobre a arte em direção ao seu aluno. Ele pode movimentar corpos de conhecimentos, além da representação técnica [...] sua matéria é um pensamento de arte, um pensamento em movimento, um pensamento em performance (Ciotti, 2014, p. 61).

Nesse horizonte, a sala de aula como o lugar da experiência passa a ser o diferencial do ensino de Arte, pois estando engessada na estrutura da grade escolar, muitas vezes a docente precisa dar conta de conteúdos descontextualizados que em nada acrescentam à percepção de si e do mundo nem ao desenvolvimento crítico do estudante. Dito isso, entendemos que a performance pode ocupar um lugar no currículo de Artes que questione a ideia de conhecimento, que permita e incentive o desenvolvimento de um canal de criação e apreensão do mundo, que transcenda o arquivo através do corpo criativo e do saber incorporado (Taylor, 2013).

O professor e pesquisador Fred Nascimento, diretor, músico e fundador do Grupo Totem, afirma: “A performance como linguagem artística e proposição estética, é prioritariamente experimental. Portanto, uma das tarefas mais difíceis é definir a performance” (Nascimento, 2019, p. 85). A partir dessa abertura conceitual, analisamos o lugar da performance nas práticas pedagógicas, ora como ferramenta, ora como conteúdo, ora como estratégia metodológica, mas sempre no campo da experimentação. Antes de

se manifestarem na escola, as experiências performáticas vivenciadas pela professora-performer foram germinadas nas práticas do Grupo Totem.

No livro *Grupo Totem: a infecção pela performance e a encenação performática* (2019), Nascimento aponta as contaminações presentes nas práticas do grupo. Contaminações antropofágicas que devoram o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud⁴; a performance, o *happening*⁵ e a *body art*⁶, artistas brasileiros como Hélio Oiticica e Lygia Clark, as culturas originárias afro-indígenas e diversos artistas, coletivos e grupos contemporâneos. O que há em comum nas principais referências que compõem a prática do Grupo Totem é a centralidade do corpo como dispositivo de diferença e contestação. Nas criações do coletivo, o corpo não é suporte neutro, mas matéria artística atravessada por formas sociais, históricas e políticas. Como afirma Nascimento:

O corpo carrega as características de cada indivíduo, pessoais, mas também sabemos que o corpo está exposto a forças sociais invisíveis, e que essas forças atuam sobre o corpo, que esse corpo também é construído socialmente, por forças sociais que estão constantemente atuando sobre o indivíduo, representadas pelo estado, pela igreja, pela família, influenciando, reprimindo, oprimindo, discriminando esse corpo nos mais vastos campos da existência (Nascimento, 2019, p. 73).

Ao adentrar na subjetividade dos que participam do Grupo Totem, estamos no campo dos desejos que vibram no corpo. O acesso ao corpo vibrátil (Rolnik, 2003) permite que novos mundos desejantes possam se materializar, novas formas de vida pedem passagem e são agenciadas pela performance. A professora e pesquisadora Suely Rolnik é uma autora que explora diversos

⁴ Antonin Artaud foi um teórico francês, poeta, ator, roteirista, dramaturgo e diretor teatral que desenvolveu o Manifesto do Teatro da Crueldade, visando um teatro que atuasse sobre a sensibilidade fundindo todas as linguagens artísticas.

⁵ *Happening* (do inglês, acontecimento) é uma forma de expressão surgida nas Artes Visuais que apresenta características cênicas. O happening se distingue da performance porque envolve espontaneidade e imprevisibilidade, é vivenciado no coletivo e envolve o público diretamente.

⁶ *Body Art* (do inglês, arte do corpo) está associada à arte conceitual e ao minimalismo. É uma manifestação das Artes Visuais onde o corpo do artista é utilizado como suporte ou meio de expressão. A *Body Art* também apresenta o papel de ritual ou apresentação pública, apresentando ligações com o happening e a performance.

campos do saber, possibilitando muitos cruzos com esta investigação. Sua noção de corpo vibrátil dialoga diretamente com o corpo criador e performático do Grupo Totem ao trabalhar no campo das subjetividades, a autora afirma:

Conhecer o mundo como força convoca a sensação, operada pela sensibilidade em seu exercício intensivo e engendrada no encontro entre o corpo, como campo de forças, decorrente das ondas nervosas que o percorrem, e as forças do mundo que o afetam. Vou designar este exercício intensivo por “corpo vibrátil” (Rolnik, 2003, p. 2).

Suely Rolnik localiza no corpo um campo de forças que opera pela sensibilidade, num embate entre as sensações corporais e as forças do mundo que o afetam. Tal definição dialoga diretamente com o corpo do *performer* que, quando em cena, é criador e criatura, atuando a partir de sua sensibilidade, sua subjetividade e percepção de mundo, num embate de forças com os contextos históricos, geográficos, políticos e sociais nos quais está inserido. Evidencia-se na performance do Grupo Totem uma profunda relação entre Arte e Vida, onde o corpo deve permanecer aberto a fluxos e emergências, tornando-se o dispositivo da diferença capaz de gerar energia carregada de sentidos (Nascimento, 2019).

O pensamento de Suely Rolnik dialoga com as ideias de Fred Nascimento na dimensão subjetiva que faz do corpo um dispositivo da diferença ao instaurar novos discursos emergentes. O olhar para a performance como episteme passa pelos sentidos, pela subjetividade, pelo corpo vibrátil e pelo agenciamento dos desejos. Esse conjunto de forças que habita o corpo da *performer* apresenta por si só um caráter de resistência e enfrentamento às práticas hegemônicas, pois engendra a performance como campo decolonial e incorporado por natureza.

A CONTAMINAÇÃO TOTÊMICA E A PERFORMANCE COMO EPISTEME

Fred Nascimento aborda as influências que afetam o trabalho criativo do Grupo Totem no livro *Grupo Totem: a infecção pela performance e a encenação performática* (2019). No capítulo “Contaminações”, o autor apresenta algumas referências devoradas pelo grupo, que ao longo de mais de três décadas de experimentação artística. Entre essas influências, destaca-se a própria performance como matriz geradora da poética do Totem, contaminando suas criações e configurando uma pesquisa contínua em busca de linguagem própria.

O grupo vem desenvolvendo uma pesquisa contínua no campo da performance e tem no *performer*, teórico e pesquisador Renato Cohen o mentor do estudo da performance no Brasil. Como afirma Cohen: “Na performance geralmente se trabalha com persona, não personagem. O trabalho do *performer* é levantar sua persona” (Cohen, 2002). A partir dessa formulação, Lúcio Agra (2007) sistematiza três recursos técnicos recorrentes na criação performática: persona, ideograma e metamorfose. Essa tríade, não hierárquica e não sucessiva, estrutura as criações do Totem: a persona como estado performativo; o ideograma como organização da partitura corporal e simbólica; e a metamorfose como princípio de transformação contínua.

Ao analisar as produções do grupo, observamos a presença dos três princípios estruturadores da performance nos trabalhos desenvolvidos. Fred Nascimento destaca:

A construção de um caminho, de um conhecimento, da poética de um *performer*, passa pela pesquisa e experimentação, principalmente porque esses artistas estabelecem uma nova maneira de se relacionar com os elementos de que dispõe para criar seus trabalhos. Mas, não existem regras claras, nem poderiam existir, e sim alguns princípios, que diferenciam o *performer* do ator convencional, por exemplo, uma busca pessoal, a criação singular de uma linguagem própria, autoral, a clara relação entre arte e vida (Nascimento, 2019, p. 77).

É nesse contexto que definimos contaminação totêmica como o deslocamento desses princípios estruturadores da criação performática: persona, ideograma e metamorfose, para o campo pedagógico. Assim como a performance contamina o trabalho do Totem, a experiência totêmica atravessa as práticas da professora-performer, transformando procedimentos artísticos em operadores didáticos. A tríade criativa passa a estruturar ações artístico-pedagógicas, oferecendo sustentação metodológica à emergência de uma pedagogia da performance.

Essa transposição inaugura o que denominamos Totem Pedagógico (Nascimento, 2018), expressão que evidencia a indissociabilidade entre criação artística e atuação docente no âmbito do grupo. Atualmente composto majoritariamente por professoras-performers, o Totem articula ações criativas, formativas e reflexivas, ampliando sua atuação para oficinas, projetos acadêmicos e eventos culturais. Nos últimos 10 anos o Totem Pedagógico vem se fortalecendo através das ações formativas que o grupo fomenta, como a Oficina Corpo Ritual⁷, a Oficina Travessia Totêmica⁸ e a Oficina Corpo Contemporâneo⁹. Na busca de socializar suas pesquisas e práticas, o Grupo Totem vem atuando nos mais diversos formatos e eventos como congressos, seminários, projetos culturais e acadêmicos, mostras, festivais, demonstração de trabalho e rodas de diálogo.

A dimensão pedagógica não é adição posterior, mas constitutiva de sua trajetória. Contaminar práticas pedagógicas com a performance implica tensionar a lógica moderna que privilegia o saber escrito e arquivado. Como aponta Leda Maria Martins:

⁷ Oficina teórico-prática ministrada pelos membros do Grupo Totem que visa a construção de performances rituais criadas pelos *performers* participantes.

⁸ Oficina teórico-prática ministrada por membros do Grupo Totem que visa uma imersão nas experiências dos espetáculos do grupo.

⁹ Oficina teórico-prática ministrada pelos membros do grupo Totem que intersecciona dança, performance e audiovisual na construção de uma videoperformance inspirada no espetáculo *Retomada*.

No sistema colonial, a ênfase na escritura prolonga essa ilusória dicotomia entre o oral e o escrito, este, sim, tornado instrumento das práticas de dominação e das desiguais relações de poder e das estratégias de exclusão dos povos que privilegiam as performances corporais como formas de criação, fixação e expansão de conhecimento (Martins, 2022, p. 33).

Ao deslocar o foco da escrita para a experiência incorporada, a prática performática configura-se como mediação epistemológica. Em diálogo com Martins, Diana Taylor (2013) propõe a distinção entre arquivo e repertório, reconhecendo na ação incorporada um modo legítimo de produção e transmissão de saber. A autora afirma:

Nós aprendemos e transmitimos o conhecimento por meio da ação incorporada, da agência cultural e das escolhas que se fazem. A performance, para mim, funciona como uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente como um objeto de análise (Taylor, 2013, p. 17).

Nesse horizonte, a performance não é apenas linguagem artística, mas sistema de aprendizagem e transmissão de conhecimento. Taylor acrescenta:

Um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento, os estudos da performance nos permitem ampliar o que entendemos por “conhecimento”. Esse gesto, para começar, pode nos preparar para desafiar a preponderância da escrita nas epistemologias ocidentais. Como sugiro neste estudo, a escrita, paradoxalmente, passou a substituir a incorporação e a se colocar contra ela” (Taylor, 2013, p. 45).

Diante dessa afirmação, se manifesta no corpo vibrátil (Rolnik, 2003) a necessidade de voltar nossos olhares como artistas, docentes e pesquisadoras para os comportamentos incorporados, visto que esses vivem continuamente em processo de apagamento, resultado do privilégio dado à escrita pela modernidade colonial, numa lógica onde o arquivar sustenta o poder. Diana Taylor sugere mudar o foco da cultura escrita para a cultura incorporada, do discurso para o performático, e assim galgar a revalorização da cultura expressiva, mas, para isso, precisamos mudar nossas metodologias. A autora

defende a ideia de “roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa” (Taylor, 2013, p. 45).

Ao apresentar a ideia de roteiro, Taylor busca fundir e equilibrar os campos do arquivo e do repertório, sem polarização nem hierarquia. Os roteiros são vistos como paradigmas para a construção de sentidos. Para a autora, o roteiro estrutura nossa compreensão, pois consiste de material que já foi trabalhado antes, se constitui de algo que acontece repetidas vezes, assim como está exposto a um número infinito de variações, pois são flexíveis e abertos à mudança. A autora sintetiza seu pensamento sobre o roteiro: “a noção de roteiro nos permite reconhecer mais completamente as maneiras como o arquivo e o repertório funcionam para constituir e transmitir o conhecimento” (Taylor, 2013, p. 67).

Diante dessa afirmação retomo os pilares da contaminação totêmica na criação performática: a persona (Cohen, 2002), o ideograma (Agra, 2007) e a metamorfose (Agra, 2007) e encontro intersecções entre os três pilares da criação performática e o roteiro proposto por Diana Taylor. O roteiro é o dispositivo que contém a persona, o ideograma e a metamorfose ao mesmo tempo, ambos mantêm uma estrutura aberta e mutável, estando em constante movimento de transformação.

A contaminação totêmica na sala de aula se dá nas criações artístico-pedagógicas estruturadas a partir do tripé persona, ideograma e metamorfose, onde os princípios estruturadores da performance se articulam mutuamente. Nesse sentido, as práticas da professora-performer podem propiciar vivências performáticas que engendram um realinhamento entre o arquivo e o repertório, engendrando um aprendizado mais complexo e ativo por meio da experiência encarnada. Partir de saberes incorporados para forjar um acervo de arquivos nas mais diversas mídias, bem como partir de saberes arquivados para vivenciar no corpo a performance como episteme.

As experiências, pesquisas, produtos e práticas da professora-performer são contaminadas pelo Grupo Totem e sua encenação performática.

Alguns elementos marcam a assinatura da professora-performer em suas práticas, como: ações cênicas incorporadas, articulação entre arquivo e repertório para a construção de roteiros (Taylor, 2013) e a presença de alguma pesquisa ou produção artística do Grupo Totem, como é o caso da prática que abordaremos na próxima seção.

PARANGOLÉ, A PERFORMANCE DO BRASIL

Ao investigar a prática *Parangolé, a Performance do Brasil*, realizamos um pouso cartográfico (Kastrup, 2009) sobre um território marcado pela história colonial brasileira. O gesto de retomar o Parangolé no espaço escolar não é apenas exercício estético, mas ação política que reinscreve o corpo no centro da experiência pedagógica.

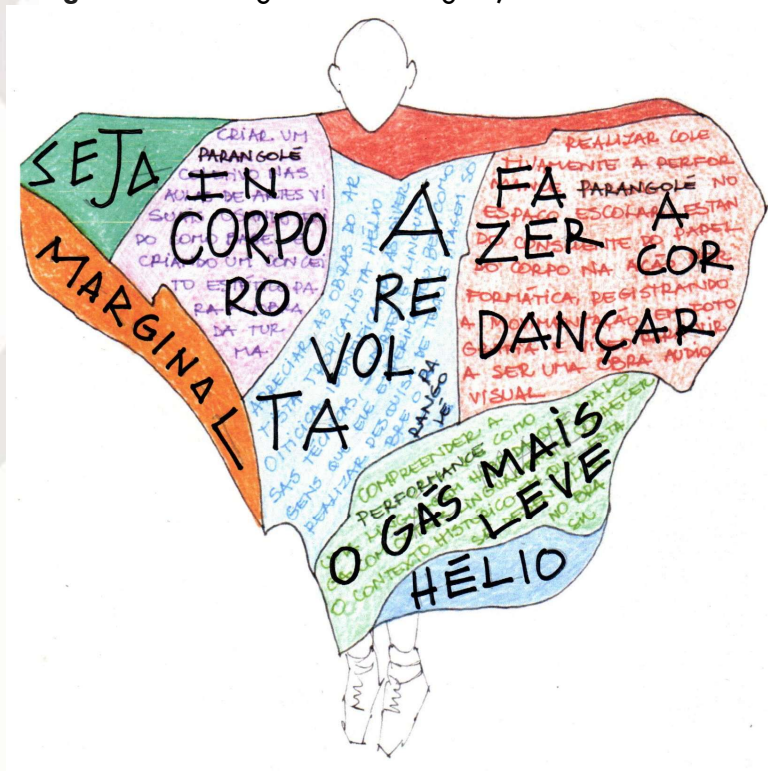
A prática foi desenvolvida entre 2020 e 2023 com estudantes do 9º ano do Ensino Fundamental. Ao longo desses quatro anos, assumiu diferentes configurações, *videoperformance*, *fotoperformance*, clipe musical e experimentações presenciais, consolidando-se como ação artístico-pedagógica em permanente transformação. Tal processualidade evidencia a presença do princípio da metamorfose, um dos pilares da criação performática totêmica.

O currículo de Teatro do 9º ano aborda o conteúdo performance como Linguagem Artística desde 2019. Apesar de ter contato com a performance desde o 6º ano e 7º ano, num formato mais ritualístico e festivo, como também no 8º ano onde a performance se relaciona com o texto. Mas é somente no 9º ano que os estudantes têm maturidade e repertório para investigar a performance como fenômeno multifacetado que dá forma e conceito através do corpo. Todo o currículo do 9º ano foi construído com foco em contextos brasileiros, é quando se interseccionam as referências indígenas, afro-brasileiras e latino-americanas a partir de conteúdos que retomam uma brasilidade já experienciada nos anos anteriores, saberes que são repertório corporal e conceitual dos estudantes.

É a partir do artista tropicalista Hélio Oiticica e sua obra *Parangolés* (1965) que os estudantes conhecem a arte da performance. A performance acontece no corpo e torna o artista criador e criatura ao mesmo tempo, para tal compreensão é preciso vivenciar e animar o *Parangolé*, uma obra didática por si só, visto que a performance só acontece se um corpo vestir e animar o tecido, fazendo as cores dançarem no ar. É uma obra aberta que cria possibilidades de experimentações permitindo o diálogo com diversas linguagens e mídias.

O *Parangolé* na Escola já foi vivenciado como clipe musical, *fotoperformance*, *videoperformance* e na própria experiência em si, sem ter que necessariamente realizar o movimento para uma câmera, mas realizar o movimento para que a obra aconteça. A possibilidade de guardar a imagem extrapola a efemeridade do evento performático, pois arquiva a obra, criando outras obras a partir de si mesma, sendo assim uma obra múltipla com possibilidades infinitas.

A primeira cartografia criada para analisar esta prática partiu das metas trabalhadas em 2022 no conteúdo *Parangolé*, performance de Hélio Oiticica. A imagem imprime as metas no *parangolé*/tecido/cor que veste o corpo, dando suporte à obra que se transmuta com o movimento. A imagem matriz dessa cartografia é um frame da videoarte produzida em 2021. O *Parangolé* é uma obra viva, precisa ser avivada pelo corpo do *performer* para se manifestar. *Parangolé*, performance, vídeo, fotografia, desenho, pintura, escrita, sistematização de uma prática pedagógico-performática.

Figura 1 – Cartografia - Parangolé, a Performance do Brasil

Fonte: Acervo próprio.

A contaminação totêmica manifesta-se nesse deslocamento. A persona emerge quando o estudante assume uma presença performativa que não representa personagem, mas ativa um estado corporal singular. O ideograma organiza-se na construção da partitura corporal e visual da ação, movimentos, gestos, cores e enquadramentos audiovisuais. A metamorfose sustenta a transformação contínua da prática, que se reinventa a cada edição e a cada grupo.

CURRÍCULO, CONTEÚDOS E CONTEXTOS DA PRÁTICA

O currículo do 9º ano foca o olhar nos movimentos artísticos brasileiros e na arte nacional. Iniciamos o ano estudando uma breve História do Teatro Brasileiro, desde o século XVI com o Teatro de Catequese do período colonial,

até o início do século XX com as revoluções cênicas, textuais e tecnológicas que emergem no Teatro Moderno Brasileiro. Após esse panorama inicial, os estudantes chegam à investigação do Movimento Modernista Brasileiro, abordando a Semana de Arte Moderna de 1922, os artistas, as obras, as linguagens e os grupos envolvidos no movimento que imprimiu nova cara e fundamento à arte brasileira. Esse conteúdo dá base à prática do Parangolé através da noção de Antropofagia Cultural de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, ambos participaram da construção do Manifesto Antropófago¹⁰ publicado em 1928 na Revista de Antropofagia. A Antropofagia Cultural passa a ser uma bússola suleadora do modernismo à brasileira, capaz de aglutinar as ideias centrais do Movimento Modernista Brasileiro.

É objetivo da disciplina de Teatro abordar no currículo do 9º ano as diversas linguagens artísticas. Sendo o Teatro uma linguagem híbrida que se alimenta de outras linguagens, este se aproxima da performance quando convoca as linguagens para dialogar sem a hierarquia do texto teatral. Essa característica de fusão entre as linguagens da Arte está presente no currículo de Teatro desde o 6º ano, mas é somente no 9º ano que o estudo das linguagens artísticas é sistematizado, facilitando e abrindo caminhos para o estudo da performance.

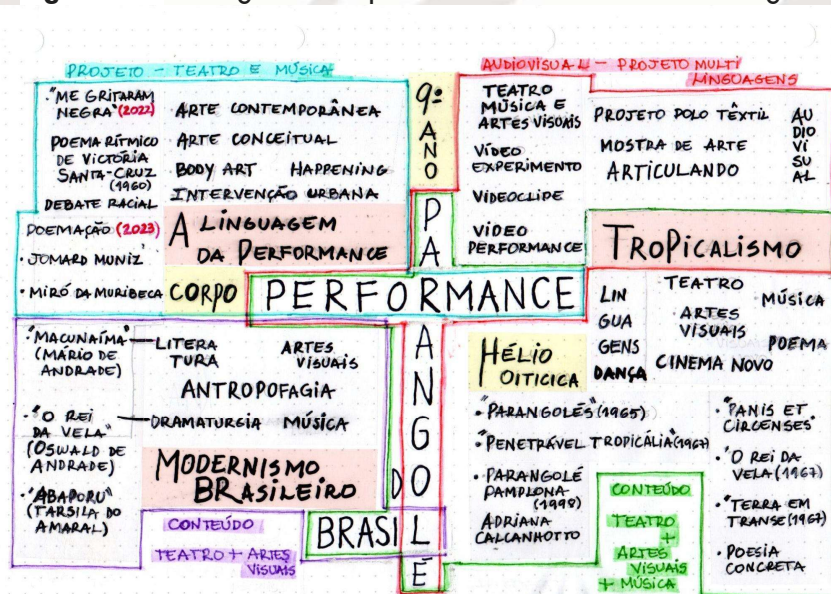
O conteúdo performance como Linguagem Artística investiga a performance no âmbito nacional e internacional, articulando contextos, analisando obras e apresentando artistas de referência na arte contemporânea. No 9º ano, esse estudo é introduzido a partir do Movimento Tropicalista, herdeiro direto do Modernismo Brasileiro. O Tropicalismo, emergente na década de 1960, apresentou uma produção inquieta, experimental e politicamente engajada, resultante do diálogo entre artistas, culturas e linguagens. Essa ebulição cultural instaurou novas articulações entre

¹⁰ Disponível em https://pib.socioambiental.org/files/manifesto_antropofago.pdf

Cinema, Poesia, Teatro, Artes Visuais e Música, projetando outras imagens de Brasil.

Foi Hélio Oiticica o artista que deu nome ao movimento tropicalista a partir da sua obra Penetrável¹¹ *Tropicália* (1967). É certo que a palavra *Tropicália* é polissêmica e pode ser usada em diversos contextos, no entanto sua primeira aparição foi em 1967, quando a obra foi exibida pela primeira vez na exposição-manifesto *Nova Objetividade Brasileira*, que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A *Tropicália* de Hélio Oiticica é uma alegoria aos barracos dos morros cariocas, construída como um labirinto de madeira e tecido, forrado com areia, barro e pedras, ambientado com plantas tropicais e araras nativas. O espectador caminha num percurso que finaliza na frente de uma televisão fora do ar. O penetrável *Tropicália* convida o público a explorar a obra, entrar dentro dela, percorrê-la, interagir, interrogar, só faz sentido se for penetrada. A ideia central da *Tropicália* é colocar o espectador em contato corporal com diversos elementos naturais e culturais do Brasil. A *Tropicália* de Hélio Oiticica teve um impacto tão significativo no meio artístico que acabou dando nome ao Movimento Tropicalista.

¹¹ Penetrável foi o termo utilizado por Hélio Oiticica para o que chamamos de "instalação" na arte contemporânea. É uma instalação em forma de labirinto no qual o espectador entra na obra e passa por experiências sensoriais. Não é uma obra de arte para ser apenas observada, sua proposta é ser vivenciada, penetrada, experimentada.

Figura 2 – Cartografia Mapa Móvel - Performance Parangolé.

Fonte: Acervo próprio.

A segunda cartografia produzida a partir desta prática se chama Mapa Móvel, construída com *post-it* transparente numa estrutura de mosaico que permite diversos arranjos de colagens para montar um mapa conceitual, possibilitando variadas configurações ao rearranjar pequenos blocos de texto. Esse tipo de cartografia, Mapa Móvel, pode contribuir com pesquisas cartográficas, sendo um dispositivo que mapeia, sistematiza e conecta a rede de forças que operam no fenômeno investigado, capturando os movimentos da prática em constante transformação. O Mapa Móvel aponta para um currículo em movimento.

HÉLIO, O GÁS MAIS LEVE

Quando as coisas ficarem muito pesadas,
me chame de 'hélio', o gás mais leve que existe.¹²
Jimmy Hendrix

Experimental e inquieto, o carioca Hélio Oiticica faz do corpo o lugar da arte e torna-se uma referência da arte brasileira no mundo. As obras de Oiticica apresentam uma produção pós-moderna, genuinamente brasileira, imprimindo identidade única à poética do artista. Suas obras são a invenção da arte nacional com a cara do povo, com o corpo do povo, com os temas do povo e não mais para uma elite artística apreciar dentro do espaço fechado do museu. Artista performático, pintor e escultor, Hélio Oiticica, estudou Arte no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na década de 1950, criou suas primeiras obras em diálogo com experiências concretistas. Participou de grupos e coletivos de artistas como o Grupo Frente (1955-1956), fez parte da equipe que elaborou o Manifesto Neoconcreto (1959) e integrou o grupo de realizadores da exposição Nova Objetividade Brasileira (1967). Em 1964, Oiticica passou a frequentar a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, onde tornou-se passista e teve a experiência da dança através do samba. A experiência com o samba, a música, a dança e o ritmo, foi um divisor de águas na vida e obra do artista. Seus experimentos e reflexões extrapolam o campo das Artes Visuais e passam a incorporar experiências sensíveis e corporais

A experiência da dança (o samba) deu-me, portanto, a exata ideia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me o que chamo de “estar” das coisas, ou seja, a expressão estática dos objetos, sua imanência expressiva, que é aqui o gesto da imanência do ato corporal expressivo, que se transforma sem cessar (Oiticica, 1965, p. 42).

¹² Frase de Jimmy Hendrix em uma entrevista pouco antes de sua morte em 1970.

Após sua experiência como passista e ter o corpo afetado pela dança através do samba, Oiticica convoca elementos da cultura popular para dialogar com o espaço do museu. Esse ato contribuiu para o processo de dessacralização da arte no Brasil, instaurando uma nova percepção para a obra de arte. O artista aprofunda suas experiências estéticas para além das belas artes, passando a incorporar a dança, a música, o corpo e a cultura popular brasileira em suas obras. Os Parangolés são o primeiro experimento do contato com a Escola de Samba, os passistas do morro são os primeiros corpos/suporte que dão vida à obra. Foi quando o samba conquistou o espaço museal, contribuindo para a emergência do novo paradigma da arte brasileira que colocou o corpo no centro da criação.

Entre as Escolas de Samba, as exposições nos museus e a invenção de uma brasilidade estética situam-se os experimentos de Oiticica centrados no corpo. Ao estabelecê-lo como motor de suas obras, o artista abre-se ao contexto da rua, do povo e do cotidiano, sinalizando uma relação radical entre Arte e Vida. O espectador abandona a postura contemplativa e assume o lugar de participante, tornando-se criador e criatura do acontecimento performático na totalidade-obra dos Parangolés (Oiticica, 1965).

É nesse horizonte que a prática *Parangolé, a Performance do Brasil*, iniciou sua jornada em 2020, durante o período remoto da pandemia de COVID-19. Estudantes e professoras se conectavam virtualmente para continuar produzindo pedagogicamente. As disciplinas de Teatro e Artes Visuais iniciam uma parceria na construção de um Parangolé coletivo feito com vários pedaços de tecido que foi animado por um pequeno grupo de estudantes que frequentou a escola nos últimos meses de aulas híbridas, o que resultou num clipe musical.

Nos anos de 2021, 2022 e 2023, os experimentos foram realizados com capas/parangolés emprestadas do Grupo Totem. O grupo já havia desenvolvido ações performáticas em diálogo com as obras de Hélio Oiticica e Arthur Bispo do Rosário, especialmente na intervenção urbana *Manto*

Parangolé, instaurando uma poética que articula corpo, cidade e memória. Embora essa interlocução inclua Bispo do Rosário, a investigação pedagógica concentrou-se exclusivamente na obra de Oiticica. Na escola, o foco do *Parangolé* desloca-se para a experiência do movimento: o corpo como agente da cor, a ação de vestir e animar o tecido, fazendo-o dançar e pintar o ar. É nesse gesto que a prática se constitui como experiência incorporada e performativa. Segue uma sequência de frames retirados da videoarte produzida em 2021 com um número pequeno de estudantes frequentando a escola. Essa foi primeira experiência com as capas/*Parangolés* do Grupo Totem, que serviram de base para várias reperformances¹³ da obra de Hélio Oiticica.

CONCLUSÕES

Para se fazer pesquisas pós-críticas e tensionar as ferramentas estabelecidas pela ciência moderna é necessário investir no caráter inventivo da produção do conhecimento, repensando enunciados, criando novos problemas e engendrando práticas investigativas capazes de produzir deslocamentos nos campos do saber. A cartografia, nesse sentido, permitiu acompanhar processos inventivos e produção de subjetividades, manifestando o conhecimento como ato criador. Cartografar implicou colocar desejos em agenciamento e reconhecer a pesquisa como intervenção.

A análise foi orientada pelas pistas do processo, da atenção e da análise, cuja articulação engendra sujeito e objeto em permanente coemergência. A pista do processo manifestou-se desde o primeiro rastreio (Kastrup, 2009), acompanhando o currículo de Teatro das Séries Finais do Ensino Fundamental. O recorte temporal compreendeu os anos de 2020 a 2023 como campo

¹³ A criação é o processo que dá e concede autoria de uma obra pela originalidade, reconhecendo na autoria o artista. A obra e seu criador passam a exercer influências sobre espectadores e artistas de seu tempo. Vem do sujeito contaminado admitir ou afirmar que sua obra sofre influências de outro artista. Na reperformance, a questão é de responsabilidade no reconhecimento da contaminação pela obra de um outro artista (Ciotti, 2008).

arquivado, sendo que em 2024, a vivência e observação sistemática da prática consolidaram a sala de aula como espaço de pesquisa incorporada, numa dinâmica que retroalimenta docência e investigação.

A prática *Parangolé*, a *Performance do Brasil*, evidenciou a presença dos princípios estruturadores da criação performática: persona, ideograma e metamorfose, articulados ao trabalho de pesquisa do Grupo Totem. A raiz da contaminação totêmica encontra-se na reperformance da obra de Hélio Oiticica, atravessada pela experiência prévia da professora-performer na ação urbana *Manto Parangolé*. Ao migrarem para o contexto escolar, tais princípios operam como dispositivos pedagógicos, estruturando uma pedagogia da performance.

A persona, conforme afirma Cohen (2002, p. 108), “surge no processo de criação e pode tomar qualquer rumo, ela surge de uma ideia, não de um texto”. Na prática investigada, essa emergência se deu a partir da dança que movimenta a cor no ar, firmando o corpo como centro da criação. O ideograma organizou a partitura corporal e visual das ações, enquanto a metamorfose sustentou a transformação contínua da experiência ao longo das edições da prática.

Nesse movimento, instaurou-se um campo criador que tensiona os limites físicos e conceituais da sala de aula. Ao deslocar a obra e o espectador da posição contemplativa, a professora-performer mobilizou os estudantes a ocupar escadas, corredores, jardins e ruas como espaços de criação, produzindo fissuras na arquitetura disciplinar da escola.

As pistas cartográficas permitiram compreender que a matéria da pesquisa são os processos, não os resultados (Pozzana; Kastrup, 2009). Ao problematizar a prática, a investigação respondeu à questão central: de que modo a professora-performer contribui para a Arte/Educação na perspectiva das pedagogias decoloniais? A resposta encontra-se na afirmação da performance como episteme e na incorporação de saberes que tensionam a primazia do arquivado.

Nesse contexto, a “flecha micropolítica” (Rolnik, 2013), “dançar nas frestas da estrutura colonial”, nomeia a estratégia de intervenção que atravessa a prática. Mais do que metáfora, trata-se de um gesto pedagógico que tensiona o lugar do corpo na escola e projeta a possibilidade de uma Arte/Educação incorporada, capaz de fissurar estruturas estabelecidas e deslocar o estudante para a posição de estudante-performer: criador e criatura de seu próprio processo de conhecimento. Assim, a contaminação totêmica afirma-se como operador pedagógico que contribui para a decolonização das práticas, do currículo e da escola.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. Obras Completas. VI. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e prática da Educação Artística**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BARBOSA, Ana Mae (orgs.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2002.

CIOTTI, Naira. **O professor-performer**. Natal: EDUFRN, 2014.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: Criação de um espaço-tempo de experimentação. São Paulo, Perspectiva, 2002.

ESTEBAN, Mari Luz. **Antropologia encarnada**: antropologia desde una misma. Papeles del CEIC, Universidad del País Vasco, n. 12, 2004.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 42. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança**. Um reencontro com a pedagogia do oprimido. São Paulo: Paz e Terra, 1991

ICLE, Gilberto. Da Performance na Educação: perspectivas para a pesquisa e a prática, in: Marcelo de Andrade Pereira (orgs.). **Performance e Educação (des)territorializações pedagógicas**. Santa Maria, 2013.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. **Corpo-território & educação decolonial:** proposições afro-brasileiras na invenção da docência. Salvador: EDUFBA, 2020.

NASCIMENTO, Fred. **Grupo Totem:** A infecção pela performance e a encenação performática. Recife: Sesc Pernambuco, 2019.

OITICICA, Hélio. **Bases fundamentais para uma definição do Parangolé.** In: Pedrosa, Adriano; Toledo, Tomás. Hélio Oiticica: A dança na minha experiência. São Paulo: MASP, 2020.

PASSOS, Eduardo; Kastrup, Virgínia; Escóssia, Liliana da (orgs). **Pistas do método da cartografia:** pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2009.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (orgs.) **Pistas do Método da Cartografia:** A experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2016.

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica/Anthropophagic Subjectivity. In: Herkenhoff, Paulo e Pedrosa, Adriano (Edit.). **Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s**, XXIV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; UFRGS Editora, 2006.

ROLNIK, Suely. **O retorno do corpo-que-sabe.** Abertura do 8º Encontro Internacional do Instituto Hemisférico (2013).

ROLNIK, Suely. **“Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma.** Simpósio Corpo, Arte e Clínica, UFRGS, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional – Mestrado. Porto Alegre, 2003.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório:** performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

***Inaê Veríssimo do Nascimento** Professora-performer, graduada em Artes Cênicas e Mestre pelo Programa de

Pós-graduação em Educação, Culturas e Identidades UFRPE/FUNDAJ, 2025. Atualmente é professora de Teatro no Ensino Fundamental, atua como performer, pesquisadora e formadora no Grupo Totem desde 2003. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Estudos Culturais e Arte/Educação - GPECAE.

****Ana Paula Abrahamian de Souza Artista,** pesquisadora e docente vinculada ao Departamento de Educação da Universidade Federal Rural de Pernambuco e da Fundação Joaquim Nabuco. Professora Permanente do Programa de Pós-graduação em Educação, Culturas e Identidades e Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Estudos Culturais e Arte/Educação - GPECAE.