



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Alteridade e campo de visão: experimentações e reflexão sobre uma prática pedagógica

Eduardo Piras
Natacha Dias

Para citar este artigo:

PIRAS, Eduardo; DIAS, Natacha. Alteridade e campo de visão: experimentações e reflexão sobre uma prática pedagógica. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0209

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Alteridade e campo de visão: experimentações e reflexão sobre uma prática pedagógica¹

Eduardo Piras²
Natacha Dias³

Resumo

O artigo reflete sobre o corpo e a alteridade na formação do artista cênico a partir da metodologia "Campo de Visão", de Marcelo Lazzaratto. Estruturada como pesquisa-ação e fundamentada na filosofia dialógica de Bakhtin, a investigação analisa uma oficina de improvisação teatral realizada na Academia Cena Hum, em Curitiba, em 2025. Utilizando diários de bordo, fotografias e vídeos, examinam-se as dinâmicas de ensino-aprendizagem, os efeitos de presença e a dimensão cronotópica gerada no espaço coletivo. Conclui-se que a prática transcende o treinamento técnico, configurando-se como território ético e estético de cultivo de si e acolhimento das diferenças na mediação pedagógica.

Palavras-chave: Campo de visão. Alteridade. Presença. Cronotopo. Escuta.

Otherness and Field of Vision: Experimentations and Reflection on a Pedagogical Practice

Abstract

This article reflects on the body and otherness in performing arts training, based on Marcelo Lazzaratto's "Field of Vision" methodology. Structured as action research and grounded in Bakhtin's dialogic philosophy, the study analyzes a theatrical improvisation workshop held at Academia Cena Hum in 2025. Using logs, photos, and videos, it examines teaching-learning dynamics, presence effects, and the chronotopic dimension in collective space. It concludes that the practice transcends technical training, shaping an ethical and aesthetic territory for self-cultivation and embracing differences.

Keywords: Field of vision. Otherness. Presence. Chronotope. Listening.

Alteridad y campo de visión: experimentaciones y reflexión sobre una práctica pedagógica

Resumen

Este artículo reflexiona sobre el cuerpo y la alteridad en la formación del artista escénico, basado en la metodología "Campo de Visión" de Marcelo Lazzaratto. Estructurada como investigación-acción y fundamentada en la filosofía dialógica de Bakhtin, la investigación analiza un taller de improvisación teatral realizado en la Academia Cena Hum en 2025. Mediante diarios de campo, fotos y videos, se examinan las dinámicas de enseñanza-aprendizaje, los efectos de presencia y la dimensión cronotópica. Se concluye que la práctica trasciende el entrenamiento técnico como territorio ético y estético de cultivo de sí y acogida de diferencias.

Palabras clave: Campo de visión. Alteridad. Presencia. Cronotopo. Escucha.

1 Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Douglas Dias Ferreira.

2 Mestrando em Educação na Universidade Federal do Paraná (UFPR) - bolsista CAPES/PROEX. Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Artista profissional, professor e pesquisador.  edu.pirasneto@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/1533006981658155>  <https://orcid.org/0009-0007-8531-6213>

3 Doutorado em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). É professora adjunta da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).
 natacha.dias@unespar.edu.br  <http://lattes.cnpq.br/6523629861512842>  <https://orcid.org/0000-0002-1883-7568>



Encontros e potências possíveis

O campo das pedagogias teatrais voltadas à formação do artista da cena, vastamente explorado no último século, é um território que não cessa de revelar possibilidades e desafios. Ao longo de minha trajetória como graduando da licenciatura em Teatro, reconheci a improvisação como uma abordagem técnica e estética de relevância e, mais especificamente, no Campo de Visão, formulado pelo diretor e professor Marcelo Lazzaratto⁴, encontrei uma metodologia de grande interesse. Para Lazzaratto (2011, p. 25), a improvisação, além de ser um procedimento de treinamento, também se pode constituir como uma linguagem, e cada artista, à sua maneira, aborda-a de acordo com as demandas de seu próprio contexto. Este trabalho tem como objetivo refletir sobre o corpo no Campo de Visão na relação com uma experiência artística pedagógica, em que o “artista professor é o mediador consciente nas suas proposições, capaz de contribuir para uma formação crítica reflexiva, em um processo de constituição enquanto propositor baseado na sua práxis artístico-pedagógica” (Rosseto, 2018 p. 103). Um corpo que sente, interpreta, responde aos estímulos do ambiente e do outro e, assim, constitui a si mesmo. A partir disso, a investigação detém-se sobre o modo como o outro, enquanto parceiro de cena, interfere no jogo, e como esse encontro pode ser potencializado no ensino não formal das artes cênicas.

Em minha experiência como artista-docente em formação, ensinar aquilo que continuo aprendendo tem gerado uma série de inquietações. Sinto, por vezes, uma ansiedade latente diante da responsabilidade de conduzir processos pedagógicos sem ter plena segurança sobre os conteúdos. Há momentos em que a frustração se instala, especialmente quando não consigo traduzir em propostas claras aquilo que ainda está em elaboração dentro de mim. O Campo de Visão, como prática poética e experiencial, exige presença e escuta, mas também expõe lacunas; como procedimento que se instaura como processo e devir, pressupõe o incompleto, requisita um trabalho criador constante da imaginação, tanto de quem pratica o improviso quanto de quem o conduz. Nessa relação, fico me perguntando

⁴ Professor Associado da UNICAMP, é Livre-Docente e Doutor em Artes da Cena, com trajetória marcada pela criação e desenvolvimento do sistema estético “Campo de Visão”. Atua como diretor artístico da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico. Suas pesquisas abordam improvisação, direção e dramaturgia cênica.

se estou oferecendo algo válido, se estou sendo compreendido, se estou realmente contribuindo para a formação dos participantes. Esse tipo de dúvida pode gerar, no condutor da prática, certo sentimento de insuficiência, como se estivesse sempre aquém do que deveria saber. Ao mesmo tempo, percebo que essa instabilidade pode ser tomada como potência, estímulo de aguçamento sensível, embora ainda não saiba como lidar com ela. O ensino, nesse contexto, torna-se um território de tensão entre o desejo de compartilhar e o medo de não saber o suficiente. O foco, aqui neste artigo, será debater sobre essa possibilidade da abertura diante da liberdade que é estar em uma sala de trabalho, quando temos apenas uma única regra:

[...] é um exercício improvisacional que tem apenas uma única regra e que faz com que o ator vibre, pulse, contamina-se e contagie através de sua ação, seja a minha tentativa de comunhão entre o procedimento e conteúdo entre *techné* e psiché, entre corpo e alma. [...] A expressão viva, a expressão da vida é que motiva o meu fazer [...] (Lazzaratto, 2011, p.41).

Percebo, nesta citação, que o Campo de Visão é “corpo”, concebido como linguagem primordial, capaz de expressar ideias, desejos e subjetividades. Ele torna-se um espaço de escuta, de afetação e de criação, onde o jogo improvisacional se configura como meio de investigação e de construção de conhecimento. De fato, conforme Rosseto (2018, p. 143), essa prática “é reconhecida como importante fundamento nas artes da cena, seja como etapa de processo criativo, seja especialmente na contemporaneidade, a própria obra ao ser levada ao público”; dessa maneira, nota-se que a improvisação, nesta metodologia, pode ser abordada tanto como dispositivo poético, instauração de linguagem, quanto estratégia para despertar a percepção, estimular a criatividade e ampliar a consciência corporal dos participantes.

A respeito da investigação da qual resulta esta reflexão, convém mencionar que o processo artístico pedagógico foi documentado por meio de registros diversos, como, vídeos, fotografias, e diários de bordo elaborados pelos participantes da oficina ministrada por mim, em parceria com a Academia Cena Hum⁵, com o intuito de refletir sobre os modos de existência e criação que

⁵ Fundada em 1995 por George Sada, a Cena Hum é a primeira instituição privada do Paraná dedicada à formação em artes cênicas. Oferece cursos de teatro para todas as idades, com foco na transformação



emergem a partir da relação entre corpo, espaço e alteridade. Ao privilegiar a experiência subjetiva e coletiva dos participantes, proponho compreender o “Campo de Visão” como algo mais do que um exercício: um campo expandido de escuta, presença e transformação.

Contextualizando encontros e motivo das inquietações da pesquisa

A origem deste trabalho remonta a uma inquietação da prática corporal experienciada na disciplina “Corpo, Teatralidade e Educação”, ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), que frequentei sob condição de aluno especial, em 2023. O referido componente curricular, ministrado pelo professor Dr. Jean Carlos Gonçalves⁶, contou com a participação de docentes convidados em algumas de suas aulas. Em especial, no dia 31 de maio de 2023, o professor Dr. Robson Rosseto⁷ foi convidado a compartilhar aspectos de sua pesquisa sobre Campo de Visão, momento que despertou meu interesse pelo tema abordado. Participar desta aula me remeteu diretamente às minhas experiências na primeira graduação, especificamente nas disciplinas focadas no corpo. Na ocasião, desenvolvemos intensamente a visão periférica, a capacidade de enxergar o ambiente fora do foco central, permitindo uma percepção aguçada de detalhes, movimentos e cores. Essa prática foi fundamental para a construção da minha percepção e aprimorou significativamente nossa habilidade de captar elementos sutis, essenciais para uma presença cênica mais completa e responsiva. Isso me permitiu expandir a compreensão sobre a relação entre corpo, espaço e alteridade. Percebi que a aula não apenas validou a importância da visão periférica, mas a elevou a um patamar ético e estético, em que a escuta sensível do outro e do ambiente se torna o cerne da criação.

humana pela arte. O “Hum” do nome reflete sua abordagem centrada no humano. Site: <https://www.cenahum.com.br/>

⁶ Escritor, pesquisador e professor da UFPR, atua nos Programas de Pós-Graduação em Educação e em Letras, com foco em linguagem, corpo e estética. Doutor em Educação, lidera o Labelit/CNPq e coordena redes de pesquisa internacionais. É autor e organizador de livros e editor de periódicos na área.

⁷ Ator, diretor teatral e professor da UNESPAR, é doutor em Artes da Cena (UNICAMP) e mestre em Teatro (UDESC). Atua na formação de artistas-professores e pesquisa pedagogia teatral, processos criativos e mediação. É autor de livros na área e bolsista da Fundação Araucária.



O Processo pedagógico: cronotopo e alteridade na experiência do campo de visão

A oficina que ministrei na Academia Cena Hum teve como objetivo proporcionar a experimentação do exercício *Campo de Visão*, possibilitando aos participantes vivenciar, na prática, os princípios de presença, escuta e alteridade. É crucial destacar que, dos sete participantes, um demonstrou, de forma observável, apresentar Transtorno do Espectro Autista (TEA)⁸, aqui identificado pelo pseudônimo Fábio. O nível de suporte correspondente às necessidades desse participante não será especificado no presente artigo, por limitação de informações.

Para acompanhar e aprofundar a compreensão sobre essa experiência, foi proposto aos participantes que elaborassem, no decorrer dos encontros, um diário de bordo, em que cada participante registraria, de maneira livre, as suas expressões, tendo como ponto de reflexão perguntas norteadoras, pré-elaboradas anteriormente. Marina Marcondes Machado, em seu artigo “O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para pesquisador em Artes cênicas” (2002), destaca a importância dos diários para os artistas inseridos no universo acadêmico das Artes Cênicas. Para ela:

[...] a expressão Diário de Bordo refere-se a uma das etapas do trabalho do pesquisador acadêmico em Artes Cênicas que realiza sua pesquisa processualmente (metodologia *work in process*). O Diário de Bordo é a compilação de todas as anotações que um encenador-criador faz durante a escritura, montagem e encenação do espetáculo sobre o qual, futuramente, sua dissertação ou tese vai tematizar e discutir (Machado, 2002, p. 260, grifos da autora).

Logo, o diário de bordo pode-se definir como o registro integral do processo, que inclui anotações verbais e não verbais dos participantes, em um processo que documenta também as dinâmicas de ensino-aprendizagem envolvidas. Segundo Machado (2002):

[...] o *Diário* traz algo bastante próximo da linguagem literária e é realizado

⁸ O Transtorno do Espectro Autista (TEA) é caracterizado por desafios na comunicação e interação social, além de padrões de comportamento restritos ou repetitivos. Indivíduos com TEA podem também ter dificuldade em compreender as emoções e sentimentos de outras pessoas.

processualmente, não seria necessária sua compilação, página após página, ao longo da dissertação ou tese; não é necessário dar ao *Diário* uma utilização pragmática ou direta; trata-se de um metatexto, de um escrito, *misto de realidade e ficção*, inicialmente caótico e mais tarde reflexivo, meditativo, até mesmo confessional. Pode-se compará-lo a um pano de fundo, *o subtexto do próprio encenador*, a explicitação da sua *poíesis* – e esse pode ser seu valor maior (Machado, 2002, p. 261, grifos do autor).

Assim, a escolha deste método de registro teve como finalidade não apenas coletar impressões, mas também mediar a leitura reflexiva do trabalho no momento em que ele estava sendo vivenciado e analisado. Suas questões serão construídas a partir de cinco categorias conceituais, *corpo, tempo, espaço, percepção e alteridade*, assim buscando captar como esses elementos se manifestam na prática.

Os diários entregues após cada dia de oficina ofertam reflexões sobre a dimensão cronotópica da metodologia, conforme termos postulados no livro “Teoria do Romance II: As formas do tempo e do cronotopo” de Mikhail Bakhtin (2018), publicado postumamente. Para o autor, cronotopo é um princípio da física relativa adaptado ao pensamento sobre as relações dinâmicas que, na literatura, permite observar as qualidades locais não como moldura, mas condição de um determinado mundo ficcional:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível, o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

O cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura. Pode-se dizer, sem rodeios, que o gênero e as modalidades de gênero são determinados justamente pelo cronotopo, e, ademais, que na literatura o princípio condutor no cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria de conteúdo-forma determina (em grande medida) também a imagem do homem na literatura; essa imagem sempre é essencialmente cronotópica” (Bakhtin, 2018, p. 12).

Conforme observa Jean Carlos Gonçalves (2019, p. 45), no Brasil, “pouquíssimos pesquisadores têm-se dedicado com afincos a estudar as aproximações possíveis entre o pensamento bakhtiniano e as artes da cena”. Esse



conceito ajuda a pensar nos diários de bordo como mostras dos cronotopos gerados durante as oficinas, que produzem corporalidades em um determinado tempo e espaço. Na abordagem propiciada pelo Campo de Visão é possível, ainda, encontrar uma noção expandida de ambiente, na qual há um deslocamento do próprio foco da visualidade, incorporando a totalidade de um modo de estar em cena que, por si só, integra e ressignifica o espaço coletivo. “[...] o ator passa a perceber com maior nitidez tudo que o cerca, tudo que o atinge, tudo que o move” (Lazzaratto, 2011, p.53).

Mas como se “joga” o Campo de Visão? Como se participa dele? Segundo Lazzaratto (2011):

[...] os participantes só podem movimentar-se quando algum movimento gerado por qualquer ator estiver ou entrar em seu campo de visão. Os atores não podem olhar olho no olho. Eles devem ampliar sua percepção visual periférica e através dos movimentos, de suas intenções e pulsões, conquistar naturalmente uma sintonia coletiva para dar corpo a impulsos sensoriais estimulados pelos próprios movimentos, por algum som ou música, por algum texto ou situação dramática. Trata-se de uma improvisação conduzida, cabendo ao condutor a difícil tarefa de interferir apenas em momentos precisos e necessários para impulsionar e realimentar o jorro criativo dos atores (Lazzaratto, 2011, p. 42).

Sendo assim, o objetivo do exercício é ampliar a capacidade de perceber e sentir o que está à volta, o que incentiva os participantes a prestarem máxima atenção nos colegas e no espaço. Durante essa jornada, a troca com o grupo serve de incentivo para a criação: é no contato e nos sentidos atentos que o artista aumenta sua forma de se expressar com o corpo, aumenta o poder de criar e impede que formas rígidas de cena se estabeleçam. Assim, o Campo de Visão permite uma entrada profunda tanto no íntimo do artista quanto no mundo inventado que surge no palco, levando a um fazer artístico e real. Essa abordagem está intrinsecamente ligada à maneira como o exercício mobiliza o corpo no espaço e no tempo criativamente.

Ao focar no processo e nas experimentações, o Campo de Visão exige uma transferência da verdade do momento e da energia do corpo no instante presente da atuação. Essa dinâmica cria um ambiente no qual as ações e reações são imediatas e interdependentes, e é aqui que o conceito de cronotopo artístico

(Bakhtin apud Pavis, 2003) se manifesta.

Enquanto a cronotopia terminologicamente remete ao grego *chronos*/tempo, e *topos*/lugar) referindo-se à interconexão e indissolubilidade das relações espaço-temporais, o Campo de Visão traduz-se como a capacidade de criar um traço, ou um símbolo a partir de dados concretos, ou seja, “encontrar uma figura, uma imagem do mundo que seja tão concreta como abstrata, que permita uma metaforização espacial e uma experiência temporal” (Pavis, 2003, p. 149).

O exercício, ao exigir presença e resposta imediata, permite que a forma cênica seja apreendida como formação, processo, metamorfose e devir. O corpo, neste contexto, não apenas *ocupa* o espaço, mas o *cria* em tempo real, transformando a materialidade da cena a cada interação e movimento. O corpo deixa, então, de ser somente instrumento técnico e se transforma em sujeito criador, no qual esse corpo não está interessado em repetir formas fixas, mas em experimentar, responder e coabitar o espaço com o outro, promovendo uma liberdade de expressão focada na ação em curso. Portanto, o Campo de Visão, nesse sentido de engajamento com o outro, não é um lugar fixo, mas um território em constante mutação, permeado por relações, afetos e descobertas.

Para além da Cronotopia, o exercício também pode ser compreendido pela ótica da Experiência Discursiva de Interação, proposta por Bakhtin. Embora as investigações do autor sobre a cultura humana tenham se fundamentado primordialmente na análise literária e na linguagem verbal, aplicamos aqui sua perspectiva para destacar o plano de alteridades da comunicação corporal e cênica. Sob este prisma, cada ação do artista é interpretada como um enunciado corporal (gesto, olhar, movimento) que se dirige e responde ao enunciado do outro.

A experiência cênica se estabelece, portanto, como uma interação mútua na qual o corpo do artista se constitui em diálogo com o corpo do outro e o espaço circundante. A ação força o artista a uma escuta ativa e à resposta imediata, destacando a natureza relacional que funda o gesto criativo. Evidencia, assim, que não há corpo isolado: a criação da forma e do sentido é sempre uma resposta, impedindo qualquer tipo de rigidez, física, emocional e cognitiva, e garantindo que tudo o que surge na cena seja um reflexo autêntico e fluido da coabitação e do



encontro. O corpo torna-se, assim, um portal para o mundo, cuja presença e repertório são constantemente atualizados pelo contato com o outro.

Isso encontra reverberação nas ideias propostas por Cassiano Quilici (2011), em seu artigo “O conceito de “cultivo de si” e os processos de formação e criação do ator/performer”, de onde toma o princípio de treinamento e aprimoramento pessoal japonês *shugyo* para pensar os processos de formação e criação do ator-performer na contemporaneidade. Nesse contexto, Quilici (2011) defende que o corpo do artista não é apenas instrumento técnico, mas território ético e existencial, onde se desenham práticas de transformação subjetiva. Ao abordar o treinamento como uma “poética de si”, o autor destaca que o corpo é lugar de lapidação da percepção, de enfrentamento dos hábitos automáticos e de construção de uma atenção refinada no cotidiano. Essa perspectiva ética não se limita à cena, mas atravessa o viver, propondo que o trabalho artístico seja também um exercício de presença e consciência.

Essa abordagem dialoga diretamente com o que venho desenvolvendo no Campo de Visão, onde os territórios cênicos se transformam a partir das trajetórias singulares dos participantes. Como aponta Rossetto (2018), o corpo é balizado pela ética e pela moral, e é nesse entremeio que se inscreve a potência do jogo. Ao considerar o corpo como fonte de sentidos e lugar de cultivo de si, como propõe Quilici (2011), compreendo que cada vivência incorporada ao Campo de Visão não é somente expressão, mas também transformação. A ética do corpo, nesse contexto, não é norma externa, mas prática interna que orienta a escuta, a presença e a criação.

Para Bakhtin “[...] a experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros (Bakhtin, 2016, p. 54)”. Dessa forma, a oficina foi compreendida como um laboratório poético e pedagógico no qual o “*Campo de Visão*” se revela não somente como técnica de improvisação, mas como prática de escuta, presença e alteridade. O registro reflexivo desse percurso pretende contribuir para o aprofundamento das discussões sobre os modos de formação em artes da cena, ressaltando a centralidade do corpo como potência criadora e relacional.



Portanto, Bakhtin define que:

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos (Bakhtin 2016 p. 54).

Podemos pensar então sobre a noção de presença que emerge disso. Como prática artístico-pedagógica, o Campo de Visão desloca o foco da ação individual para uma composição coletiva. Conforme descrito anteriormente, a regra elementar da improvisação dispõe que as participantes só podem se mover quando receberem, em seu campo visual, um estímulo do movimento de outra pessoa. Assim, o corpo em cena não atua isoladamente, mas em relação com os outros corpos, com o tempo e com o ambiente. A presença evocada, portanto, não se configura como atributo técnico ou expressivo de um ator específico, e sim como efeito que emerge da afecção entre corpos em estado de criação.

Renato Ferracini (2013) fala dessa perspectiva ao se referir aos “efeitos de presença”, ou seja, zonas de contágio e turbulência intensiva, onde os corpos se afetam mutuamente e geram graus variados de intensidade poética. Para Ferracini, “a presença não é atributo específico de um corpo, nem elemento localizado na capacidade de afeto do receptáculo-público, mas uma presença-acontecimento-espetáculo que mobiliza os agentes da cena para outros planos poéticos e de experiência” (Ferracini, 2013, p. 3). Essa concepção desloca a presença do campo da técnica para o campo da relação, da escuta e da composição.

Ao articular essas duas abordagens, compreendo que o Campo de Visão é um território fértil para a produção de *efeitos de presença*, pois se baseia na escuta do fora, na alteridade e na construção de uma poética coletiva. A presença, nesse contexto, não é algo que se possui, mas algo que se produz no encontro. É uma força que atravessa os corpos e os transforma, instaurando uma experiência que é, ao mesmo tempo, estética e ética. Assim, tanto Lazzaratto quanto Ferracini apontam para uma pedagogia do sensível, em que o corpo em cena é lugar de afeição, de composição e de vida intensiva.

No entendimento de Lazzaratto (2011, p.31),

O Campo de Visão [...] promovem em nós a percepção de que estamos inseridos em um campo de possibilidades, que o meu ponto de vista inserido nesse campo é apenas uma possibilidade, que o meu ponto de vista não determina sozinho a realidade, que ela pode ser maior do que isso; que estamos sempre sendo afetados por aquilo que notamos e por aquilo que nem sabemos de onde veio, e que isso é tão mobilizador quanto a nossa vontade individual ou nossa escolha a partir do nosso ponto de vista.

Assim, o ator é convocado a transformar seu corpo em um corpo perspectivo, aquele que percebe, reage e ressignifica continuamente as relações no espaço. Para que isso ocorra, torna-se imprescindível um trabalho rigoroso de sensibilização: exercitar, desbloquear e aguçar as próprias emoções e sensações, de modo a tornar o corpo apto a perceber e a ser percebido. Este processo não apenas potencializa a presença cênica, como também permite que o ator atue de forma expandida, em constante diálogo com o ambiente e com os elementos que o compõem.

Lazzaratto (2023) reforça que “[...] nós somos afetados pelo que acontece externa e internamente. Existe uma escuta interior também. Você deve criar canais para ser assaltado por você mesmo, pelo que não está no seu consciente mezinho, deixando o inconsciente falar (Lazzaratto 2023, p. 34)”. Nesse sentido, os ouvidos funcionam como uma ponte entre as camadas mais profundas do eu e a imensidão do mundo, desde que permaneçam livres de bloqueios, prontos para captar as reverberações internas e externas que atravessam o corpo. Nesse percurso de construção de um corpo sensível, Marcelo Lazzaratto nos provoca então a compreender que somos constantemente atravessados tanto pelo que nos impacta externamente quanto pelos movimentos que surgem do nosso interior.

Em direção semelhante, Gonçalves (2019, p. 53) afirma que “Pesquisar em uma perspectiva bakhtiniana é interessar-se pelos modos de ser, de viver, de se relacionar”. É justamente por essa proximidade entre a filosofia dialógica de Bakhtin e os pressupostos da presente investigação que se propõe tal articulação. Afinal, compreender os sentidos que emergem na relação entre corpos, discursos



e jogos cênicos é também reconhecer que todo conhecimento artístico é, antes de tudo, atravessado por vozes múltiplas, sensíveis e em constante interação.

Condução e a Experiência da Oficina “Campo de Visão”

A atividade pedagógica ocorreu aos sábados, durante o mês de agosto de 2025, totalizando cinco encontros de três horas cada, com a participação de 7 (sete) integrantes de um total de 21 inscritos. Os participantes apresentavam um perfil diversificado, abrangendo pessoas com idades entre 20 e 60 anos. Este grupo era composto por pessoas que já possuíam experiência prévia com o teatro, bem como por aquelas que estavam em curso de formação ou buscando aperfeiçoamento na área cênica. Para fins de análise e preservação do anonimato, os participantes foram identificados por meio dos seguintes pseudônimos: André, Bruno, Dário, Fábio, José, Camila e Bruno, a serem empregados sempre que excertos de falas ou reflexões surgirem em ambiente de sala. Apesar de todos os participantes demonstrarem receptividade à proposta do exercício, o primeiro encontro foi precedido por uma roda de conversa, momento inicial que permitiu o estabelecimento de um contato aprofundado com cada participante, possibilitando a observação de suas expectativas e perspectivas em relação à oficina.

Minhas observações empíricas durante os encontros da oficina “Campo de Visão” revelaram uma rica tapeçaria de experiências individuais e coletivas. É importante ressaltar que foram aplicados alguns exercícios no início do processo que não faziam parte do “Campo de Visão” em si, mas serviram como aquecimento para despertar o corpo e promover uma ligação e interação entre os participantes, preparando-os para a prática principal. Minha decisão de não ir direto à atividade proposta da oficina derivou da minha observação de que os participantes não estavam conectados. Essa falta de conexão se manifestava na rigidez corporal e na pouca disponibilidade para o jogo e a escuta mútua, características esperadas em um grupo de pessoas com pouca ou nenhuma experiência prévia em práticas cênicas, ou de movimento.

Dessa forma, o aquecimento foi estrategicamente focado em aspectos



primordiais para o trabalho em grupo e a presença cênica. Trabalhamos, principalmente, a escuta ativa do colega, crucial para qualquer dinâmica de relação e a descontração física, visando liberar tensões e abrir o corpo para a expressividade e a resposta imediata. A intenção era estabelecer um “estado de jogo” e confiança básica, onde o corpo fosse percebido não apenas como um instrumento individual, mas como parte de um coletivo em constante diálogo. Acredito que, sem essa base, a proposta do “Campo de Visão”, que exige prontidão, percepção expandida e interação sensível, não seria plenamente aproveitada. Conforme afirma Lazzaratto (2011, p.32), “é preciso exercitar os atores para que afinem seus instrumentos de trabalho (corpo pensante) em busca dessa nova qualidade de percepção e atuação”. Logo na partilha do primeiro encontro, o qual teve uma durabilidade menor, pode-se notar a emergência da “conexão com o próximo” e a “necessidade de reagir ao que o outro propõe”, confirmando o engajamento precoce com a ideia de um corpo em relação com o outro; isso justificou um pensamento compartilhado entre Dário e Vitor, ambos destacando a dificuldade de sentir o outro, sendo evidente a necessidade de criar conexões com os colegas.

No segundo encontro, uma das atividades de aquecimento evidenciou a busca por uma presença ativa no diálogo, exigindo contato visual e verbalização. Minhas observações indicaram uma transição gradual: os comentários sobre a “percepção de maior conexão na terceira tentativa” e a constatação de que a “pressa em jogar reduzia a qualidade e a presença cênica” sublinharam o aumento da consciência corporal e do foco.

Nesse dia, lancei a pergunta “O que meu corpo tem de repertório?”, que visava, justamente, incentivar essa exploração interna, uma vez que a noção de presença ativa já havia sido introduzida. A proposta foi apresentada logo no início da sessão de trabalho, após o aquecimento. Buscava uma reflexão que fosse além da presença imediata, incitando os participantes a uma atitude poética, voltada ao que o seu corpo podia dizer e propor. A resposta a essa questão não se deu de forma verbal e imediata, mas sim por meio da ação e da experimentação durante a prática de improvisação que se seguiu. Esperava-se que o conceito de repertório fosse respondido com a emergência de gestualidades singulares, a descoberta de

novas formas de movimentação e o surgimento de símbolos e imagens oriundos da memória corporal de cada um, intensificando a qualidade e a expressividade do trabalho cênico, que foi possível de notar durante a oficina ministrada.

Para Azevedo (2020, p.20),

[...] Quem somos ressoa corpo afora, através de seus poros e formatos, rumo ao mundo. Nosso corpo é um corpo mundo, que ressoa mundo afora como o vento que persona ressoando pelas folhas das árvores, como o fogo que persona entre as brasas da lareira. Nós “personamos” uns para os outros, para todos os outros que nos rodeiam. Somos pessoas. Somos corpos vivos na imensidão do mundo vivendo, tentando viver juntos, em sociedade [...].

Desse jeito, o corpo não se encerra em si mesmo, mas transborda em direção ao mundo e às relações, funcionando como um campo de ressonância sensível, perceptível e afetivo. Somos corpos vivos que “personamos” uns aos outros, e essa condição relacional se faz presente tanto no ato performativo quanto na vida cotidiana, reafirmando que habitar o corpo é também habitar o mundo e suas complexas redes de interdependência. Deste modo, Azevedo nos faz um convite à escuta sensível do próprio corpo, este eu que vive, sente, percebe, pensa e carrega em si histórias tecidas na pele, nos músculos e na memória. A persona que assumimos e exibimos é essencialmente relacional, forjada na interação mútua com os outros e com o meio circundante. Existimos como corpos inseridos na vastidão do mundo, cuja própria vivência é intrinsecamente ligada ao esforço contínuo de coexistência em sociedade.

A metodologia com a qual trabalhei “procura mostrar ao ator que o seu trabalho se dá sempre na concretude da relação entre ele e alguma coisa e a ênfase que damos à questão espacial ajuda-o a compreender isso (Lazzaratto, 2011 p. 57)”. Sendo assim, nesse jogo sensível, o “Campo de Visão” não se limita a um exercício técnico, mas se constitui como prática de presença, escuta e afetação. Estar disponível para ser atravessado, seja pelo olhar, pelo som, pelos gestos do outro ou pelas emergências internas, torna-se condição fundamental para que o corpo, entendido aqui como corpo pensante, possa se mover de forma autêntica, em constante diálogo com a paisagem, com os encontros e com o próprio eu.



Lazzaratto aprofunda sua metodologia de “*Campo de Visão*” em sua obra posterior, *Campo de Visão: um exercício de alteridade* (2023), ao destacar o exercício cênico como uma prática ética, capaz de provocar transformações internas. “[...] o Campo de Visão é sempre você e o outro. Entendendo o outro como companheiro de cena, o espaço, o público, a música e tudo que o cerca. (Lazzaratto, 2023, p. 51)” Assim, o campo se amplia: não é apenas uma metodologia técnica, mas também uma pedagogia das percepções.

Para Lazzaratto (2023, p.42):

O campo de visão, por seu modo de ser aberto e coletivo, carrega em seu bojo aspectos que transcendem a prática artística. Ele nos aponta e nos oferece um caminho para compreendermos processos de ação que encontram na vida em sociedade sua razão de ser. Promove um olhar sensível à prática social. Instiga-nos à colaboração, para ela nos sensibilizar a partir da relação que o jogo não apenas promove, mas da qual se mostra dependente. Para jogar o campo de visão, depende-se da colaboração sensível e do exercício contínuo de alteridade.

Nesse contexto, a noção de alteridade assume papel central na construção de um corpo perceptível e sensível na criação cênica. Conforme evidencia Lazzaratto (2023), o Campo de Visão, por sua natureza aberta e coletiva, transcende os limites da prática artística e aponta para uma ética da convivência, para o qual a colaboração e a escuta se tornam condições indispensáveis. O jogo cênico, assim como a própria vida em sociedade, depende da relação constante com o outro, seja ele o parceiro de cena, o espaço, o público ou qualquer elemento presente no ambiente. Dessa forma, a alteridade deixa de ser apenas um conceito abstrato para se materializar na prática, deslocando o centro da criação do “eu” isolado para uma experiência compartilhada, onde a presença do outro não é obstáculo, mas potência criadora. É na abertura sensível às diferenças que o jogo se sustenta e se reinventa, transformando a cena em um espaço de troca, de escuta profunda e de constante reinvenção mútua e assim, “os atores exercitam o encontro, a alteridade, a imaginação e, por consequência, sua gestualidade e sua qualidade expressiva vão se elaborando, ganhando contornos, porém sempre a serviço do que a obra pede (Lazzaratto, 2023 p. 68)”.



Portanto, a alteridade é também uma pedagogia, que ensina o artista a lidar com a diferença, com o conflito e com o imprevisível, formando corpos sensíveis, capazes de construir uma convivência mesmo nas divergências entre os corpos. Lazzaratto (2023, p. 26), afirma que:

Sua estrutura é dinâmica e prevê a intersecção entre psiché e techné. É nessa intersecção que as poéticas podem ser instauradas, preservando, ao mesmo tempo, as latências orgânicas fluindo através do corpo do ator e o rigor técnico de sua execução. [...] um exercício apoiado no jogo da alteridade, ele não se esgota. Ele estimula o ator a potencializar seu corpo como um corpo perceptivo, aberto às impregnações na mesma medida que o estimula a ser condutor/criador de suas escolhas técnicas.

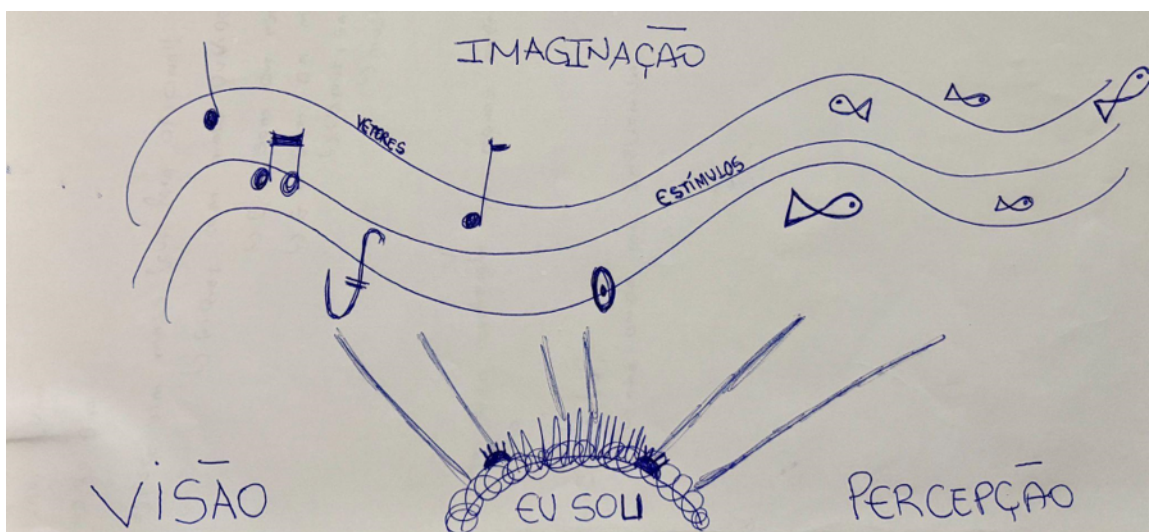
A criação cênica baseada na alteridade não busca homogeneidade, mas celebra a pluralidade de vozes, gestos e perspectivas. E é justamente nesse entrelaçamento que o “corpo pensante” se fortalece: ele aprende com o outro, se transforma no encontro, e reconhece que pensar com o corpo é também pensar com o outro corpo, com sua escuta, sua presença e sua diferença.

No terceiro encontro, o barulho externo que havia naquele dia levou-me a discutir: “seria distração ou elemento de criação?”, ilustrando a complexidade da escuta no coletivo. Notei a busca ativa por uma percepção expandida quando os participantes movimentavam a cabeça para “sentir o grupo”. Ao introduzir a música, impulsionamos a reflexão “O que estou recebendo? O que estou sentindo?”, aprofundando as escutas interna e externa. As falas na partilha sobre a necessidade de “pensar no grupo ao mesmo tempo em que se age pessoalmente” revelaram o desafio de equilibrar individualidade e alteridade. Fiquei muito atento ao relato de Vitor, que apontou para a importância da escuta orgânica, dizendo que “saber o tema antes do exercício o deixou menos natural, pois acabou pensando demais em vez de deixar o fluxo acontecer”. Essa constatação revela um desafio crucial para a prática do Campo de Visão: a racionalização excessiva como obstáculo à presença ativa. Ao tentar controlar a ação por meio de um tema preestabelecido, o participante inibe a poética do imprevisível, impedindo o corpo de se transformar em um corpo perceptivo que se deixa afetar, em vez de apenas executar. A organicidade da escuta, nesse sentido, exige que o corpo se mantenha livre para ser “assaltado” pelas

emergências internas e externas, deixando o inconsciente falar.

Em um aspecto distinto, mas complementar à escuta, a observação de Bruno de que “a velocidade e a qualidade do movimento interferem diretamente na dinâmica do grupo” forneceu um exemplo concreto de como o gesto individual reverbera na organização coletiva. Essa percepção transcende a técnica pessoal e toca na qualidade da liderança implícita e na organização do grupo, pois a alteração no ritmo e na precisão do movimento reconfigura instantaneamente o Campo de Visão coletivo e a qualidade da composição total. O movimento individual, com sua qualidade e velocidade, atua como um enunciado corporal que exige do outro uma resposta imediata e adaptativa, garantindo que o jogo se sustente na colaboração sensível e no exercício contínuo de alteridade. A complexidade dessa interdependência entre individualidade e coletivo, escuta e ação, foi poeticamente sintetizada em um dos registros dos diários de bordo deste dia, onde o André, ao final do encontro, traduziu sua percepção da aula, e o seu cronotopo, e a fusão artística do tempo e do espaço da vivência lhe trouxe a reflexão em forma de desenho (Figura 1). Esse registro não verbal atesta a apreensão do processo como formação e metamorfose, revelando como o Campo de Visão pode metabolizar as tensões da escuta e a dinâmica do movimento em um símbolo concreto da presença.

Figura 1 - Terceiro Encontro - Diário de Bordo de André - Fonte: Eduardo Piras, 2025





Desafios da Mediação

Durante o processo de pesquisa, como professor mediador, me deparei com alguns desafios, como a presença de Fábio, o participante com Transtorno do Espectro Autista (TEA), que foram profundamente significativos. Suas particularidades guiaram minhas adaptações. Em um dos encontros, anotei que Fábio "apresentou tempo de resposta mais lento, mas participou ativamente dentro de suas possibilidades" (Anotações do Autor, Eduardo Piras, 2025). Essa constatação inicial me fez ajustar o ritmo do exercício, não o obrigando a participar, mas deixando a proposta aberta para a sua participação, tendo em vista que em alguns encontros o mesmo se encontrava um pouco agitado. Contudo, é importante destacar que Fábio participou ativamente das atividades propostas, desde a prática até os momentos de feedback, além de ter realizado o seu diário de bordo em todas as aulas, deixando registradas as suas reflexões. Nesse sentido, não precisei alterar as músicas selecionadas previamente, pois Fábio participava ativamente assim que elas entravam. A minha adaptação consistiu, essencialmente, em ser o mais didático possível, realizando pausas quando necessário para garantir a fluidez do grupo. Embora ele saísse do improviso em alguns momentos, essa flexibilidade foi deliberada: mantive a proposta aberta para que os participantes pudessem seguir seu próprio ritmo, sem desistir da experiência, integrando a diferença como potência de alteridade. A participação de Fábio foi um catalisador para uma prática de alteridade mais genuína, vinculando-se ao que Bakhtin sustenta sobre a experiência individual se desenvolver em uma interação constante com o outro. O autor sustenta que a nossa consciência e vida são um "fato primário" construído pela contínua relação com o que é exterior a nós, ou seja, com as palavras e o mundo do outro (Bakhtin, 2017, p. 38). A complexidade dessa interação se tornou ainda mais evidente com José, que "não executava os movimentos conforme orientado, sugerindo alguma dificuldade". Essa percepção de um "delay" reforçou a necessidade de um olhar sempre atento e adaptativo e de incentivar o grupo a desenvolver uma escuta mais empática e inclusiva. Conforme o autor, "Eu vivo em um mundo de palavras do outro" (Bakhtin, 2017, p. 38), o que reforça que o outro me constitui nessa relação; também, implica



que a palavra (ou o gesto/expressão) do outro exige do indivíduo uma tarefa especial de compreensão, distinguindo-se da facilidade com que se compreende a própria palavra. Ao se deparar com a diferença nos padrões rítmicos e gestuais trazidos por Fábio e José, o grupo e eu fomos convocados a sair do nosso "pequeno mundinho das suas palavras" para tentar apreender e integrar esse "imenso infinito mundo das palavras do outro," uma tarefa essencial para a constituição da alteridade no espaço da pesquisa. Essa ideia parece reforçar a questão da escuta atenta dos participantes, nessa relação da formação das palavras: desde o início, a partilha trazia a questão de "como o outro me afetou?", mas, em um dos jogos de aproximação e conexão, percebi a importância da "qualidade de troca" e da "receptividade ao outro"; observei que, quanto mais dificuldades surgiam, mais ampliava-se a visão periférica", indicando uma expansão da escuta espacial. Por isso, para Lazzaratto (2023, p.15), "[...] um corpo que não se separa da paisagem, colocando mais uma vez em xeque a ideia da cena como mero espaço de relação entre indivíduos". Isso nos informa que o corpo não se dissocia da paisagem em que está inserido, mas rompe com a concepção tradicional da cena no espaço como a interação exclusiva entre os sujeitos, uma vez que o corpo se funde ao ambiente, assim estabelecendo uma conexão e relação com o espaço e os encontros ali presente.

As minhas decisões metodológicas se pautaram em um processo contínuo de escuta sensível e adaptação. O exercício da alteridade me fortalece nessas atividades condutoras que se estabelecem plenamente por contiguidade, interação, escuta e atenção aos outros indivíduos envolvidos no processo (Lazzaratto, 2023, p.28). Em alguns dos encontros, por exemplo, pude perceber que o grupo não estava com o corpo e a mente presentes naquele dia. Por isso, tive que interromper o exercício do "Campo de Visão" para "reforçar as instruções", uma pausa que se mostrou estratégica para a recomposição do sentido de grupo, premissa fundamental do jogo.

Por fim, no último encontro, com o tempo reduzido de que então dispunha, optei por eliminar duas músicas que havia previsto como estímulo para os improvisos, para garantir que as etapas essenciais fossem vivenciadas com qualidade. Os desafios foram constantes: lidar com a dispersão de alguns, como

Vitor, e a tendência de “propor movimentos sem sentir a música”, o que exigiu intervenção. A “lentidão do grupo pela falta de escuta da música”, bem como a “tendência de prever e adivinhar movimentos” foram pontos que me fizeram reforçar a importância da organicidade e da entrega ao inesperado.

Outro desafio significativo que se apresentou, e que não pode ser negligenciado, foi a presença do espelho na sala. Este elemento, embora comum em espaços de ensaio e expressão corporal, atuou em diversos momentos como verdadeiro obstáculo, desviando o foco dos participantes.

A tentação de se auto-observar, em vez de estimular o foco na interação ou na proposta do exercício, fragmentava a atenção coletiva. Consequentemente, precisei realizar intervenções constantes para redirecionar a atenção do grupo da imagem refletida para a experiência presente e a relação com o outro. Tal necessidade de realinhamento pode ser observada claramente na imagem abaixo (Figura 2), onde os participantes estão alinhados em uma parede oposta ao espelho, de frente para as janelas, um posicionamento que se tornou uma tática para evitar que a própria imagem refletida desviasse o olhar e a concentração, permitindo que o foco se mantivesse na instrução e na interação lateral.

Figura 2 - Quinto Encontro - André, Fábio, José, Camila e Vitor. Fonte: Eduardo Piras, 2025





Reflexões e Perspectiva da Pesquisa

As reverberações dessa experiência em mim, como pesquisador, foram profundas. A condução do trabalho me proporcionou *insights* valiosos sobre a dimensão pedagógica dos elementos da presença e expressão abordados pelo Campo de Visão, envolvendo corpo, tempo, espaço, percepção e alteridade, o que me possibilita algumas conclusões. Entre essas, a constatação de que a presença não é apenas um estado de foco individual, mas um estado de atenção e prontidão vinculado à condição relacional, que se constrói na escuta e na interação com o outro. A alteridade, por sua vez, revelou-se não como um conceito abstrato, mas como uma prática ética e estética que enraíza a linguagem performativa, a exigir constante negociação, adaptação e acolhimento das diferenças.

A observação da evolução dos participantes, especialmente daqueles que demonstraram maior regularidade nos encontros, reforçou a ideia de que a prática continuada é fundamental para o aprofundamento dessas percepções. O desafio de equilibrar a condução com a liberdade criativa do grupo, de intervir sem tolher a espontaneidade, me levou a um novo entendimento sobre a sutileza da mediação e a potência do "olhar de direção para aproveitar as criações surgidas espontaneamente". Em suma, a oficina "Campo de Visão" não foi apenas um objeto de estudo, mas um campo de experimentação e aprendizado que reconfigurou minha própria percepção sobre o corpo, o outro e a arte.

Nesse sentido, essas considerações nos permitem afirmar que os desdobramentos analíticos dessa oficina não se encerram em si mesmos. Ao contrário, abrem caminho para novas investigações que aprofundem a escuta das multiplicidades subjetivas envolvidas na prática artística colaborativa, à medida que revisito a experiência de criação daquele período, ganhando novas perspectivas ao longo do tempo. Resta, portanto, ampliar o campo de escuta para as vozes que ainda virão: dos participantes, dos leitores e de futuras experiências pedagógicas em arte.

Referências

AZEVEDO, Sônia Machado de (org.). PELE, PORO, PÓ OU RIOS DE SANGUE DESAGUANDO EM DOCES CORAÇÕES EM MEIO À VENTANIA. SOMOS.: o começo de tudo ou o viver como poesia. In: GONÇALVES, Jean Carlos; AZEVEDO, Sônia Machado de; FERRACINI, Renato (org.). *Corpo (en) cena: ensaios urgentes*. São Paulo: Hucitec Editora, 2020. Cap. 1, p. 20.

BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra; Notas da edição Russa: Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra; Notas da edição Russa: Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra; Notas da edição Russa: Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2018.

FERRACINI, Renato. Presença e Vida. Corpos em arte. *Anais da VII Reunião Científica da ABRACE*, v.14, n.1, 2013. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/2761.html>. Acesso em: 11 nov. 2025.

GONÇALVES, Jean Carlos. *Teatro e Universidade: cena. pedagogia. [dialogismo]*. São Paulo: Hucitec Editora, 2019.

LAZZARATTO, Marcelo. *Campo de Visão: exercício e linguagem cênica*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

LAZZARATTO, Marcelo. *Campo de Visão: um exercício de alteridade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2023.

MACHADO, Maria Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 2, p. 260–263, 2002. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v2i0p260-263. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57101>. Acesso em: 5 out. 2025.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.



QUILICI, Cassiano Sydow. O Conceito de “Cultivo de Si” e os Processos de Formação e Criação do Ator/Performer. *Anais da VI Reunião Científica da ABRACE*, v.12, n.1, 2011. Disponível em: <https://ojs.portalabrace.org/ojs/abrace/article/view/3142.html>. Acesso em: 13 nov. 2025.

ROSSETO, Robson. *Interfaces entre Cena Teatral e Pedagogia: a percepção sensorial na formação do espectador-artista-professor*. Jundiaí: Paco Editorial, 2018.

Recebido em: 19/12/2025

Aprovado em: 29/07/2026

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br