



Práticas artísticas comunitárias como promotoras de conhecimento-emancipação

Community artistic practices as promoters of knowledge-emancipation

Las prácticas artísticas comunitarias como promotoras de conocimiento-emancipación

Daniela Mota Silva
José Eduardo Silva

Daniela Mota Silva

Centro de Estudos Humanísticos¹, Universidade do Minho, Braga, Portugal
Doutoranda em Ciências da Cultura na Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho, apoiada e financiada por Bolsa de Doutoramento Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), I.P., no âmbito do projeto 2022.13311.BD. Mestre em Artes Cénicas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, é pesquisadora no âmbito das práticas artísticas comunitárias e das artes participativas.

José Eduardo Silva

Centro de Estudos Humanísticos¹, Universidade do Minho, Braga, Portugal
Actor, encenador, investigador e professor adjunto de Teatro na Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho. Doutorado em Psicologia pela Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto, as suas áreas de interesse interceptam o teatro, as artes performativas e o desenvolvimento humano nas suas dimensões psicológicas, sociais e políticas.

¹ O Centro de Estudos Humanísticos é apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), I.P., no âmbito do projeto UIDB/00305/2020 <https://doi.org/10.54499/UIDB/00305/2020>

Resumo

Este artigo tem como objetivo explorar as potencialidades das Práticas Artísticas Comunitárias (PAC) como possibilidades contra-hegemônicas de socialização e construção de mundo a partir das artes performativas. Procuraremos perceber como as PAC podem ser uma alternativa às formas convencionais de se construir conhecimento e de se fazer arte, por reunirem as condições necessárias para a formação do conhecimento-emancipação. Para isso, conceitos da teoria/pedagogia decolonial e das Epistemologias do Sul serão utilizados como fundamentação teórica.

Palavras-chave: Práticas artísticas comunitárias, Teatro em comunidade, Conhecimento-emancipação, Teoria decolonial, Epistemologias do sul.

Abstract

This study aims to explore the potential of community artistic practices (CAP) as counter-hegemonic possibilities of socialization and world-making offered by the performing arts. This study will try to understand how CAP can offer an alternative to conventional ways of constructing knowledge and making art as they bring together the necessary conditions for the formation of knowledge-emancipation. For this, concepts of decolonial theory/pedagogy and Epistemologies of the South will be used as theoretical foundation.

Keywords: Community artistic practices, Theatre in community, Knowledge-emancipation, Decolonial theory, Epistemologies of the South.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo explorar las Prácticas Artísticas Comunitarias (PAC) como posibilidad contrahegemónica de socialización y construcción de mundo desde las artes escénicas. Trataremos de entender cómo las PAC pueden ser una alternativa a las formas convencionales de construir conocimiento y hacer arte, ya que reúnen las condiciones necesarias para la formación del conocimiento-emancipación. Para ello, se utilizarán como fundamento teórico los conceptos de teoría/pedagogía decolonial y Epistemologías del Sur.

Palabras clave: Prácticas artísticas comunitarias, Teatro en comunidad, Saber-emancipación, Teoría decolonial, Epistemologías del Sur.

Introdução

Se refletirmos sobre as Práticas Artísticas Comunitárias (PAC) dentro das nossas sociedades contemporâneas, veremos que elas ainda ocupam um lado da linha abissal destinado à subalternidade, à excentricidade e também que os sujeitos de sua ação tendem a não serem integrados nos roteiros artísticos institucionais, sendo frequentemente desconsiderados enquanto fazedores de arte. Isso se dá pelo próprio caráter híbrido que essas práticas assumem, onde seus projetos podem se enquadrar tanto no campo epistemológico da arte quanto no da educação, ou no espectro social e político, entre outros campos de atuação. Segundo Cruz (2015), os processos de criação dentro das PAC são, na sua grande maioria, gerados pelas “culturas, identidades, histórias, tradições e necessidades sentidas de pessoas e comunidades que, abordadas artisticamente, sustentam o desenho de dramaturgias diversas” (Cruz, 2015, p. 9). A literatura revela que as origens dessas práticas espelham essa hibridez, com forte influência do Teatro Político de Brecht, do movimento de educação popular defendido por Paulo Freire, da essência comunitária do Teatro do Oprimido proposto por Augusto Boal, além de adotar características e influências específicas conforme o local onde o projeto é desenvolvido.

Se pensarmos ainda no Teatro Comunitário ou no Teatro em Comunidade, objeto de interesse e de estudo deste artigo, veremos que, na visão de cultura do norte global, essas práticas geralmente são vistas como informais, amadoras e menores sob o ponto de vista artístico, econômico e social. Por contraposição, as práticas do teatro dito “convencional” são tendencialmente enquadradas como “artísticas”, “profissionais” e possuidoras de valor acrescentado. Essa desvalorização do Teatro Comunitário é fruto, em muitos casos, da falta de enquadramento das relações entre os profissionais e as comunidades que se envolvem nessas criações artísticas, alvo de constantes deturpações do real significado dos projetos de arte comunitária e que acabam adotando modelos hierarquizantes e colonizadores para as suas criações. A professora Márcia Pompeo Nogueira, que foi pioneira nos estudos do Teatro em Comunidade no Brasil, define em três modalidades a trajetória desta área: **teatro para as comunidades**; **teatro com comunidade** e **teatro por comunidade** (Nogueira, 2018). Essas modalidades são diferenciadas entre si em função de participações mais

ou menos hierárquicas entre seus integrantes, de modo que no **teatro para as comunidades** essa relação se dá através de uma abordagem de cima para baixo, tendo o grupo (ou o artista responsável) o total controle das decisões e da construção do objeto artístico. Já na abordagem do **teatro com comunidade** essa relação se torna um pouco mais participativa, e a comunidade é consultada sobre os assuntos a serem abordados ou outras formas artísticas a serem incorporadas no espetáculo. Mas ainda não se enquadra em um formato completamente democrático, pois a maioria das decisões ainda são centralizadas na equipe artística. Por fim, o formato de **teatro por comunidade** é caracterizado por incluir completamente a comunidade no processo de criação teatral, sendo esses processos definidos pela participação ativa, horizontal e democrática entre todos, sendo a última abordagem aquela que mais nos interessa e sobre a qual iremos particularmente nos debruçar.

Apesar da frequência desse tipo de enquadramentos que colocam desafios significativos às PAC, é importante salientar que, sobretudo nas últimas décadas, as suas características específicas têm sido alvo de interesse crescente de estudos acadêmicos, de onde tem resultado um valioso manancial de conhecimento teórico e prático. Esse reconhecimento da relevância das PAC em vários domínios (e.g. humano, social, epistemológico, artístico, econômico, político, entre outros) tem acontecido a par do fortalecimento de redes de trabalho em diferentes países. Exemplos disso são: o **Movimento Cultura Viva Comunitária**², fundado em 2013 e que conta com a participação de diversos coletivos artísticos da América Latina; a **Rede Nacional de Teatro Comunitário da Argentina**³, fundada em 2002 por coletivos teatrais desse país; a **Rede Moçambicana de Teatro Comunitário (RETEC)**⁴, fundada em 2007 e que conta com a participação de 120 grupos de teatros espalhados por 83 distritos de Moçambique; além da recente criação em Portugal da **HUG – Rede Internacional de Teatro e Comunidade e Artes Participativas**⁵, em 2023.

2 Disponível em: <https://iberculturaviva.org/>. Acesso em: 29 out. 2023.

3 Disponível em: <http://www.redteatrocomunitario.com.ar/>. Acesso em 29 out. 2023.

4 Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/ctomaputo/>. Acesso em: 29 out. 2023.

5 Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p1307/e685714/hora-10>. Acesso em: 29 out. 2023.

Exatamente por ter seu conceito recentemente inscrito na literatura, as PAC ainda são uma área plural, em constante desenvolvimento e que apresentam inúmeras possibilidades e cruzamentos de saberes. Pensando sob esse aspecto, a própria utilização do termo PAC procura abarcar e dar conta da pluralidade e da hibridez epistemológica e metodológica dos campos artístico, educacional, social e político, nos quais ela se situa. Segundo a concepção de Cruz (2021), é no cruzamento entre diferentes áreas disciplinares aliado à hibridez dessas ações que está a potencialidade dessas práticas. Isso leva os pesquisadores dessa área, em um primeiro momento, a terem dificuldades em situar o campo de experiência dessas práticas, uma vez que o terreno em que elas se localizam está em constante movimento. Mas, por outro lado, oferece a eles um vasto campo de possibilidades de entrecruzamentos, que podem proporcionar, desta forma, novos olhares e novos campos de atuação e reflexão.

Neste artigo, intencionamos explorar o potencial das PAC na construção de conhecimento para aqueles que dela participam – mais precisamente, a construção e a promoção do conhecimento-emancipação. Pretendemos demonstrar que os processos criativos desenvolvidos nas PAC promovem a diversidade de ideias e combatem a monocultura do saber. Finalmente, procuraremos explorar possibilidades conceituais para a eliminação da linha abissal que ainda divide as PAC de outros saberes artísticos convencionais.

As Práticas Artísticas Comunitárias como zonas liminares

Antes de mais, consideramos necessário e urgente ultrapassar a discussão fragmentária e binária de arte pela arte e de arte como função social. Segundo Cruz (2021), esse antagonismo, que perdura até os nossos dias, coloca em confronto uma ideia de arte exposta ao risco de instrumentalização, no sentido de uma abordagem centrada nos problemas sociais e sua resolução, e, por outro lado, uma ideia de que a arte tem uma justificação em si mesma que não carece de validação externa. Mais em sintonia com a nossa perspectiva está a concepção que contempla a arte como mais uma dimensão da vida ou, como propõe Bourriaud, a arte como “estado de

encontro, como local de produção de uma socialização específica que proporciona micro-comunidades e micro-encontros” (Bourriaud, 2008, p. 15).

Como nos lembra Bernard Stiegler, a instrumentalização (alienação, objetificação e reificação) dos seres humanos para fins alheios aos seus propósitos pessoais é um risco que todos corremos ao viver num mundo onde, infelizmente, se globalizou a toxicidade e a estupidez sistêmica (Stiegler, 2010), impulsionada pelo capitalismo desenfreado e pela acensão das redes sociais como fonte soberana de informação. É a dominância (para não dizer absoluta hegemonia) desse tipo de lógica, com profundas afinidades com o pensamento colonialista, que será preciso enfrentar e transformar na cultura humana (Stiegler, 2018). Nesse sentido, a arte tem sido um importante campo de reflexão e de diálogo entre pesquisadores, acadêmicos e artistas do sul global, que procuram promover essa transformação. São exemplos disso os trabalhos e as pesquisas de Eleonora Fabião no campo da performance, de Adolfo Albán Achinte nas artes plásticas, de Leda Maria Martins na dramaturgia, de Conceição Evaristo e Grada Kilomba na literatura, de Ailton Krenak na filosofia, do Coletivo Estopô Balaio no teatro, entre tantos outros.

Analisando as artes cênicas, que é o objeto de interesse do nosso estudo, percebemos que não é possível mais manter os padrões estéticos e formatos epistemológicos dominantes de ver/analisar o mundo. Conseqüentemente, há uma necessidade urgente de reencontrar novas rotas para o processo de criação e pesquisa artística. Pois, segundo Silva, “há uma emergência em decolonizar os estudos no campo teatral a partir de outras formas de saber-fazer-pensar que solicitam a configuração de novos conhecimentos e práticas de pesquisa” (Silva, 2022, p. 4). Isso significa que é preciso tentar descobrir novos moldes de aprendizado com enfoque em novas formas de sentir, fazer e capturar o mundo, sem deixar de salientar que essas invariavelmente poderão estar contaminadas pelo pensamento dominante moderno ocidental daqueles que a pesquisam.

Para os intelectuais-ativistas (Santos, 2022), normalmente é a vida do pensamento que interessa e esse tem pouco que ver com a vida vivida. Esses pensadores-ativistas propõem ideias ditas revolucionárias dentro de instituições que, em sua grande maioria, atendem a interesses do *status quo*, em que os seus conhecimentos acabam por ser validados entre pares e dentro do

que a ciência moderna impõe já que, segundo o autor, “a ciência é feita no mundo, mas não é feita de mundo” (Santos, 2022, p. 220).

A busca por um novo formato de conhecimento, segundo o autor, passaria pela desconstrução desse intelectual-ativista por meio de uma desaprendizagem do que foi aprendido, na forma de reinvenção da vida vivente. Essa desconstrução teria de levar em conta a impossibilidade de comunicar o indizível, procurando assim novos formatos epistemológicos e metodologias de aprendizagem que trabalhem com a realidade da vida e olhando para essas construções de conhecimento sob a forma de “afetos razoáveis e razões afetuosas” (Santos, 2022, p. 179). Essa ideia vai ao encontro de outros pensadores que trabalham sob a lógica da de(s)colonização do pensamento como forma de reencantar o mundo, como Antonio Bispo dos Santos (2023), Domingo Adame (2017), e o já citado Adolfo Albán Achinte (2006). Para todos esses pesquisadores, é preciso abandonar os conceitos temporais de produção de conhecimento reforçados pelo projeto civilizatório moderno-colonial de desenvolvimento e repensar o mundo sob a ótica de uma “estética da lentidão” (Achinte, 2006), em que se questionaria os ritmos impostos para a produção do sentir e do saber, a fim de contrariar o colonialismo (Santos, 2023) e compartilhar princípios universais criativos e intemporais que se façam reconhecíveis por meio dos pensamentos ancestrais (Adame, 2017), reunificando a comunidade.

Ainda dentro do parâmetro da construção do pensamento, é possível afirmar que há sempre uma narrativa dominante que está ao serviço de uma lógica legitimadora e que serve ao poder de quem a transmite e a difunde, excluindo automaticamente aquelas outras narrativas que não servem a uma normativa vigente. Se pensarmos sob essa ótica, quais narrativas e conhecimentos os estudos sobre as artes da cena e do teatro pós-moderno tem privilegiado e reforçado? Sob quais pensamentos-ações os artistas-ativistas têm vindo a elaborar teorias e qual a relevância dessas para a sociedade de um modo geral? Quanto do conhecimento produzido fica restrito a um pequeno número de pessoas que, de certa forma, fazem parte de um círculo quase sagrado e inacessível para tantos outros? Como decolonizar os trabalhos e a produção de conhecimento gerados pelos artistas-pesquisadores em contexto, sem cair no enviesamento que a própria lógica científica induz?

Se pensarmos, como Brook (2008) nos sugere, que o teatro é uma arte que está sempre em autodestruição, estando escrita no vento e em fragmentos, ocupando lugares indefinidos e não tendo uma intenção clara na sociedade, então por que insistir em pensar e falar de uma arte que teoricamente estará sempre fadada a subalternidade? A meu ver, a pergunta é respondida pelo próprio encenador inglês quando ele nos diz:

Se quisermos alargar o horizonte do real, temos que procurar novas definições. Só assim o teatro pode ser útil, pois necessitamos de uma beleza que seja convincente, precisamos desesperadamente de sentir a magia de uma forma tão direta que altere a nossa percepção daquilo que é substancial. (Brook, 2008, p. 137)

A busca por aquilo que é substancial e faça sentido diante de tantos caminhos e opções passa invariavelmente por aquilo que se entende como sendo essencial para a prática teatral. Para alguns será a questão estética, para outros se resume à questão ética, mas ambos os caminhos passam pela sua relação direta com o espectador, com aquele pelo qual o objeto artístico procura, na grande maioria das vezes, chegar. Segundo o professor e pesquisador Flávio Desgranges, somente há a completude do acontecimento artístico quando o espectador/contemplador consegue elaborar sua compreensão sobre a obra. A criação do espectador é fator determinante para a totalidade do fato artístico pois, segundo o autor, é “na relação dos três elementos – autor, contemplador e obra – que reside o evento estético” (Desgranges, 2006, p. 28). Esse pensamento vai ao encontro do trabalho de Jerzy Grotowsky, que, em sua obra seminal *Para um Teatro Pobre*, define o teatro como sendo “aquilo que acontece entre o espectador e o ator. Qualquer outra coisa é suplementar – talvez necessária, mas, ainda assim, suplementar” (Grotowsky, 2013, p. 25). Assim, o espectador é sempre, de alguma maneira, participante ativo na obra teatral, assumindo sua função de interlocutor vital para a prática. No entanto, o brasileiro Augusto Boal (2008) leva ainda mais longe esse princípio, chamando o **espect-ator** a uma participação direta na criação da narrativa cênica, numa clara crítica à separação entre atores e plateia, onde só alguns têm permissão para serem protagonistas. Essa democratização da possibilidade de falar, agir, participar e transformar

uma narrativa cênica evidencia que também é possível falar, agir, participar e transformar a narrativa da vida. Tal perspectiva sobre o **espect-ator** (potencial protagonista da sua própria história, dentro e fora de cena) é certamente um dos legados mais preciosos que nos deixou Boal, criando as condições ideais para que nascesse aquilo que denominamos hoje por PAC.

Como dito anteriormente, o terreno onde se fecundam esses tipos de práticas artísticas está normalmente situado entre o social, o artístico e o educacional, sendo em alguns casos o encontro híbrido dos três e em outros a confluência de apenas dois. Por se encontrar nessa intersecção entre três diferentes campos do saber, as pesquisas que dali resultam tendem a ficar deslocadas a um lugar ou a outro, sendo difícil seu enquadramento teórico sem uma repartição dos saberes ali dispostos. Isso se dá pelo fato de o próprio estudo epistêmico não conseguir abarcar todas as complexidades que esse campo de estudos contém, e não ter outras formas epistemológicas para lidar com os seus conhecimentos que não sejam aquelas instituídas dentro de uma visão de saber eurocêntrica e colonialista. Indo ao encontro desse pensamento, Adilson Florentino da Silva nos diz que é necessário:

deselitizar, desmistificar e dissolver a forma tradicional e instituída de pesquisa e dos processos de construção do conhecimento no campo teatral a partir da sinalização de novas rotas heurísticas, comprometidas com a ruptura hegemônica das propostas coloniais e eurocênicas. (Silva, 2022, p. 4)

Isso passa sistematicamente pelo reconhecimento das pluralidades de formas novas ou ancestrais de saber fazer, saber viver e saber teorizar, conjuntamente com novas possibilidades de enxergar o outro enquanto sujeito de ação em uma perspectiva decolonial. Essa proposta de construção de um novo fazer decolonial dentro das práticas artísticas está constantemente interligada com a desconstrução de noções cristalizadas sobre o artista (profundamente enraizadas pela dominância de paradigmas culturais etnocêntricos e logocêntricos), sobre a quem as suas ações se destinam, como elas se produzem e qual o seu papel dentro delas.

Essa desconstrução precisa ser radical e estar em contínuo movimento para que nos impeça de cair nas armadilhas do pensamento hegemônico,

em busca permanente “por outro tipo de escuta, de outro tipo de olhar, de sentir e de capturar o mundo” (Silva, 2022, p. 5), subvertendo a estética e a racionalidade do saber teatral centrado em perspectivas do Norte e desconstruindo as relações de poder e do saber perante o outro. Pensando dessa forma, qual é o tipo de relação artística que as PAC propõem?

Na maioria dos casos, essa relação passa pela busca de empoderamento e pela construção de um sujeito autônomo e atuante em seu meio social, capaz de diferenciar e articular suas relações entre o público e o privado e procurando evitar o desperdício e a desvalorização das experiências. Em paralelo a isso, não podemos deixar de ter em conta que dentro da construção desse sujeito/relação estará implicitamente contido não só aquilo que se tem como conhecimento, mas também aquilo que se tem como ignorância, em sua igual medida. São essas as noções fundamentais para se pensar as relações e construções de conhecimento dentro desse tipo de prática artística. Isso não significa que essas relações sempre serão sentidas e pensadas dessa forma, até porque elas estão inscritas sob o signo da subjetividade e, como tal, estão sujeitas às variações dela.

Um exemplo da construção dessa relação dialógica que as PAC propõem pode ser vista no trabalho de pesquisa e criação artística desenvolvida pelo grupo **Coletivo Estopô Balaio** em seus mais de dez anos de atuação no Jardim Romano, extremo leste da cidade de São Paulo (SP). Os seus processos artísticos refletem as mazelas e as riquezas daquela comunidade, procurando repensar o território ocupado como espaço de encontro e também de criação de novas narrativas para os seus participantes. Exemplo disso é o recente espetáculo do grupo: **RESET BRASIL** (2023), que faz parte da *Trilogia da Amnésia*⁶ e procura refletir sobre a memória e a oralidade dos

6 Compõe a Trilogia da Amnésia os seguintes espetáculos: RESET NORDESTE (2020), feito em um formato virtual por conta das restrições sanitárias que a pandemia impôs; o já citado RESET BRASIL (2023), que retoma uma característica essencial na criação artística do grupo através do percurso itinerante que se inicia nos vagões do trem da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) e desembarca em São Miguel Paulista, território ocupado pelo grupo; e, por fim, RESET AMÉRICA LATINA (em construção), que inicia seu processo criativo agora em 2024 e pretende repensar a construção da Abya Yala e da “identidade latina”, tendo como interesse a construção de uma narrativa contracolonial a partir desse território.

moradores da região, resgatando a história do local a partir das suas origens indígenas ancestrais.

Uma das ideias que vem ao encontro da construção dessa relação dialógica que as PAC propõem é o conceito que Turner (2015) chamou de “zonas liminares”, em que o fenômeno (ritual ou artístico) passa pela relação com seu entorno social. Ou como definiu a pesquisadora Ileana Diéguez Caballero, “como uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação da presença num meio de práticas representacionais (Caballero, 2011, p. 20).

Essas zonas liminares estabelecem situações de convívio que estimulam seus participantes a ultrapassarem a condição de espectadores/consumidores culturais para se tornarem participantes ativos dessas ações culturais, naquilo que Boal (2008) chamou de **Poética da Libertação**. Um outro conceito que vai ao encontro do que estamos refletindo é o da Ação Cultural, ou como Teixeira Coelho (1997) também denominou, Ação Sociocultural. No centro do conceito está o desejo de combater a inércia e a passividade da sociedade em produzir indivíduos que estão voltados apenas para o consumo de bens, que é característica marcante do capitalismo, como forma de alargar os horizontes em busca de uma cultura que pertença a todos. Essa ideia fica clara nas palavras das pesquisadoras Maria Lúcia de Sousa Barros Pupo e Verônica Veloso:

A concepção tradicional de cultura como conteúdo pré-existente a ser transmitido é contestada; trata-se agora de pensar o ser humano como criador de cultura e não apenas como beneficiário que frui ou não a cultura produzida por outro. Cultivar-se a si mesmo, em relação com o outro, segundo suas próprias necessidades e suas verdadeiras exigências passa a ser o escopo dessas ações. (Pupo; Veloso, 2020, p. 4)

É essa concepção cultural que, na grande maioria dos casos, os projetos de teatro em comunidade estão em busca de encontrar e reforçar, criando ações que buscam fortalecer esses tipos de relações, não significando que isso será sempre assim ou que sempre esses objetivos serão alcançados, e, mesmo que sejam, que isso acontecerá de forma linear e sistêmica. Isso porque, como nos diz Wellington de Oliveira, essas práticas “são elas também

construídas no interior de determinados padrões culturais e que, por isso mesmo, elas são resultado de interações reais em contextos hierárquicos e de disputa de poder” (Oliveira, 2019, p. 145).

Então em qual medida projetos assim favorecem e contribuem para novos formatos de sentir e pensar o mundo? Se dentro deles estará intrinsecamente contida uma ótica colonizadora, patriarcal e cujo pensamento deriva daquilo que se entende como a lógica legitimadora do norte global, de que maneira eles ainda continuam sendo relevantes para as comunidades das quais fazem parte? Para tentarmos responder a essas questões, primeiro é preciso entender alguns conceitos fundamentais ligados ao pensamento decolonial, as Epistemologias do Sul/Ecologia dos Saberes e como ambos percebem os sentidos do fazer, do pensar e do sentir.

A Ecologia dos Saberes – em busca de uma Reinvenção Social

O conceito de decolonialidade nasce da conjunção de pensamentos e teorias de um grupo de autores da América Latina organizados em torno do “programa de investigação da modernidade/colonialidade latino-americano”, também chamado de Projeto M/C. Esse grupo reúne nomes como Enrique Dussel, Walter Dignolo, Aníbal Quijano, Catherine Walsh, Ramón Grosfoguel, Santiago Castro-Gómez, Edgardo Lander, Arturo Escobar, Nelson Maldonado-Torres, entre outros. Tanto a teoria decolonial quanto o conceito das Epistemologias do Sul, formulado pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, buscam refletir sobre como o conhecimento é uma maneira de se estar no mundo, ligando saberes, experiências e formas de vida. Ambas as teorias mostram que a construção de conhecimento está intrinsecamente ligada às relações de poder que são impostas aos sujeitos dentro da tríade modernidade-colonialidade-capitalismo. Dentro dessa visão, as duas correntes procuram enxergar e criar possibilidades e alternativas contra-hegemônicas que deem conta de lidar com a variedade de experiências e formas de ser/estar no mundo na pós-modernidade.

Um dos conceitos centrais defendidos na teoria conceptualizada por Boaventura de Sousa Santos diz respeito ao combate ao desperdício de

experiências e que a busca para isso passa por expandir o presente e contrair o futuro, criando aquilo que ele denomina como **Sociologia das Ausências** e **Sociologia das Emergências**. Na sociologia das ausências, as experiências teriam de ser libertadas da lógica da produção capitalista para assim se tornarem presentes, sendo elas alternativas às experiências hegemônicas. Dessa forma, segundo Santos:

A sociologia das ausências, visa, assim, criar uma carência e transformar a falta de experiência social em desperdício da experiência social. Com isso, cria as condições para ampliar o campo das experiências credíveis neste mundo e neste tempo, e, por essa razão, contribui para ampliar o mundo e dilatar o presente. (Santos, 2022, p. 172)

Por meio dessa dilatação do presente, expandindo aquilo que se entende enquanto contemporâneo, aumenta-se o campo de experiências, que passam de invisibilizadas perante a autoridade do saber da ciência *mainstream* para a construção de experiências credíveis e validadas, aumentando as possibilidades de experimentação social no futuro. É nessa contração do futuro que se situa a sociologia das emergências, sendo a mesma uma busca por encontrar outras possibilidades alternativas àquelas que se nos apresentam, produzindo uma ampliação simbólica do presente na criação de experiências possíveis e se abrindo para um futuro concreto mais plausível e viável. A visão de Santos, consiste em “substituir o vazio do futuro por um futuro de possibilidades plurais e concretas, que se vão construindo no presente através de atividades de cuidado” (Santos, 2022, p. 189).

Essas atividades de cuidado estão presentes naquilo que o sociólogo português chama de Ecologias, definindo-as como: **Ecologia de Saberes; Ecologias das temporalidades; Ecologia dos reconhecimentos; Ecologias das trans-escalas; e Ecologias das Produtividades**. Sem tentar dar conta de abranger a conceitualização de todas elas, para nossa pesquisa é a definição da Ecologias dos Saberes que interessa, e ela está assente em dois pressupostos: (1) Podemos dizer que não há epistemologias neutras e aquelas que se julgam assim ser são as menos neutras; (2) A reflexão epistemológica precisa se concentrar não apenas nos conhecimentos abstratos,

mas também nas práticas de conhecimento e como elas afetam outras práticas sociais.

Dentro desse conceito está a ideia central de confrontação de uma monocultura do saber e dos rigores científicos intimamente ligados a ela, tanto pela identificação de outras formas de saber quanto pela criação de novos critérios de rigor dentro das práticas sociais. Tem como premissa a ideia da inesgotável diversidade epistemológica do mundo, ou seja, o reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento que de maneira nenhuma se esgotam no saber científico. Também parte do pressuposto de que todas as práticas relacionais entre seres humanos e também entre os seres humanos e a natureza implicam em mais do que uma forma de saber e, portanto, de ignorância, uma vez que, segundo o autor, “toda ignorância é ignorante de um certo saber e todo saber é a superação de uma ignorância particular” (Santos, 2022, p. 174). Pensando sob esse aspecto, o autor prossegue definindo:

A Ecologia dos Saberes visa criar uma forma de relacionamento entre o conhecimento científico e outras formas de conhecimento. Consiste em conceder ‘igualdade de oportunidades’ às diferentes formas de saber envolvidas em disputas epistemológicas cada vez mais amplas, visando a maximização dos seus respectivos contributos para a construção de “um outro mundo possível”, ou seja, de uma sociedade mais equilibrada nas suas relações com a natureza. (Santos, 2022, p. 175-177)

Isso não significa que os conhecimentos não científicos seriam sobrepostos aos conhecimentos científicos, implicando um descrédito desse último ou mesmo uma alternância de poderes e valoração entre eles, isso porque o conhecimento científico é também uma forma de saber. O questionamento feito é a respeito da predominância e prevalência desse sobre outros formatos epistemológicos. Justamente o que o Boaventura de Sousa Santos propõe é uma utilização dos saberes não científicos de forma contra-hegemônica como uma forma de se criar diálogos entre conhecimentos na construção de um pluralismo epistemológico, tornando possível a democratização e a descolonização do saber e do poder pois, segundo o autor, “não existe justiça social sem justiça cognitiva” (Santos, 2020, p. 26).

Se pararmos para refletir sobre a identidade dos sujeitos que são os detentores desses saberes, veremos que, em sua grande maioria, são populações compostas por pessoas que se veem excluídas dos espaços de discussões pelas suas condições de subalternidade, impossibilitando que os seus conhecimentos sejam “vistos e ouvidos” pelos que ocupam o outro lado da linha abissal. Isso porque dentro da lógica do norte global, que, infelizmente, se hegemonizou, aquele que ocupa o outro lado é o **Selvagem**, sendo desprovido de humanidade, racionalidade e conhecimento. É preciso tornar claro que, evidentemente, esses sujeitos são possuidores de conhecimentos. O problema é que o viés da lente de perspectiva eurocêntrica acerca de como se constrói conhecimento possui as suas próprias conveniências a respeito do que deve ou não ser considerado como conhecimento válido.

Uma forma de criticar esse empobrecimento de experiências e a prevalência de uma monocultura do saber que a colonialidade impõe seria através do que a pesquisadora Catherine Walsh chama de **Pedagogias Decoloniais**, por meio de uma práxis pedagógica insurgente e propositiva. No centro da teoria está uma maneira de pensar e intervir na realidade dos sujeitos subalternizados pela colonialidade através de um aprender de novas perspectivas de mundo, aliado a um desaprender de ideias, posturas e ações que são carregadas de marcas que a colonialidade traz. Segundo a autora:

As pedagogias pensadas aqui não são externas às realidades, subjetividades e histórias vividas pelos povos e pelas pessoas, senão parte integral de seus combates e perseveranças ou persistências, de suas lutas de conscientização, afirmação e desalienação, e, de seus conflitos – ante a negação de sua humanidade – de fazer-se humano. Neste sentido e frente a estas condições e possibilidades vividas que proponho a união entre o pedagógico e o decolonial.⁷ (Walsh, 2013, p. 31)

Sendo assim, a memória (principalmente a coletiva) que se ampara nas narrativas e histórias dos povos originários, da população negra e de outras minorias que por séculos tiveram seus saberes invisibilizados e silenciados através da colonialidade do ser/do saber/ e do poder (Quijano, 2002) se constituem como parte fundamental para a reconstrução e recuperação de

⁷ Tradução própria.

genealogias, racionalidades e práticas de vidas distintas. A memória coletiva, segundo Walsh (2013), seria “um espaço, entre outros, onde o pedagógico e o decolonial se entrelaçam na própria prática⁸” (Walsh, 2013, p. 26). Conceito esse que se aproxima das “guerras das denominações” apresentadas por Antônio Bispo dos Santos (2023), em que para o autor existe a necessidade de se travar uma disputa etimológica com o colonialismo, elegendo palavras a fim de valorizar as narrativas desvalorizadas e combatendo e enfraquecendo termos que servem para a manutenção do paradigma dominante.

Ambas as linhas de estudos, Teoria/Pedagogia Decolonial e as Epistemologias do Sul/Ecologia dos Saberes, têm em suas bases a proposição pelo cruzamento de pensamentos plurais e a valorização dos diferentes saberes de seus integrantes como forma de interconhecimento, de reconhecimento e também de autoconhecimento, em um sistema aberto que propicia um constante processo de criação e recriação. Na Ecologia dos Saberes, a falta de conhecimento não é necessariamente um estado inicial ou ponto de partida. É apenas uma maneira desvalorizada de existir e de agir quando o que se aprende tem mais importância do que aquilo que se esquece. A utopia do interconhecimento, segundo Santos (2022), é aprender outros conhecimentos sem esquecer os próprios.

Só que a busca por esse interconhecimento normalmente tem a tendência a ser feito de maneira desigual, beneficiando a prevalência de uma cultura em detrimento de outra e tendo suas relações mediadas pelas normativas hegemônicas, colocando em choque os seus diferentes conhecimentos. Isso propicia a criação daquilo que Mary Louise Pratt (1999) denomina como **zonas de contato**, reduzindo e oprimindo de uma forma colonial e dominadora a maneira de pensar de uma cultura para dar espaço às formas vigentes do pensamento da cultura dominante. Quando isso acontece temos um **epistemicídio**, que é o apagamento de uma cultura em detrimento da outra.

Para evitar que isso aconteça, na Ecologia dos Saberes se procura dar espaço para que se criem espaços de tradução, “cabendo a cada prática cultural decidir os aspectos que devem ser selecionados para o confronto multicultural” (Santos, 2022, p. 211). Assim, podemos encontrar nessas zonas de

8 Tradução própria.

contato maneiras novas de lidar com o pensamento diverso com uma visão de enriquecimento e pluralidade através do trabalho de **tradução intercultural**, agindo não só sobre os saberes, mas também sobre os agentes dessas práticas. Segundo a visão defendida por essa teoria, não há experiências de mundo que sejam maiores que as outras ou mais valiosas, o que há é todo um conjunto de experiências que é visto através da sua totalidade, ao mesmo tempo que se tem em conta as suas partes conforme a particularidade da tradução pretendida e elas se alimentam entre si, não se esgotando nem na sua totalidade e nem em suas partes. Esse pensamento vai ao encontro da cosmovisão defendida por Antônio Bispo Santos (2023), e nesse caso a tradução intercultural é entendida como confluência e os saberes/conhecimentos que são aprendidos com o outro, segundo o autor, seriam uma forma de fortalecimento. Nas palavras de Santos:

Um rio não deixa de ser rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. (Santos, 2023, p. 4)

Nesse caso, a percepção primordial seria que, em cada etapa do ato social, os indivíduos se influenciam mutuamente e o resultado desse processo não decorre apenas de cada um individualmente, mas sim da relação estabelecida entre eles. Tal como acontece no teatro (e mais evidentemente ainda no teatro fórum), ao assumir o papel do outro, cada agente faz com que seus destinatários se tornem coautores do ato em uma interação simbólica entre as partes. Relação essa que também acontece e é primordial para as PAC, pois é na interação com o outro e com aquilo que apreendo e ressignifico que reconstruo minha visão de mundo, me modificando e, conseqüentemente, modificando a comunidade onde estou inserido.

O trabalho de tradução intercultural prevê a construção de um pensamento argumentativo que busca encontrar entre as diferentes práticas e movimentos pertencentes a uma e outra cultura possibilidades de articulação e agregação entre elas, buscando um lugar-comum de encontro e tornando possível, assim, o dissenso argumentativo das partes. Dessa forma, diminui-se a distância que as separa, já que o foco está naquilo que as une,

aumentando o campo de experiências de ambas e criando alternativas onde antes não havia nem possibilidades. Todo esse processo contribui para a construção do **conhecimento-emancipação**, que tem em seu cerne dois pilares fundadores: a busca da solidariedade como forma de saber e a valorização do caos como conhecimento e não de ignorância. Segundo Santos:

A solidariedade é uma forma específica de saber que se conquista sobre o colonialismo. O colonialismo consiste na ignorância da reciprocidade e na incapacidade de conceber o outro a não ser como objecto. A solidariedade é o conhecimento obtido no processo, sempre inacabado, de nos tornarmos capazes de reciprocidade através da construção e do reconhecimento da intersubjectividade. A ênfase na solidariedade converte a comunidade no campo privilegiado do conhecimento emancipatório. (Santos, 2002, p. 81)

A construção do conhecimento-emancipação somente é possível na troca e integração dos diferentes saberes, nesta interlocução entre aquilo que ainda não se sabe e aquilo que se opta por “esquecer”. Essa busca pela solidariedade na construção do conhecimento, sem o desejo de controlar o saber do outro, por um querer efetivo de convivência e aprendizado nos traria liberdade, pois estaria fundada na confiança e no respeito mútuo, sendo um convite criativo e não uma restrição autoritária para o aprendizado.

Abraçar esse caos criativo que acontece quando se está conhecendo/criando algo é essencial para o desqualificarmos como algo negativo e que deve ser combatido. No conhecimento-emancipação ele é parte integrante e fundamental na formação da gnose. A mudança de paradigma está exatamente na aceitação do caos como presente no processo de conhecimento e que ele passe a ser visto não como ignorância, mas como forma de saber. O caos deixa de ser algo negativo ou vazio para ter uma positividade inseparável da ordem.

Nesse sentido, os processos artísticos e criativos são em sua grande maioria, terreno fértil para a implementação das ideias aqui expostas, pois na arte não dá para fugirmos do caos enquanto meio de produção de conhecimento. O processo criativo é por si só caótico, provisório e efêmero, e se dá na relação entre os seus saberes e os do outro, sejam eles contempladores ou **espect-atores**. Esse caos é preciso para irmos ao encontro de diferentes

saberes, nomeadamente quando estamos falando de construir um objeto artístico performativo que se compõe a partir da solidariedade e da cumplicidade dos seus integrantes, expandindo, assim, as suas visões de mundo individuais e coletivas.

No contexto das PAC, as artes performativas acabam se mostrando enriquecidas em termos de complexidade, pois em seu cerne está a horizontalidade das relações e dos saberes sem noções hierarquizadas de poder ou cristalizadas em relação à função do espectador e da fruição da obra de arte – ao contrário do que frequentemente acontece nos contextos convencionais. O teatro feito pela comunidade inclui os participantes na busca pelos assuntos que mais lhes faça sentido serem abordados. O material de criação na maioria desses projetos é, justamente, os saberes da comunidade e de seus integrantes, a valorização desses conhecimentos e a sua contraposição à mercantilização do modo de se pensar e produzir objetos artísticos.

Por ser uma prática artística que se constrói em relação com os seus participantes e dentro da comunidade em que está inserida, propicia um ambiente capaz de recriar a realidade com uma abordagem crítica e criativa, capaz de ajudar a repensar o cotidiano. Essa atitude impacta não só seus participantes, mas também todo o contexto sociocultural ao redor do grupo teatral.

Um exemplo dessa transformação do contexto sociocultural pode ser encontrado no trabalho do grupo de teatro comunitário argentino *Matemurga*, situado no Bairro de Villa Crespo em Buenos Aires, Argentina. O grupo, que conta já com 20 anos de formação, tem uma atuação presente e ativa na comunidade e trabalha com o viés de potencializar artisticamente as memórias das pessoas não só através do teatro, mas também por meio das artes plásticas, da música e do canto. Sua atuação não se restringe somente à realização de peças teatrais, mas está presente e ocupa as ruas do bairro por meio de murais pintados pelos seus integrantes, que retratam e narram as histórias e memórias daquela comunidade como forma de valorização dessas narrativas. A proposta artística do grupo está ancorada no seguinte tripé: **memória, identidade e celebração**. O grupo acredita que é a partir da busca de relatos/histórias das memórias da comunidade que o coletivo vai construindo sua identidade, se fortalecendo e encontrando na arte uma forma de celebrar o que é comum a todos, gerando novas formas de conhecimento.

Considerações finais

A busca pela criação de uma comunidade que privilegia a ação e a participação de seus agentes de saber baseados na solidariedade, na cooperação e no cuidado estão nas fundamentações teóricas das PAC, em especial no teatro em comunidade, já que é na integração entre os diferentes saberes de seus participantes que temos a conjunção para a realização de um ato estético. Essas práticas artísticas estão à procura de encontrar o conhecimento partilhado e emancipatório entre seus integrantes, e essa busca passa também por encontrar novos formatos de relacionamento entre seus pares, em que as relações hierárquicas de poder possam ser imaginadas e substituídas por relações de autoridade partilhada. Nesse sentido, é como diz o pesquisador Wellington de Oliveira:

Falar em democracia cultural exige relações igualitárias de participação, abertura a uma pluralidade de saberes e fazeres, e principalmente a busca de reconhecimento dos dispositivos de poder e saber que invisibilizam os conhecimentos não legitimados pela hegemonia cultural (Oliveira, 2019, p. 141)

Isso só se torna possível quando, de certa forma, os espaços estéticos e artísticos passam a ser compartilhados como locais seguros e de encontro democrático entre seus participantes. No caso das artes teatrais, é possível perceber, depois das concepções e dos exemplos apresentados, que os projetos construídos através das PAC procuram promover um ambiente que proporciona àquelas(as) que delas participam um espaço de experimentação de novas formas de fazer/sentir, trabalhando com as memórias e com a resignificação da identidade comunitária. Esse pensamento vai ao encontro das visões apresentadas pelos teóricos citados nesse artigo, que acreditam que a descolonização do pensamento passa irremediavelmente por dar visibilidade aos saberes marginalizados e que isso seria um ponto fundamental para que possamos construir uma sociedade mais justa e igualitária. No entanto, tal como todos os processos que trabalham na contra narrativa das hegemonias vigentes, eles podem tender a serem marginalizados e correm sempre o risco do conhecimento que produzem ser invisibilizado e invalidado pelos cânones do “conhecimento científico”.

É importante destacar que o conceito da memória sob a perspectiva da Teoria Decolonial/Ecologia dos Saberes, apresentado ao longo desse texto, dialoga integralmente com as PAC e com o teatro em comunidade. Na maioria dos projetos de teatro comunitário, há a preocupação com o reconhecimento da memória e da identidade daquela comunidade e de seus integrantes como elementos primordiais para a construção do objeto artístico, fazendo com que os saberes de seus participantes sejam essenciais para o ato estético. O transitar pela prática artística é, nesse caso, o que transforma a comunidade. Por exemplo: quando um grupo aprende a cantar canções que são significativas para sua comunidade, ou a criar cenas inspiradas pelas histórias coletivas. Isso, por si só, pode gerar uma transformação que, simultaneamente, conecta, move e amplia seus horizontes. Dessa forma, a percepção do processo artístico vai se construindo ao longo da criação e é isso que vai transformando o grupo, ampliando os limites das suas percepções da “realidade” e do seu poder individual e coletivo de ação na busca por novas realidades, mais plausíveis e viáveis.

Sabemos também que os caminhos trilhados pelas PAC podem se cruzar em alguns momentos com as artes performativas convencionais, mas, na maior parte das vezes, seu local de ação e atuação ainda é visto como inferior em comparação a outras formas teatrais, principalmente na questão de financiamentos e apoios. Por outro lado, nesse mesmo contexto de obtenção de apoios, a muitos grupos de teatro convencional é imposta a contrapartida de garantir “uma resposta social” através de seus projetos artísticos. Isso leva a uma abundância de construção de projetos/atividades em contexto comunitário que tendencialmente são pontuais e desconectados das questões reais, reforçando a abordagem verticalizada de **teatro para comunidades**, citada por Nogueira (2018), e descontextualizando e diminuindo a potência que esses projetos poderiam vir a ter. Evidentemente, práxis artísticas produzidas dessa forma não levam em conta as relações profundas com a comunidade, então como contornar essas imposições institucionais e criar reais zonas de contato entre práticas artísticas?

Acreditamos que a resposta passa por reconhecer que as práticas artísticas coletivas, colaborativas e comunitárias produzem saberes e conhecimentos carregados de significado, com valor incalculável e insubstituível, e que as histórias e objetos artísticos criados a partir delas são partes constitutivas

do presente e podem estar em constante ação e diálogo com todas as outras linguagens do conhecimento. A natureza contra-hegemônica das práticas artísticas comunitárias está na horizontalidade dos seus processos, na sua pluralidade de pensamentos e de saberes e, em igual medida, nas suas ignorâncias, já que o reconhecimento de sua incompletude é a condição ideal para que o diálogo intercultural aconteça.

Esse processo de diálogo e interconhecimento compartilhado que as PAC proporcionam passa pelo reconhecimento do Outro enquanto sujeito **Sentipensante**, como aquele que é capaz de sentir com a cabeça e pensar com o coração. Esse conceito foi criado pelo sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, para quem Sentipensante é “aquela pessoa que combina a mente com o coração, como forma de guiar sua vida em busca de um bom caminho” (Borda, 2015, p. 10).

É desse lugar que emerge o **artista-atuador**, alguém comprometido com as questões éticas e políticas da sua comunidade e que se utiliza dos meios estéticos para que a sua arte possa vir a ser um meio de transformação social no meio em que ele está inserido. Essa terminologia é usada pelo grupo teatral *Ói Nós Aqui Traveiz*, de Porto Alegre (RS), que tem uma atuação importante junto a comunidade da cidade gaúcha há mais de 45 anos. Segundo a pesquisadora Magdalena Sophia Toledo:

Atuador seria, assim, além do ator engajado politicamente, atuante, um/a artista que se envolvesse com todos os níveis do processo de criação artística, sem o estabelecimento de uma hierarquia entre atores, diretores e outras funções dentro de um espetáculo, o que vincula este termo também à opção pela criação coletiva que caracteriza o grupo. O termo também aparece no sentido de acabar com a ideia corrente de máscara teatral, vinculada à noção de representação: o atuador, mais que representar, busca um tipo particular de vivência e engajamento com a personagem que parte de seu processo de criação, e se completa com uma troca intensa com o público, coparticipante de seus espetáculos, nomeados de “teatro de vivência. (Toledo, 2022, p. 110)

Como pudemos perceber, os princípios norteadores a serem considerados para que essa relação de artistas-atuadores se estabeleça e produza impactos dentro das PAC passa pela construção do conhecimento-emancipação.

Somente quando há um esforço contínuo por parte do coletivo em construir comunidades solidárias, onde há autonomia no cuidar e em ser cuidado, é que o conhecimento emancipatório se torna capaz de surgir e promover mudanças significativas para todos os indivíduos. É esse cuidar que está no cerne do processo criativo das PAC, tornando essa prática tão essencial e necessária para o campo artístico, educacional, social e político das comunidades onde estão inseridas. É na valorização do processo de autoconhecimento e interconhecimento que essas práticas estimulam que é possível estabelecer a descolonização de pensamentos e ações de seus participantes, reforçando a importância desse tipo de prática artística como contra-hegemônica e fundamental para os estudos no campo das artes performativas.

Referências bibliográficas

- ACHINTE, A. A. (org.). **Texiando textos y saberes**: Cinco hilos para pensar los estudios culturales. Cauca: Editorial Universidad del Cauca, 2006.
- ADAME, D. Teatro comunitário do século XXI para o reencantamento do mundo. In: CRUZ, H.; BEZELGA, I.; RODRIGUES, P. S. (ed.). **Práticas Artísticas Comunitárias**. Porto: PELE; CHAIA; FCT, 2017. p. 27-53.
- BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BORDA, O. F. **Una sociología sentipensante para América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2015.
- BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- BROOK, P. **O Espaço Vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- CABALLERO, I. D. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- CRUZ, H. **Arte e Comunidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.
- CRUZ, H. **Práticas Artísticas e Participação Política**. 2a. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2021.
- DESGRANGES, F. **A pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.
- GROTOWSKI, J. **Para um Teatro Pobre**. 3a. ed. Brasília, DF: Editora Dulcina, 2013.
- NOGUEIRA, M. P. A Opção pelo Teatro em Comunidades: alternativas de pesquisa. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 10, p. 127-136, 2018. DOI: 10.5965/1414573101102008127.

- OLIVEIRA, W. de. Teatro em comunidade na zona de contato: reinventando a práxis. **Sala Preta**, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 137-149, 2019. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p137-149.
- PRATT, M. L. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Bauru: EDUSC, 1999.
- PUPO, M. L.; VELOSO, V. Ação Cultural e Ação Artística: territórios moveáveis. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 1-21, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/96342>. Acesso em: 16 out. 2023.
- QUIJANO, A. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Revista Novos Rumos**, Marília, n. 37, p. 4-28, 2002. DOI: 10.36311/0102-5864.17.v0n37.2192.
- SANTOS, A. dos S. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023.
- SANTOS, B. de S. **A crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. 4ª . ed. São Paulo: Cortez, 2002.
- SANTOS, B. de S. **O Fim do Império Cognitivo**: A Afirmação das Epistemologias do Sul. 2a. ed. Coimbra: Almedina, 2020.
- SANTOS, B. de S. **A Gramática do Tempo**: Para uma nova Cultura Política. Coimbra: Edições 70, 2022.
- SILVA, A. F. Epistemologias Decoloniais e saberes em trânsito na pesquisa teatral contemporânea. **Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, Uberlândia, v. 9, n. 2, p. 1-11, 2022. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v10n1a2022-01.
- STIEGLER, B. **Manifeste 2010**. Ars Industrialis: association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit, 2010. Disponível em: <https://ar-sindustrialis.org/manifeste-2010>. Acesso em: 28 out. 2023.
- STIEGLER, B. **Da miséria simbólica**: I. A era hiperindustrial. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.
- TOLEDO, M. S. Teatro como instrumento de transformação social: as oficinas do grupo Ói Nós Aqui Traveiz. **MORINGA – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 13, n. 2, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/65093>. Acesso em: 16 out. 2023.
- TURNER, V. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.
- WALSH, C. (ed.). **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir – Tomo I. Quito: Abya-Yala, 2013.

Recebido em 29/10/2023
Aprovado em 15/03/2024
Publicado em 30/04/2024