



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT ETNOCENOLOGIA - EPISTEMOLOGIAS DO SUL NA PESQUISA EM ARTES  
CÊNICAS E NAS PRÁTICAS DA CENA CONTEMPORÂNEA EXPANDIDA

## RESISTÊNCIA À COLONIALIDADE NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS E PEDAGÓGICAS DOS GRUPOS YUYACHKANI E ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

MARTA HAAS

Este artigo discute o modo como a prática artística e pedagógica do *Grupo Cultural Yuyachkani* (Peru) e da *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* (Brasil) resiste à colonialidade dos saberes e das relações de poder. Demonstra-se como essa resistência à colonialidade participa na constituição de sujeitos e subjetividades, uma vez que produz saberes que ensinam modos de ser e estar na cultura e na época em que se vive. Evoca-se a independência e a potência do local e do emergente frente aos imperativos universalizantes e hierárquicos. Problematiza-se o trabalho desses grupos latino-americanos a partir da descentralização e da democratização dos saberes, contrapondo-se ao poder hegemônico e produzindo subjetividades autônomas.

**PALAVRAS-CHAVE:** resistência: colonialidade: teatro de grupo: América Latina.

### Resistencia a la colonialidad en las prácticas artísticas y pedagógicas de los grupos *Yuyachkani* y *Ói Nóis Aqui Traveiz*

#### RESUMEN

Este artículo discute cómo la práctica artística y pedagógica del *Grupo Cultural Yuyachkani* (Perú) y *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* (Brasil) resiste a la colonialidad de los saberes y de las relaciones de poder. Se demuestra cómo esta resistencia a la colonialidad participa en la constitución de sujetos y subjetividades, ya que produce saberes que enseñan

- 2023 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

modos de ser y estar en la cultura y el tiempo en que se vive. Se evoca la independencia y la potencia de lo local y lo emergente frente a los imperativos universalizantes y jerárquicos. Se problematiza el trabajo de estos grupos latinoamericanos desde la descentralización y la democratización de los saberes, contraponiéndose al poder hegemónico y produciendo subjetividades autónomas.

**PALABRAS CLAVE:** resistencia: colonialidad: teatro de grupo: América Latina.

## **Resistance to coloniality in artistic and pedagogical practices of groups *Yuyachkani* and *Ói Nóis Aqui Traveiz***

### **ABSTRACT**

This paper discusses how the artistic and pedagogical practice of *Grupo Cultural Yuyachkani* (Peru) and *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* (Brazil) resists to the coloniality of knowledge and power relations. It demonstrates how this resistance to coloniality participates in the constitution of subjects and subjectivities, since it produces knowledge that teaches ways of being in culture and time in which we live. It evokes the independence and the potency of the local and the emerging face the universalizing and hierarchical imperatives. It problematizes the work of these Latin American groups from the decentralization and the democratization of knowledge, in contrast to the hegemonic power and producing autonomous subjectivities. **KEYWORDS:** resistance: coloniality: theater group: Latin America.

### **Colonialidade e pensamento liminar**

Para além da desigualdade e injustiça social legada pelo colonialismo, a colonialidade do saber e do poder deixou como legado um eurocentrismo intelectual que nos impede de

- 2024 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

compreender o mundo a partir do próprio mundo em que vivemos e de nossas próprias epistememes. Segundo o pesquisador Walter Mignolo, “da perspectiva epistemológica, o saber e as histórias locais europeias foram vistos como projetos globais” (MIGNOLO, 2003, p. 41), impondo-se um imaginário dominante que sufocou outros saberes locais e deu origem ao chamado sistemamundo moderno.

Para fazer sua crítica ao eurocentrismo, Mignolo utiliza o conceito de “diferença colonial”, entendida como um choque de mundos: uma irreduzível dissonância de percepções que acontece quando diferentes culturas entram em contato no contexto da dominação colonial. Dessa forma, a diferença colonial é o espaço no qual as histórias locais que inventam e implementam projetos globais encontram as histórias que locais que as recebem, é “o espaço onde os projetos globais são obrigados a adaptar-se, integrar-se ou onde são adotados, rejeitados ou ignorados” (MIGNOLO, 2003, p. 10).

A diferença colonial é, segundo Mignolo (2003, p. 85), justamente aquilo que une e separa modernidade e colonialidade. Apesar de ser dada como natural, como parte de uma ordem universal, a transformação da diferença cultural em valores e hierarquias não é uma distinção ontológica, mas é proveniente de determinadas regiões do mundo e de determinadas pessoas. Aqueles que classificam controlam o conhecimento. A diferença colonial torna-se uma estratégia que permite transformar diferenças em valores e hierarquias, e que é utilizada a séculos para rebaixar saberes, culturas, povos e regiões do mundo. Essa classificação e a hierarquização é a base epistemológica para a construção da colonialidade do saber e do poder.

Assim, na medida em o continente americano empobreceu, tanto sob o aspecto material quanto cultural, a injeção de riqueza material na Europa, advinda da exploração colonial, inseriu o continente europeu no sistema-mundo moderno. O conceito de sistema-mundo moderno foi aprofundado por diversos intelectuais sulamericanos, como o economista peruano Aníbal Quijano (MIGNOLO, 2003, p. 81). Para ele, a modernidade europeia está

- 2025 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

enraizada na construção do sistema colonial de exploração. Portanto, “as Américas não foram incorporadas a uma economia mundial capitalista já existente. Não poderia ter havido uma economia capitalista mundial sem as Américas” (QUIJANO e WALLERSTEIN apud MIGNOLO, 2003, p.

84).

Aníbal Quijano afirma que o próprio capitalismo impõe um padrão de poder baseado nas formas de dominação colonial. Para elucidar esse processo, ele cunhou o conceito de colonialidade como algo que transcende as particularidades do colonialismo histórico e que não desaparece com a independência ou descolonização. Essa formulação é uma tentativa de explicar a modernidade como um processo intrinsecamente vinculado à experiência colonial (MIGNOLO, 2003, p. 83-83). A distinção entre colonialidade e colonialismo permite explicar a continuidade das formas coloniais de dominação, mesmo após o fim das administrações coloniais, além de demonstrar que essas estruturas de poder e subordinação passaram a ser reproduzidas pelos mecanismos do sistema-mundo colonial/moderno. Isso mostra porque a extinção do colonialismo histórico-político nas Américas não foi condição necessária e suficiente para a emancipação política, econômica e cultural desses países ditos periféricos.

A colonialidade do saber e do poder refere-se a todos os mecanismos de controle do conhecimento, subjetividade, exploração do trabalho e hierarquização do mundo que formam a base do sistema-mundo sob domínio europeu. Com a introdução do conceito de raça, a colonialidade favoreceu tanto a constituição quanto a perpetuação da existência de sujeitos e saberes subalternizados.

Para Mignolo há três caminhos possíveis de posicionamento para quem habita o lado da colonialidade: “tentamos nos assimilar, e boa sorte na assimilação; nos adaptamos o melhor que podemos, pois temos que viver; ou, o terceiro, nos adaptamos e começamos a construir projetos que apontam para outras formas de vida” (MIGNOLO, 2013, p. 3). Nesse momento,

- 2026 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

a consciência e o ser de fronteira transformam-se em pensamento liminar, recuperando a simultaneidade de distintos lugares, pensamentos e lógicas na conformação de nosso mundo: é preciso abrir espaço para que múltiplas epistemes dialoguem. Segundo Mignolo, o pensamento liminar empreende um

diálogo, por um lado, com o debate sobre o universal/particular e, por outro, com a noção de “insurreição dos saberes subjugados” de Foucault. [...] O elo entre a noção de saberes subjugados de Foucault e de saberes subalternos de Darcy Ribeiro permite-me colocar o dilema do universal/particular através da diferença colonial (2003, p. 43-44).

Entre 1975 e 1976, Michel Foucault ministrou um curso sobre a genealogia do racismo, conhecido como *Em defesa da sociedade* (1999). Em sua primeira aula, Foucault introduziu a expressão “insurreição dos saberes subjugados” para descrever uma mudança epistemológica que ele vinha percebendo. Nos últimos quinze anos, anunciou ele, a mobilização social tomou a forma de críticas sociais autônomas, que foram legitimadas não pela adoção de teorias envolventes e globais, mas pela crítica local. A chamada “insurreição dos saberes subjugados” inclui tanto saberes “altos” e eruditos – “conteúdos históricos que foram sepultados, mascarados em coerências funcionais ou em sistematizações formais” (FOUCAULT, 1999, p. 11) – quanto saberes “baixos”, populares, locais e particulares (do delinquente, do enfermo, do paciente psiquiátrico), que “estavam desqualificados como saberes não conceituais, como saberes insuficientemente elaborados” (FOUCAULT, 1999, p. 12). Essa insurreição serviu para despertar “os saberes históricos das lutas. [...] a memória dos combates, aquela, precisamente, que até então tinha sido mantida sob tutela” (FOUCAULT, 1999, p. 13).

Nesse campo de redescoberta de lutas e memória de combates, a genealogia opera acoplando ambos os níveis de saberes, erudito e local. Esse acoplamento é possível desde que seja revogada a tirania dos discursos englobadores. Possui um objetivo político: permite-nos “a constituição de um saber histórico das lutas e a atualização desse saber nas táticas atuais”

- 2027 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

(FOUCAULT, 1999, p. 13). A genealogia é definida como uma anti-ciência, não no sentido de que deve render-se à ignorância, mas como uma insurreição contra os efeitos centralizadores de poder que são vinculados à instituição e ao funcionamento do discurso científico em nossa sociedade, contra sua dominação sobre outras formas de conhecimento. A genealogia, portanto, trava um combate contra os efeitos de poder próprios de um discurso considerado científico. É “uma espécie de empreendimento para dessujeitar os saberes históricos e torná-los livres, isto é, capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, formal e científico” (FOUCAULT, 1999, p. 15).

Mignolo tem a intenção de “transportar os saberes subjugados até os limites da diferença colonial, onde os saberes subjugados se tornam subalternos na estrutura da colonialidade do poder” (2003, p. 45). Ao conceber os saberes subjugados em pé de igualdade com o ocidentalismo como imaginário dominante, “a face visível do edifício do mundo moderno”, os saberes subalternos são seu lado sombrio, o lado colonial da modernidade. Mignolo traz como exemplo a diferença colonial que foi evidenciada por Darcy Ribeiro, no fim dos 1960, entre os antropólogos do primeiro mundo “estudando” o terceiro mundo e os antropólogos<sup>1</sup> do terceiro mundo refletindo sobre suas próprias condições geográficas e coloniais. Mignolo cita Darcy Ribeiro:

os colonizados, privados de sua riqueza e do fruto de seu trabalho sob a dominação colonial, sofreram, ademais, a degradação de assumir como sua a imagem que era um simples reflexo da cosmovisão europeia, que considerava os povos coloniais racialmente inferiores porque eram negros, ameríndios ou “mestizos”. Mesmo as camadas mais inteligentes dos povos não-europeus acostumaram-se a enxergar-se e a suas comunidades como uma infra-humanidade, cujo destino era ocupar uma posição subalterna pelo simples fato de que a sua era inferior à da população europeia (RIBEIRO apud MIGNOLO, 2003, p. 45-46).

---

<sup>1</sup> Autodenominação de Darcy Ribeiro em substituição a de antropólogo, a expressar sua condição de antropólogo consciente da sua subalternidade na geopolítica do conhecimento.



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Mignolo, em seu projeto de descolonização do conhecimento, não abandona a pretensão das macronarrativas, mas as submete à perspectiva da colonialidade. Essas narrativas não seriam a contrapartida da história mundial ou universal, mas uma ruptura radical com projetos globais. Não seriam (ou, pelo menos, não apenas) “nem narrativas revisionistas nem narrativas que pretendem contar uma verdade diferente, mas, sim, narrativas acionadas pela busca de uma lógica diferente” (MIGNOLO, 2003, p. 47).

O pensamento liminar, então, desafia os postulados da colonialidade, que colonizaram o saber, o poder e o ser. Implica em resgatar o acúmulo de saberes que desde a ocupação das Américas foram silenciados pelos colonizadores.

## Resistência à colonialidade

Os grupos do chamado *Nuevo Teatro* ou *Teatro Independiente Latinoamericano* deixaram como herança a promessa de resistência ao sistema hegemônico, de natureza imperialista e neocolonialista. Essa promessa moldou o discurso e os modos de ser de diversos artistas e grupos de teatro da América do Sul que viriam a seguir. A identidade do *Nuevo Teatro* foi construída principalmente pelas temáticas abordadas e pela função social e política que o teatro deveria cumprir. Esse teatro de esquerda, politicamente engajado, surgiu mais ou menos nas décadas de 1950 e 1960, tendo como compromisso o processo revolucionário incitado pela vitória da Revolução Cubana. Foi com o *Nuevo Teatro* que se gestou a ideia da criação coletiva, que veio a ser uma das marcas do teatro latino-americano, mesmo com as mudanças no âmbito político e artístico que viriam depois. Ao mesmo tempo, no Brasil, travou-se um diálogo muito produtivo sobre o teatro popular, que foi interrompido de forma brusca com o golpe de 1964. Podemos afirmar que a maior parte dos grupos teatrais latino-americanos desse período buscaram o trabalho coletivo como forma de criação e organização, assim como o compromisso com um teatro popular. Mesmo que não tivesse como objetivo

- 2029 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

principal a renovação das linguagens cênicas, a criação coletiva desse período teve resultados poéticos e estéticos surpreendentes.

Porém, há uma marca histórica que também une os países latino-americanos, principalmente os países do sul da América. Depois da efervescência revolucionária das décadas de 1960 e 1970, diversas ditaduras militares ou governos de tendência militarista tomaram o poder com violência e repressão. Após o fracasso da guerrilha de Che Guevara na Bolívia em 1967, a via da luta armada foi derrotada e aniquilada em quase todos os países. Para escapar da repressão e da censura, o teatro utilizaria recursos metonímicos, alegóricos e metafóricos, pois não foram poucos os grupos e artistas perseguidos. Com o fortalecimento das diversas ditaduras, esse projeto teatral revolucionário foi colocado em xeque. A crise no âmbito social refletiu no âmbito artístico: o projeto de conscientizar a população e transformar a sociedade, tomado pelos grupos teatrais de esquerda, é completamente destruído pela violência fascista e brutal das ditaduras.

É nesse contexto histórico, político e artístico que surge o *Grupo Cultural Yuyachkani* (Peru) em 1971 e a *Tribo de Atadores Ói Nóis Aqui Traveiz* (Brasil) em 1978. Na década de 1970, aquilo que deflagra o trabalho de formação dos dois grupos teatrais é a ideia de resistência ao sistema repressivo e violento, que deixa muito claro contra quem se luta, quem é o inimigo: o estado totalitário. O regime ditatorial, aliado ao capital internacional por intermédio de uma postura neocolonialista, deve ser suplantado e a revolução é a possibilidade de mudança social. No entanto, parece que os horrores testemunhados durante o período de ditadura e o silenciamento imposto no período de transição democrática exigem um novo discurso e novas subjetividades.

Entre os anos de 1970 e 1980, em diversos coletivos da América Latina, o apelo político mais direto convive com outras nuances artísticas, em que o político e o social são articulados de forma mais subjetiva, simbólica e intimista. Surgem encenações que buscam outras formas de relação entre atores e público, que dão ênfase especial à corporalidade do ator, à composição

- 2030 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

espacial e sonora da cena, a uma linguagem que se concretiza por meio de imagens e gestos simbólicos. Todos esses elementos possibilitam pensar novos alcances poéticos e políticos da cena.

Ambos os coletivos, *Yuyachkani* e *Ói Nós Aqui Traveiz*, foram formados por jovens estudantes interessados em fazer um teatro comprometido eticamente com a sociedade da qual fazem parte. Por isso, desde o princípio, os temas abordados em suas pesquisas possuem cunho social e as camadas da população normalmente marginalizadas passam a ganhar voz. Muito cedo sentiram necessidade de realizar oficinas teatrais em comunidades fora dos centros urbanos, para que o teatro contribuísse de alguma forma na busca de uma vida melhor para toda a população. Ambos os grupos, também, estavam comprometidos em fazer um teatro de ruptura com os parâmetros tradicionais de então. Na fala de Ana Correa, atriz do *Yuyachkani*, percebemos essa busca:

na primeira etapa do trabalho do *Yuyachkani* nós concebemos o que não queríamos fazer. Não queríamos fazer um teatro tradicional nem um teatro que se divorciasse da realidade. *Yuyachkani* começa com um teatro que deveria refletir sobre o que acontecia no Peru na década dos anos setenta (CORREA apud ROJAS-TREMPE, 1994, p. 159, tradução nossa).

No caso do *Ói Nós Aqui Traveiz*, desde o período de criação do grupo, além da crítica ao teatro comercial e burguês, também era criticado o teatro de esquerda tradicional, amparado por marcos formais que não contribuíam para a resistência política e estética que o momento exigia. Segundo Paulo Flores, um dos membros fundadores,

surgia um grupo radicalmente diferente das noções teatrais dos grupos de resistência-política já existentes no país. Além da contestação direta ao poder estabelecido, o teatro do *Ói Nós Aqui Traveiz* vai levantar uma crítica contundente contra o teatro de

- 2031 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

esquerda, ao dizer que eles estavam realizando um teatro de cunho ideológico anti-burguês, mas dentro dos marcos formais do realismo burguês (FLORES; FARIAS, 2014, p. 11).

A resistência, no período inicial dos grupos, pressupunha contrapor-se à cultura hegemônica normalmente aceita pela sociedade. No caso do *Yuyachkani*, isso foi transformado em uma militância política fora de cena, em que os membros do grupo militavam em partidos de esquerda. Ana Correa afirma, com relação à função política do teatro, que o “*Yuyachkani* inicialmente tem como objetivo aproximar-se dos setores populares. [...] antes de fazer uma obra, começa a fazer escritos sobre o teatro, colocações sobre a função do teatro, da cultura, um teatro a serviço das lutas populares do país” (apud ROJAS-TREMPE, 1994, p.160, tradução nossa).

No período inicial do *Ói Nós Aqui Traveiz*, a contraposição à cultura hegemônica significa, em primeiro lugar, uma “guerra declarada contra o que chamava de teatro burguês” (ALENCAR, 1997, p. 31). O grupo buscou uma estética própria que visava romper com o teatro porto-alegrense de então. Uma questão a ser explorada era a relação entre atores e espectadores, por isso tornou-se urgente a quebra da divisão entre palco e plateia e a pesquisa por uma linguagem que atingisse o público principalmente pela via sensorial e não apenas intelectual. Os temas colocados em cena eram sempre políticos e tinham a ver com a realidade brasileira e a retomada das grandes manifestações sociais. A determinação do grupo era usar o teatro para fazer um trabalho revolucionário, “uma conscientização coletiva a partir de seus próprios integrantes” (ALENCAR, 1997, p. 31).

As estratégias de resistência às estruturas de dominação e aos valores estabelecidos pela maioria, encontradas pelos grupos *Ói Nós Aqui Traveiz* e *Yuyachkani*, foram se diversificando ao longo do tempo, conforme às determinações exigidas pelos momentos históricos. Uma das formas de resistência encontradas pelos dois coletivos – que abre espaços de ruptura e agenciam possibilidades de transformação, constituindo subjetividades que

- 2032 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

escapam ao normativo e ao hegemônico – foi a resistência à colonialidade do poder e saber, através de práticas artísticas e pedagógicas decoloniais, que participam na constituição de sujeitos e subjetividades autônomas e produzem saberes próprios.

### **Gesto decolonial: práticas artísticas e pedagógicas que evocam lógicas diferentes e subjetividades autônomas**

Segundo Catherine Walsh,

o decolonial não vem de cima, mas de baixo, das margens e das bordas, da gente, das comunidades, movimentos e coletivos que desafiam, interrompem e transgridem as matrizes do poder colonial em suas práticas de ser, atuação, existência, criação e pensamento. O decolonial, nesse sentido, não é um estado fixo, um status ou condição; tampouco denota um ponto de chegada. É um processo dinâmico sempre em processo de fazer-se e refazer-se dada a permanência e capacidade de reconfiguração da colonialidade do poder. É um processo de luta, não só contra porém, mais importante ainda, *para* – para a possibilidade de um *outro-modo* ou *modo-outro* de vida. Um processo que engendra, convida à aliança, conectividade, articulação e inter-relação, e luta pela invenção, criação e intervenção, por sentimentos, significados e horizontes radicalmente distintos (WALSH, 2014, n/p, tradução nossa).

Segundo Mignolo (2014, n/p), se entendermos a definição de “gesto” como um movimento do corpo ou dos membros que expressa ou enfatiza uma ideia, sentimento ou atitude, nós chegamos próximos do significado de “gesto decolonial”: um movimento de corpo que carrega um sentimento e/ou intenção decolonial; um movimento que aponta para algo já constituído como um “gesto colonial”, contrapondo-se a ele. O gesto decolonial, portanto, está relacionado com pensamentos e práticas que resistem à colonialidade do saber e do

- 2033 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

poder, contribuindo para a emergência de falas e de saberes locais: indígenas, mestiços, femininos, africanos, camponeses... A opção decolonial põe em xeque as ideologias totalitárias da modernidade, por meio de uma lógica anti-universalista e antihomogeneizadora, que afirma a diferença (um *outro-modo* ou *modo-outro* de vida) e o devir (sempre em processo de fazer-se e refazer-se).

No caso dos grupos analisados, *Grupo Cultural Yuyachkani* e *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz*, podemos perceber o gesto decolonial na própria escolha do nome dos grupos. *Yuyachkani* é uma palavra em quéchuá que significa “estou pensando, estou recordando”. A escolha de um nome em quéchuá, uma das línguas dos povos originários da região dos Andes, já denota a proximidade com a tradição cultural peruana e andina. A referência do nome mostra a importância dada à pesquisa da memória, individual e coletiva, particularmente em relação a questões sociais sobre violência e repressão no Peru. O nome também evoca a importância dada pelos povos originários à oralidade como forma de contar e transmitir histórias, provocando um retorno ao passado para melhor compreender o presente.

O nome *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* traz consigo várias alusões. “Ói Nóis Aqui Traveiz” faz referência a uma música que ficou conhecida por meio do grupo musical *Demônios da Garoa*. Em português iletrado, a expressão possui um caráter popular que subverte os padrões gramaticais e reivindica persistência, resistência e comunhão. O termo “atuadores”, por sua vez, remete à concepção de teatro num sentido mais amplo, em que arte e vida se fundem, numa relação mais aberta e direta com o público. Não atua-se apenas em cena, mas na vida, também por meio de uma militância política e social, por isso fala-se que o termo remonta a uma mistura de artista com ativista. Já a ideia de “tribo” sugere, segundo Paulo Flores, “um tipo de sociedade que emerge baseada na comunidade e camaradagem, nas relações pessoais diretas e na responsabilidade individual” (apud ALENCAR, 1997, p. 71). Por sua vez, o nome do espaço do grupo, a *Terreira*, vem de “terreiro”, o lugar onde são celebrados os cultos afro-brasileiros, um espaço ritual; porém feminino, revelando a potência de um terreno fértil para a criação.

- 2034 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

O fazer artístico desses coletivos também denota um gesto decolonial. Ao montar espetáculos que dão voz aos marginalizados e excluídos do sistema dominante, os grupos comprometem-se em desafiar o status quo e buscar novas possibilidades de existência que não sejam regidas pela lógica colonialista, que subalterniza determinadas histórias e saberes.

O *Yuyachkani*, por exemplo, criou espetáculos que retratam a realidade da população peruana mais atingida pelas atrocidades do chamado conflito armado interno (1980-2000), fruto da disputa entre os militares e os senderistas. Alguns desses espetáculos, inclusive, baseiam-se em documentos e relatos reais de mulheres e homens camponeses sobre a violência sofrida. Nessas obras, o *Yuyachkani* também utiliza as tradições, ritos, danças, festas e costumes do povo andino, aproximando-se de tradições pré-hispânicas. Ao valer-se de personagens da tradição cultural peruana para contar as histórias omitidas sobre violência, tortura, morte e desaparecimento, o grupo transforma esses personagens populares em delatores das atrocidades cometidas por militares e senderistas, aproximando-se da própria população vítima dessa violência.

*Adeus Ayacucho* (1990) é inspirada num texto de Julio Ortega. Mostra a história de Alfonso Canepa, um dirigente camponês torturado, massacrado, morto, mutilado e enterrado de modo incompleto numa fossa comum. Ao entrar no corpo de uma espécie de dançante – o *Qolla*, personagem mascarado típico da dança tradicional *Capac Qolla* de Cusco – viaja de Ayacucho a Lima com o objetivo de recuperar as partes desaparecidas de seu corpo, que seus assassinos devem ter levado para a capital, para que possa ser enterrado e descansar em paz.

*Adiós Ayacucho* com o ator Augusto Casagranca

- 2035 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



Foto de Elsa Estremadoyro

Também é o caso de *Rosa Cuchillo* (2002), releitura do texto homônimo de Oscar Colchado Lucio. A ação cênica irrompe o cotidiano da população e surpreende através do diálogo da teatralidade com o ritual. É um rito de purificação, limpeza e florescimento aos modos da tradição de alguns povos andinos do Peru. Rosa Cuchillo é a mãe que busca seu filho morto e desaparecido para além da morte, percorrendo os outros mundos (*Mundo de Abajo* e *Mundo de Arriba*). Seu retorno a esse mundo busca harmonizar a vida e romper com o medo e o silêncio, para que se comece a sanar o esquecimento.

*Rosa Cuchillo* com a atriz Ana Correa



- 2036 -



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Foto de Fidel Melquiades

Ambos os espetáculos, *Adeus Ayacucho* e *Rosa Cuchillo*, acompanharam as audiências e o informe final da *Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR)*<sup>2</sup>, que surgiu em 2001, depois de uma grande mobilização da sociedade civil, com o objetivo de pensar as consequências do conflito armado interno. A *CVR* ficou encarregada de investigar os crimes e violações dos direitos humanos cometidos entre 1980 e 2000. Os testemunhos dos afetados pela violência diante da comissão marcaram o momento em que o país começa a tomar consciência de todo o horror perpetrado no país.

O *Ói Nós Aqui Traveiz*, por sua vez, também realizou diversas montagens, levadas para as ruas, que retratam a história dos excluídos e marginalizados. A própria ação de levar o teatro para as ruas e praças de bairros de periferia, assim como para assentamentos rurais, por meio do projeto *Caminho Para Um Teatro Popular*, realizado desde 1988, deixa claro o intuito em realizar outras narrativas acerca da história do Brasil, a partir de visões e saberes subalternos, que possam ser compartilhados de forma democrática e descentralizada.

A ação, que é considerada o primeiro espetáculo de teatro de rua do *Ói Nós*, intitulada *Teon – Morte em Tupi-Guarani* (1984), era apresentada com um rito, “uma prece aos milhões de índios mortos em toda América” (ALENCAR, 1997, p. 100). Uma sequência de quadros (vida comunitária, cultura, religiosidade, contato com o homem branco, doença, escravidão e aniquilamento da cultura indígena) mostrava o processo de colonização dos povos originários. Não havia texto, durante trinta minutos se vivenciava um conjunto de cantos, danças e pantomimas. O ritmo lento das ações e os gestos ampliados, aliados às enormes máscaras e indumentárias, transformavam os atores em estátuas vivas que envolviam os espectadores pela via sensorial.

---

<sup>2</sup> O informe final da *CRV* pode ser acessado em: <http://cverdad.org.pe/ifinal/>



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Primeiro espetáculo de teatro de rua do Ói Nóis:

### *Teon – Morte em Tupi-Guarani*



Foto de Jackson “da Rapa”

Já *A Saga de Canudos* (2001), outro espetáculo de teatro de rua, foi concebido com o intuito de falar sobre a luta pela terra e a necessidade da reforma agrária, nunca realizada de forma plena no Brasil. Recupera o caráter político do movimento liderado por Antônio Conselheiro no final do século dezenove, que comumente é retratado como um louco e fanático religioso. Mostra a formação da cidade de Canudos como fruto da busca por uma sociedade mais justa e igualitária. Os camponeses desafiaram os latifundiários, o governo e a igreja ao coletivizar a terra e o trabalho. O espetáculo mostra a resistência dos sertanejos de Canudos, que derrotaram o exército várias vezes, até serem barbaramente dizimados.

Espectáculo de teatro de rua *A Saga de Canudos*

- 2038 -



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



Foto de Claudio Etges

Com relação às práticas pedagógicas, ambos os grupos realizam trabalhos que dialogam diretamente com comunidades que não teriam acesso ao fazer teatral e, ao mesmo tempo, propiciam para jovens atores e estudantes de teatro o aprofundamento na pesquisa teatral.

Atualmente, o trabalho pedagógico do *Yuyachkani* pode ser dividido em duas frentes de ação: uma que relaciona teatro e comunidade e outra de laboratórios abertos. Em seu projeto *Teatro e Comunidade*, o *Yuyachkani* organiza um trabalho, ao mesmo tempo pedagógico e social, relacionado diretamente com direitos humanos de crianças, jovens e mulheres. Esse trabalho se organiza em três eixos fundamentais: cidadania, gênero e identidade/memória. A própria *Casa Yuyachkani* é um centro cultural concebido para e em direção à comunidade, aberto à experimentação, difusão e promoção de expressões culturais e artísticas multidisciplinares.

A relação do *Yuyachkani* com os diferentes setores sociais busca abrir reflexões mais amplas e profundas nas quais a pessoa passe a ser protagonista e a situar-se em relação aos fatos. Então, podemos afirmar que, neste campo, as atividades do *Yuyachkani* são

- 2039 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

uma proposta de educação pela arte. No entanto, não se trata tanto de uma obra pedagógica, com uma mensagem fechada, que pretenda impor-se a seu interlocutor, o diferencial é produzir vivências mais que transmitir ideias (GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, 2015, n/p, tradução nossa).

Um exemplo de trabalho ligado à questão de gênero é a realização de oficinas com mulheres, ministradas pelas irmãs e atrizes Ana Correa e Débora Correa. São experiências vivenciais de arte e cura que inicialmente surgem para contribuir no processo de recuperação psicossocial de mulheres vítimas de violência de gênero no contexto do conflito armado interno<sup>3</sup>, mas se destinam às mulheres em geral. Esse trabalho torna-se um espaço de resistência que ensina novas formas de se descrever e narrar frente à sociedade machista, uma vez que busca resgatar nas mulheres camponesas e indígenas o direito de sentirem-se respeitadas enquanto pessoas. Por meio das oficinas, muitas das mulheres que não tiveram apoio dos familiares e das comunidades em que viviam frente ao ocorrido, conseguiram voltar a julgar-se dignas para delatar os crimes de que foram vítimas e buscar justiça.

Oficina com mulheres ministrada por Ana e Débora Correa

---

<sup>3</sup> Um dos episódios mais traumáticos relacionado à violência de gênero durante o conflito armado interno no Peru ocorreu durante o governo de Fujimori, que implementou um programa de planejamento familiar que fazia parte de uma política de controle demográfico orientada à população mais pobre do país. Na prática, esse programa submeteu mais de duzentas e cinquenta mil mulheres indígenas e camponesas a cirurgias esterilizadoras sem terem sido informadas ou sob fortes pressões. Além disso, muitas não receberam o cuidado pós-operatório necessário e, em consequência, sofreram problemas de saúde. O modo como esse programa foi implementado evidencia o preconceito com as mulheres dos setores mais pobres da sociedade.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



Fonte: <http://www.guamanpoma.org/blog/?p=4096>

Outra ação pedagógica do *Yuyachkani* são os *Laboratórios Abertos*, que consistem em encontros pedagógicos com o grupo. Desde 2009, são realizados anualmente na *Casa Yuyachakani* e desenvolvidos de maneira intensiva. Incluem experiências práticas e teóricas, com sessões de treinamento, oficinas, demonstrações, desmontagens, conferências e algumas obras do repertório. Nesses encontros, os integrantes compartilham com estudantes e artistas sua própria formação teatral e a experiência como coletivo. Para os interessados, ressaltam que a técnica não deve ser entendida como uma lista de fórmulas ou maneiras estáticas válidas para sempre, mas como ferramentas. No laboratório, mostram as ferramentas utilizadas para tentar responder as perguntas surgidas em diferentes processos, entendendo o teatro como uma construção cultural e não um cânon definitivo.

O trabalho pedagógico do *Ói Nós* também possui duas vertentes complementares. Por meio da ação *Teatro Como Instrumento de Discussão Social*, o grupo realiza oficinas teatrais com jovens e adultos de bairros populares da região metropolitana de Porto Alegre, com o objetivo de formar núcleos culturais. As oficinas realizadas em bairros de periferia possibilitam a sensibilização e a experiência do fazer teatral para um grande número de pessoas que não teria acesso aos espaços culturais do centro da cidade. Essa ação aposta que o teatro pode tornar-se um instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, ao

- 2041 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

questionar os mecanismos que perpetuam os preconceitos e naturalizam as desigualdades sociais.

A *Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo*, por sua vez, oferece de forma gratuita oficinas de iniciação teatral, pesquisa de linguagem, formação e treinamento de atores, além de seminários e ciclos de discussão sobre a cena contemporânea, consolidando a ideia de uma aprendizagem solidária. A principal atividade da *Escola* é a *Oficina para Formação de Atores*, com aulas diárias e duração de dezoito meses.

Exercício cênico *Outra Tempestade*  
com a *Oficina Para Formação de Atores*



Foto de Tânia Farias

Em suas diversas oficinas, o *Ói Nós* busca aquilo que chama de “descolonização do corpo”. Se nossos corpos cotidianos muitas vezes refletem atitudes, ideias e formas pré-estabelecidas, são meras repetições aprendidas por meio de uma educação que visa domesticar, naturalizando a diferença colonial e hierarquizando saberes, o fazer teatral visa romper com esses automatismos. O treinamento a partir de ações físicas não cotidianas, por exemplo, visa

- 2042 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

desfazer os automatismos em busca de um gesto significativo, que ultrapasse a mimesis e o naturalismo da vida cotidiana. Beatriz Britto comenta o trabalho do *Ói Nóis* com ações físicas não cotidianas:

os exercícios utilizados, dentre eles, a criação de sequências individuais de ações, visam desenvolver primeiramente a presença cênica e a organicidade da atuação, cuja primeira condição é romper com hábitos e condicionamentos que travam a espontaneidade e a natureza profunda do ator. Hábitos tanto de caráter social [...] como de caráter psicológico (BRITTO, 2008, p. 80).

Para seu trabalho artístico e pedagógico, o grupo *Yuyachkani* toma como referência duas fontes essenciais: “por um lado os ritos, o sagrado, o espaço andino; e, por outro, a herança de uma teatralidade universal tanto do oriente como do ocidente” (GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, 2016, p. 1, tradução nossa). Segundo Fernando Mencarelli, aparentemente, o *Yuyachkani* nos propõe um paradoxo:

a busca por um *corpo descolonizado* através da aprendizagem de técnicas e práticas corporais estrangeiras. A procura por experienciar uma outra forma de ser do corpo, um corpo outro que permita perceber os condicionamentos e limites do próprio corpo imerso em seus padrões culturais (MENCARELLI, 2013, p. 2).

Para encontrar um corpo que rompa com os condicionamentos e padrões culturais, o grupo investiga o comportamento cênico tanto a partir de técnicas populares do Peru (como danças, máscaras, etc.), assim como de outras fontes ocidentais e orientais. Esse duplo movimento assume que o teatro é uma construção cultural, que pertence a um determinado tempo e espaço, e que se transforma ao longo do tempo em busca de novas fronteiras. Segundo Mencarelli, o *Yuyachkani*

- 2043 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

vai buscar muitas culturas para encontrar seus corpos. Por isso, para ele, a cultura do ator é composta de múltiplos saberes. Porque a identidade é algo relativo, porque afirmar identidade é criar cultura no presente. Para ele, o ator tem que ter muitas culturas corporais. Não para usá-las, mas porque elas lhes dão princípios (MENCARELLI, 2013, p. 5).

Os grupos *Yuyachkani* e *Ói Nós Aqui Traveiz*, ao assumirem seu lugar próprio de enunciação, encontram novas perspectivas de produção de saber, que cruzam práticas e histórias locais a práticas e histórias estrangeiras, valorizando a própria capacidade de articular o pensamento, de compreender o mundo a partir do próprio mundo em que vivemos. A autonomia que os grupos têm ao tomar para si os princípios que melhor lhes permitem criar uma cultura própria e singular, evidencia a independência e a potência do local e do emergente frente aos imperativos universalizantes e hierárquicos. A prática artística e pedagógica desses grupos resiste à colonialidade do poder e do saber, uma vez que descentraliza e democratiza saberes. Essa liberdade na construção do conhecimento constitui-se em um gesto decolonial, que aponta novas possibilidades de se pensar, atuar, criar, existir. Esse *outro-modo* ou *modo-outro* de vida está nas fronteiras, nas margens, nas bordas, aliado à ideia de pensamento liminar proposta por Mignolo. É um processo que convida a intervir de forma diferente no mundo e criar novas formas existência a partir de seus próprios afetos, de seus próprios corpos, de suas próprias ações, de suas próprias vozes.

## Referências

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre: Fumproarte, 1997.

BRITTO, Beatriz. **Uma tribo nômade**: a ação do Ói Nós Aqui Traveiz como espaço de resistência. Porto Alegre: Ói Nós na Memória, 2008.

- 2044 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

FARIAS, Tânia; FLORES, Paulo (Org.). **Ói Nós Aqui Traveiz:** poéticas de ousadia e ruptura. Porto Alegre: Ói Nós na Memória, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade:** curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GRUPO CULTURAL YAYACHKANI. **Teatro y comunidad.** Lima, 2015. Disponível em: <http://www.yuyachkani.org>. Acesso em: 20/12/2015.

GRUPO CULTURAL YAYACHKANI. **Yuyachkani:** 45 años de teatro. Lima, 2016. Disponível em: <http://yuyachkani.org/doc/yuyachkani-nosotros.pdf> Acesso em: 20/12/2015.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **Práticas corporais e alteridade na cultura de grupo: Yuyachkani e Workcenter.** Publicado em 17/12/2013. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/fernandomencarelli/prticas-corporais> Acesso em: 22/07/2016.

MIGNOLO, Walter. **História locais, projetos globais:** colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. Looking for the Meaning of 'Decolonial Gesture'. **Emisférica: gesto decolonial.** Vol. 11, n. 1, 2014. Instituto Hemisférico de Performance y Política. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-111decolonial-gesture/mignolo> Acesso em: 22/07/2016.

MIGNOLO, Walter. Decolonialidade como o caminho para a cooperação. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos.** Ano XIII, n. 431, novembro de 2013. Disponível em:

- 2045 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5253&secao=431](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5253&secao=431) Acesso em: 22/07/2016.

ROJAS-TREMPE, Lady. Yuyachkani y sua trajetoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca. **Latin American Theatre Review**. Outono de 1994, p. 159-165. Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/latr> Acesso em: 06/12/2015.

WALSH, Catherine. Notas pedagógicas desde las grietas decoloniales. In: **Emisférica: gesto decolonial**. Vol. 11, n. 1, 2014. Instituto Hemisférico de Performance y Política. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/emisferica-111-gesto-decolonial/walsh> Acesso em: 22/07/2016.

- 2046 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)