

Descolonização do teatro brasileiro: epistemologias da periferia

Decolonization of Brazilian theater: periphery epistemologies

Raylson Silva da Conceição (UNIRIO)

Resumo: Este estudo aborda a disparidade na documentação e visibilidade das produções teatrais nas regiões Norte e Nordeste do Brasil em comparação com o Sudeste na contemporaneidade. A análise se baseia em abordagens decoloniais e na geopolítica do conhecimento, visando desvendar os motivos dessa discrepância. A pesquisa ressalta a importância de incluir as diversas formas de expressão teatral para criar uma narrativa representativa do teatro brasileiro. Conclui-se que a descolonização do conhecimento é essencial para uma abordagem mais inclusiva e autêntica no campo dos estudos teatrais brasileiros.

Palavras-chave: teatro brasileiro, descolonização, regiões Norte e Nordeste, narrativa representativa.

Abstract: *This study addresses the disparity in documentation and visibility of theatrical productions in the North and Northeast regions of Brazil compared to the Southeast in contemporary times. The analysis is grounded in decolonial approaches and the geopolitics of knowledge, aiming to unveil the reasons behind this discrepancy. The research emphasizes the importance of including diverse forms of theatrical expression to create a representative narrative of Brazilian theater. It is concluded that the decolonization of knowledge is essential for a more inclusive and authentic approach in the field of Brazilian theatrical studies.*

Keywords: *Brazilian theater, decolonization, North and Northeast regions, representative narrative.*

Introdução

A narrativa histórica do teatro brasileiro, ao longo dos anos, tem revelado uma clara preferência pelas produções provenientes do Sudeste, relegando muitas vezes as manifestações do Norte e Nordeste a uma posição secundária. O termo “Teatro Folclórico” frequentemente é associado a essas regiões, evidenciando uma categorização que, por vezes, limita a compreensão de suas ricas tradições teatrais (Camarotti, 2001).

A notável disparidade na documentação e visibilidade das produções teatrais nas regiões norte-nordeste nos conduz a indagações fundamentais: por que essa assimetria persiste e onde residem os registros das expressões artísticas dessas localidades? Este texto não somente busca oferecer respostas a tais questionamentos, mas também convoca outros pesquisadores a se unirem na reflexão sobre a imperiosa necessidade de descolonização da história teatral brasileira, especialmente diante das transformações extraordinárias ocorridas nas últimas décadas.

As mudanças significativas que reverberaram nas sociedades como um todo trouxeram à luz e destacaram populações anteriormente invisíveis ou subalternizadas, simultaneamente ampliando a presença e a influência das mídias digitais em seu cotidiano. Essa ampliação, abarcando dimensões sociológicas, antropológicas, éticas, políticas e tecnológicas, impôs e continua impondo novos padrões de relacionamento, novas realidades de existência e novos parâmetros para aquilo que antes era desconsiderado nos registros históricos do teatro brasileiro.

Diante da notável disparidade nos registros históricos do teatro brasileiro, a noção tradicional de presença, proeminentemente ressaltada em diversas abordagens sobre o ato cênico, encontra-se desafiada por empreendimentos que questionam suas definições e estruturas. Estas iniciativas apontam para novas possibilidades e transformações na linguagem teatral, gerando assim uma crise paradigmática na teoria teatral. Este cenário demanda não apenas uma revisão das potencialidades da teoria, mas também uma reorientação de perspectivas em relação ao futuro do ato cênico, especialmente à luz das influências das realidades decoloniais, numa tentativa de reconhecer e preencher as lacunas históricas que afetam o entendimento integral da trajetória teatral brasileira.

A perspectiva decolonial emerge como uma ferramenta essencial, abrindo espaço nos espaços acadêmicos para conhecimentos periféricos, muitas vezes negligenciados. Boaventura Santos (2007) destaca como a “linha abissal” invisível perpetua uma divisão entre conhecimentos reconhecidos como científicos e aqueles considerados alternativos, revelando a necessidade de superar as limitações das abordagens eurocêntricas.

A fenda teatral, uma barreira invisível entre o norte-nordeste e o sul do Brasil, representa uma disparidade na atenção e valorização dos estudos teatrais,

destacando a importância da reflexão sobre a geografia do conhecimento. Valter Cruz (2017) ressalta a concentração do privilégio do conhecimento nas regiões sudeste, enfatizando a necessidade de reconhecer e valorizar as vozes e perspectivas das regiões historicamente marginalizadas.

A reflexão se estende à questão étnico-racial, considerando o apagamento da matriz cultural afro-indígena nas regiões norte-nordeste, na qual a população negra é predominante. Alexandra Gouvêa Dumas (2022) alerta para a tendência de rotular a cultura afro-brasileira como “popular”, resultando em estereótipos e folclore, e destaca a importância de preservar a autenticidade dessas tradições.

A colaboração entre pesquisadores e comunidades teatrais poderia proporcionar uma compreensão mais autêntica e enriquecedora das manifestações teatrais brasileiras. No entanto, a discrepância nos registros do conhecimento teatral reflete não apenas uma desigualdade na documentação, mas também na visibilidade dada às produções dessas regiões. Fatores históricos, culturais, e econômicos, juntamente com a centralização de recursos no sudeste, contribuem para essa disparidade.

É imperativo reconhecer as tradições teatrais únicas do norte-nordeste, profundamente enraizadas em manifestações populares e tradicionais. A chamada à reflexão sobre a descolonização do teatro nacional é um apelo para valorizar e documentar todas as produções teatrais, construindo uma história representativa que celebre a diversidade cultural do Brasil. Este texto busca não apenas responder às questões levantadas, mas também desencadear um movimento mais amplo em direção a uma compreensão mais inclusiva e autêntica do teatro brasileiro.

Explorando as fendas teatrais: desafios na narrativa do teatro brasileiro

É incontestável que a narrativa histórica do teatro brasileiro tem demonstrado uma inclinação favorável às produções provenientes do Sudeste, muitas vezes relegando as manifestações do Norte e Nordeste do país a uma posição secundária. Existem diversas expressões teatrais nessas regiões, algumas delas chamadas de “Teatro Folclórico” (Camarotti, 2001).

Embora haja menções a alguns grupos dessas localidades nos volumes de *História do Teatro Brasileiro* (2013) de João Roberto Faria e Jacob Guinsburg, tais referências não se comparam à profusa documentação dedicada ao eixo Rio-São Paulo, além de outras bibliografias como *História Concisa do teatro Brasileiro: 1570-1908* (1999) de Décio de Almeida Prado, *Panorama do Teatro Brasileiro* (2004) de Sabato Magaldi ou *História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues* (1996) de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha. Por que esse desequilíbrio ocorreu? Onde residem os registros das produções norte-nordeste? Esta comunicação oral não tem apenas a intenção de responder

a essas indagações, mas também de incitar outros pesquisadores a se unirem na reflexão sobre uma descolonização teatral interna em nosso país.

Os estudos decoloniais abrem as portas dos espaços acadêmicos para que esses conhecimentos periféricos ganhem mais espaço do que tinham conquistado até então. Esses saberes periféricos precisam adentrar o espaço acadêmico para que possamos desenvolver novas ferramentas de análise, já que as abordagens eurocêntricas muitas vezes falham em capturar o conhecimento presente nessas manifestações, pois, no pensamento colonizador:

a linha visível que separa a ciência de seus 'outros' modernos está assente na linha abissal invisível que separa, de um lado, ciência, filosofia e teologia e, de outro, conhecimentos tornados incomensuráveis e incompreensíveis por não obedecerem nem aos critérios científicos de verdade nem aos critérios dos conhecimentos reconhecidos como alternativos, da filosofia e da teologia. (Santos, 2007, p. 73, grifo do autor).

Ao trazer esses saberes periféricos para o âmbito acadêmico, não apenas desafiamos essa divisão artificial, mas também reconhecemos a necessidade premente de desenvolver novas ferramentas de análise. As abordagens eurocêntricas, muitas vezes, falham em capturar a riqueza e a profundidade presentes nas manifestações teatrais das regiões periféricas, pois estão enraizadas em critérios de verdade e validação que não consideram a pluralidade de epistemologias.

A descolonização teatral, assim, torna-se não apenas uma questão de justiça social, mas uma oportunidade para enriquecer e diversificar as próprias metodologias acadêmicas. Ao incorporar esses conhecimentos periféricos, podemos transcender as limitações impostas pelo pensamento colonizador e forjar uma compreensão mais holística e autêntica das manifestações teatrais brasileiras. A abertura para novas perspectivas não apenas enriquece o campo do teatro, mas também desafia os paradigmas estabelecidos, permitindo que o conhecimento floresça de maneiras anteriormente inexploradas.

A perspectiva decolonial possibilita o equilíbrio de uma balança epistêmica no campo acadêmico, um espaço marcado pelo poder. No entanto, antes de assumirmos que a "linha abissal", como exposto por Boaventura Santos (2007), se limita à divisão entre o conhecimento das colônias e dos colonizadores, é necessário considerar a quebra dessa barreira existente entre o norte-nordeste e o sul do país, a qual denomino de fenda teatral. Esta lacuna, que denomino de fenda teatral, representa uma disparidade na atenção e valorização dos estudos teatrais, muitas vezes relegando as contribuições e particularidades das regiões menos representadas. Essa reflexão é essencial para uma verdadeira descolonização do conhecimento e uma abordagem representativa no campo dos estudos teatrais brasileiros.

O geógrafo brasileiro Valter Cruz apresenta um esforço para situar e valorizar as diversas vozes e pontos de vista na atual geopolítica do conhecimento. Isso implica reconhecer que o privilégio do conhecimento e da produção intelectual muitas vezes está concentrado em determinadas regiões, como o Sudeste no caso do Brasil, deixando outras, como o Nordeste e a Amazônia, em posição de marginalidade.

Essa postura não é uma postura relativista ou uma visão essencialista ou fundamentalista, mas sim um exercício de localização dos diferentes lugares de enunciação em nossa atual geopolítica do conhecimento. É importante lembrar que essa geopolítica do conhecimento se reproduz em outras escalas e sustenta um imaginário moderno colonial a exemplo do que ocorre no Brasil, onde há claramente uma postura de privilégio do Sudeste como região central de produção intelectual e artística deixando marginalizadas as produções intelectual e artística em regiões como Nordeste e Amazônia. (Cruz, 2017, p. 28).

A análise do geógrafo brasileiro Valter Cruz lança luz sobre a complexa teia de relações na geopolítica do conhecimento, especialmente no contexto da desigualdade regional no Brasil. Ao destacar o privilégio concentrado em determinadas regiões, como o Sudeste, ele revela as consequências dessa assimetria, deixando o Nordeste e a Amazônia em uma posição de marginalidade no cenário intelectual e artístico.

A abordagem de Cruz não é meramente relativista, essencialista ou fundamentalista; ao contrário, é um exercício de localização dos diferentes lugares de enunciação em nossa atual geopolítica do conhecimento. Esse exercício de localização é essencial para desvendar as estruturas de poder que perpetuam a marginalização de certas regiões, indo além de uma análise superficial das disparidades geográficas.

É crucial entender que essa geopolítica do conhecimento não se limita ao Brasil, mas se reproduz em outras escalas, sustentando um imaginário moderno colonial. A postura de privilégio do Sudeste como região central de produção intelectual e artística não é apenas uma característica local, mas reflete padrões globais de desigualdade. Essa perspectiva ampliada nos convida a confrontar não apenas as disparidades regionais internas, mas também a reconhecer e desafiar as estruturas mais amplas que perpetuam a concentração de conhecimento em certos centros. Portanto, ao abraçarmos a análise de Valter Cruz, não estamos apenas reconhecendo a desigualdade regional no Brasil, mas também nos comprometendo com uma reflexão mais profunda sobre como podemos dismantelar essas estruturas de poder em uma escala mais ampla. É uma chamada à ação para criar um ambiente intelectual mais inclusivo e equitativo, na qual todas as vozes, independentemente da região, tenham a oportunidade de contribuir para a construção do conhecimento.

No contexto teatral brasileiro, apenas quando houver uma abertura para as diversas formas de expressão teatral no Brasil será possível criar uma história do teatro brasileiro que seja verdadeiramente representativa. Isso implica em incluir as diferentes poéticas (formas de expressão artística) e metodologias (abordagens e técnicas de criação) que compõem as diversas regiões do Brasil.

Refletimos também sobre a pertinência da questão étnico-racial como um fator determinante para essa discriminação, dado que as regiões norte-nordeste do Brasil são aquelas que concentram a maior população negra e apresentam índices de desenvolvimento humano mais baixos. Isso acarreta, muitas vezes, em um apagamento da matriz cultural afro-indígena presente nessas áreas. É crucial compreender como essas dinâmicas de apagamentos influenciam na invisibilidade dos saberes culturais dessas regiões, e como isso se reflete nos estudos teatrais e em outros campos do conhecimento. Essa reflexão nos convida a repensar não apenas a equidade regional, mas também a preservação das raízes culturais que compõem a identidade do povo brasileiro.

A professora da UFBA, Alexandra Gouvêa Dumas menciona uma reflexão sobre o modo como a cultura afro-brasileira, quando rotulada como “popular”, frequentemente perde sua autenticidade, sendo reduzida a estereótipos e folclore, quando não, reduzindo o folclore local à teatro. Este artigo não tem como foco principal abordar essa questão específica. Entretanto, é perceptível que alguns pesquisadores nordestinos têm abordado certos folclores locais como manifestações teatrais. Isso muitas vezes se manifesta na imposição de perspectivas europeias sobre essas expressões populares, classificando-as como teatro. Um exemplo disso é a tese de Tácito Borralho, intitulada *O Teatro do Boi do Maranhão: brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos* (2012), que aborda o auto do Bumba meu boi no Maranhão como uma forma teatral. Essa abordagem suscita reflexões sobre a influência de perspectivas externas na interpretação de tradições culturais locais.

Esse processo de apagamento da matriz cultural africana é preocupante, pois subestima a complexidade das tradições que permeiam as comunidades quilombolas, as periferias e as pequenas cidades muitas vezes esquecidas pelos centros de poder, como os espaços acadêmicos.

o afro do popular é descartado na sua enunciação, promovendo um apagamento de sua matriz cultural africana, tornando-se folclore, nacional, brasileiro, popular, regional, tradicional. Com esse procedimento, corre-se o risco de se aniquilar a teia e as tensões que envolvem poder, afirmando-se o racismo epistêmico e o racismo estético. Ao evidenciar a referência matricial no uso do termo afro-popular, apresenta-se uma intenção de manifestar os aspectos de invisibilização cultural aos quais são submetidas as comunidades quilombolas, de periferias, das pequenas cidades esquecidas pelos centros econômicos e governamentais do país. (Dumas, 2022, p. 10)

A reflexão profunda da professora Alexandra Gouvêa Dumas destaca um aspecto crítico do cenário cultural brasileiro: o apagamento sistemático da matriz cultural africana, especialmente quando rotulada como “popular”. Ao ser categorizada dessa forma, a cultura afro-brasileira muitas vezes é reduzida a estereótipos e folclore, perdendo sua autenticidade intrínseca. A preocupação central reside no fato de que esse processo não apenas obscurece a riqueza das tradições enraizadas nas comunidades quilombolas, periferias e pequenas cidades, mas também promove um apagamento cultural que reforça o racismo epistêmico e estético.

Ao utilizar o termo “afro-popular”, Dumas (2022) destaca a intenção subjacente de chamar a atenção para o apagamento cultural vivenciado por comunidades quilombolas e periféricas. Este termo sugere não apenas uma forma de expressão cultural, mas um registro vivo da matriz cultural africana que é frequentemente negligenciado pelos centros de poder, incluindo espaços acadêmicos.

A tese de Tácito Borralho (2012) sobre o Bumba meu boi no Maranhão exemplifica como a imposição de perspectivas externas, muitas vezes eurocêntricas, pode influenciar a interpretação de tradições culturais locais, categorizando-as como teatro. Esse fenômeno ressalta não apenas o risco de homogeneizar manifestações culturais diversas, mas também a necessidade urgente de respeitar e valorizar a autenticidade dessas expressões.

O apelo de Dumas por valorização e respeito à autenticidade da cultura afro-brasileira não é apenas uma questão cultural, mas também uma chamada para combater as estruturas de poder que perpetuam a invisibilidade dessas comunidades nos discursos acadêmicos e governamentais. Este insight ressalta a importância de desafiar estereótipos, reconhecer a riqueza cultural das comunidades marginalizadas e rejeitar práticas que promovam o apagamento da matriz cultural africana, contribuindo assim para um entendimento mais genuíno e inclusivo da diversidade cultural brasileira.

No teatro, seria extremamente enriquecedor para as pesquisas em teatro popular estabelecer parcerias mais profundas com essas comunidades, visando aprender com elas novas epistemologias, permitindo assim um avanço mais genuíno no campo do conhecimento teatral. Esta abordagem colaborativa poderia transformar a maneira como compreendemos as diversas manifestações teatrais que constitui o nosso país. Entretanto, a real discrepância entre os registros do conhecimento teatral brasileiro reflete não apenas uma desigualdade na documentação, mas também na visibilidade dada às produções teatrais dessas regiões. As razões para esse desequilíbrio são diversas e incluem fatores históricos, culturais e econômicos.

Uma outra explicação para essa disparidade está ligada à concentração de recursos e infraestrutura cultural no sudeste do país, especialmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Essas regiões foram historicamente os principais

centros culturais e artísticos do Brasil, concentrando uma grande parte das produções teatrais, dos investimentos e dos registros históricos durante um certo período (Souza, 2009).

A centralização das atividades culturais nas grandes metrópoles muitas vezes resulta em uma maior visibilidade para as produções teatrais realizadas nesses centros, enquanto as produções das regiões norte-nordeste podem ser menos difundidas, mesmo que sejam igualmente relevantes em expressões artísticas.

Outro fator a ser considerado é a própria dinâmica cultural dessas regiões. O sudeste, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, foi o berço de muitos movimentos culturais e artísticos no país, o que naturalmente levou a uma maior produção teatral e, conseqüentemente, a uma documentação mais extensa. Por outro lado, as regiões norte e nordeste possuem suas próprias tradições teatrais, muitas vezes enraizadas em manifestações populares e tradicionais, como o teatro de rua, o teatro de bonecos e outras formas de expressão cultural e como já afirmou Magela Lima (2020), já possuíamos nossa própria organização enquanto manifestação teatral, tanto no Maranhão, Pernambuco ou outros territórios norte-nordeste.

Na leitura de Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2008, p.23), surgia ali um rótulo, uma classificação advinda de fora para dentro, de pronto, acatada, como estratégia de penetração nos espaços centrais da cultura nacional. De todo modo, é forçoso reconhecer que aquilo que o carioca Paschoal Carlos Magno nomeia, naquele momento, decorria de um movimento já bastante organizado em termos de projeto poético no contexto da cultura teatral pernambucana. É fato que o compromisso com o Nordeste vinha pautando o trabalho do Teatro do Estudante, particularmente, desde que Hermilo Borba Filho se associou ao conjunto. (Lima, 2020, p. 3)

O reconhecimento das dinâmicas culturais específicas das regiões do Brasil lança luz sobre a riqueza intrínseca das tradições teatrais, desafiando a visão centralizada em centros culturais consolidados. Enquanto o Sudeste, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, foi o berço de muitos movimentos culturais e artísticos, isso naturalmente resultou em uma documentação mais extensa das produções teatrais dessa região. No entanto, ao analisar as regiões norte e nordeste, percebemos que suas tradições teatrais são enraizadas em manifestações populares e tradicionais, como o teatro de rua e o teatro de bonecos.

A observação de Magela Lima (2020) sobre a existência de uma organização própria na manifestação teatral nas regiões norte e nordeste evidencia uma autonomia teatral que vai além de meras influências externas. Essas regiões não apenas possuem suas próprias tradições, mas também desenvolveram uma estrutura e organização específicas, sustentadas por uma rica herança cultural.

A leitura de Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis sobre o rótulo imposto de fora para dentro destaca um fenômeno recorrente: a classificação rápida e acrítica

de manifestações culturais como estratégia de penetração nos espaços centrais da cultura nacional. No entanto, a análise de Paschoal Carlos Magno e Hermilo Borba Filho, especialmente em relação ao compromisso com o Nordeste, revela que esses rótulos muitas vezes obscurecem movimentos culturais já organizados e dotados de projetos poéticos próprios.

Isto destaca não apenas a diversidade cultural nas manifestações teatrais brasileiras, mas também a necessidade de reconhecer a autonomia e a riqueza intrínseca das tradições regionais. Isso desafia a tendência de impor classificações externas, incentivando uma compreensão mais profunda e respeitosa da multiplicidade de expressões teatrais em todo o país.

A análise das tradições teatrais das diversas regiões do Brasil revela uma riqueza intrínseca enraizada em manifestações populares tradicionais, destacando as singularidades culturais que permeiam o tecido teatral do país. Magela Lima (2020) ressalta acertadamente que essas regiões não apenas possuem uma organização própria no âmbito teatral, mas essa organização remonta séculos, representando um legado cultural profundamente enraizado.

Ao reconhecer que, embora essas tradições possam ser rotuladas ou categorizadas como estratégias de penetração nos centros culturais, isso não deve eclipsar o movimento previamente organizado. O compromisso com o Nordeste, exemplificado pelo Teatro do Estudante e pela adesão de Hermilo Borba Filho, evidencia um esforço consciente em preservar e fortalecer a tradição teatral dessas regiões, sublinhando a importância de valorizar o patrimônio cultural já estabelecido.

A chamada à reflexão sobre a descolonização do teatro nacional emerge como fundamental para abraçar a diversidade das expressões culturais em todo o Brasil. Isso vai além de uma mera valorização simbólica; implica na valorização e documentação concretas das produções teatrais de todas as regiões. A promoção de uma história do teatro brasileiro que reflita de maneira fiel as diversas poéticas e metodologias presentes em todo o território nacional é um passo crucial na preservação das tradições regionais e na construção de uma narrativa teatral autêntica e inclusiva.

Conclusão

Ao aprofundarmos nossa compreensão das tradições teatrais em todas as regiões do Brasil, emergem novos fazeres que transcendem a mera busca por representatividade. Magela Lima (2020) nos lembra de que tais regiões já possuíam uma organização teatral consolidada, muito antes da imposição de rótulos externos. A trajetória do Teatro do Estudante, marcada pelo compromisso com o Nordeste, serve como um testemunho vívido da necessidade de preservar e promover as ricas tradições teatrais dessas áreas.

A chamada à descolonização teatral, longe de ser apenas um apelo retórico,

nos convoca a uma ação concreta: valorizar e documentar as produções teatrais de todas as regiões. Esta abordagem não se limita a corrigir uma lacuna na narrativa, mas representa um convite para construir uma história do teatro brasileiro que celebre a diversidade de poéticas e metodologias presentes em nosso vasto território.

É crucial adotarmos uma perspectiva inclusiva que vá além das limitações geográficas e históricas. Somente por meio desse olhar aberto e abrangente podemos afirmar verdadeiramente a riqueza cultural do Brasil em sua plenitude. A descolonização teatral não é apenas um ato de justiça histórica; é um compromisso ativo com a construção de um conhecimento teatral mais autêntico e representativo.

Ao reconhecermos as tradições teatrais como expressões vivas das comunidades, conectadas às suas raízes e identidades, contribuímos para a construção de uma herança teatral que transcende fronteiras impostas. Nesse processo, não apenas enriquecemos o campo do conhecimento teatral, mas também fortalecemos os laços que unem as diversas manifestações culturais em nosso país. Assim, ao abraçarmos a diversidade teatral brasileira em sua plenitude, não apenas honramos o passado, mas moldamos um futuro no qual cada voz tem seu lugar, cada tradição é valorizada, e cada palco é um reflexo autêntico da riqueza cultural do Brasil.

Referências

BORRALHO, Tácito Freire. **O teatro do boi do Maranhão**: brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos. 2012. 227 f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do Teatro Brasileiro**: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, Rio de Janeiro, 1996.

CAMAROTTI, Marco. **Resistência e voz**: o teatro do povo do Nordeste. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2001.

CRUZ, Valter do Carmo. **Geografia e pensamento descolonial**: notas sobre um diálogo necessário para a renovação do pensamento crítico. In: Cruz e Oliveira, D. A. (Orgs.). Geografia e giro decolonial: experiências, ideias e horizontes de renovação do pensamento. Rio de Janeiro: Letra Capital, p.15, 2017.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. **Nomear é Dominar?** Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras. Rev.

Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 12, n. 4, e121806, 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660121806vs01>

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jaco. **História do teatro brasileiro**, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP, 2013.

LIMA, Magela. **O teatro do Nordeste antes e depois da descida triunfal ao Rio de Janeiro**. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1–24, 2020. DOI: 10.5965/14145731023820200034. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17997> Acesso em: 2 out. 2023.

MAGALDI, Sabato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6ª edição, Global Editora, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)**. São Paulo, Edusp, 1999

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal**. Das linhas globais a uma ecologia dos saberes. NOVOS ESTUDOS 79, nov., pp. 71-94, 2007.

SOUZA, Hélia Frazão de. **Teatro e cidade: a produção teatral do eixo Rio/São Paulo, 1940-1960**. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Raylson Silva da Conceição

Aluno bolsista Capes do curso de doutorado em teatro na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Anteriormente, concluiu mestrado em Artes Cênicas na linha de pesquisa “Pedagogia das Artes Cênicas, Recepção e Mediação Cultural” pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), onde desenvolveu o estudo chamado “O ENCONTRO: do acontecimento a um olhar atento - o espetáculo O Miolo da Estória”, defendido em setembro de 2021. Possui graduação em Teatro pela UFMA (2017) e especialização em Arte, Mídia e Educação pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA) (2021). Entre 2013 e 2014, participou do Grupo de Pesquisa e Extensão Cena Aberta no Brasil, desenvolvendo produções artísticas, projetos de extensão e pesquisa.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5188-1261>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6676958418100463>