

# DESCOLONIZAR A ARTE: TERRITÓRIO, COMUNIDADE E ESFERA PÚBLICA

Decolonizing art: territory, community and public sphere

*Marina Guzzo*  
*Conrado Federici*  
*Flavia Liberman*

Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP

**Resumo:** Este artigo pretende, a partir de uma cartografia sobre o que seria uma arte comunitária ou arte comum, lançar questões sobre nomes, papéis e ações que podem ajudar a delimitar suas contradições e sua potência para construir o que entendemos como esfera pública. É crescente o discurso sobre descolonização em projetos artísticos ou curatoriais. No entanto, ainda são raras as formas de mudar essas práticas para encontrar outras maneiras de fazer e existir, criando em contextos tão desiguais, como encontramos na sociedade brasileira.

**Palavras-chave:** Arte; Território; Comunidade.

**Abstract:** This article intends, from a cartography about what would be a community art, or common art, and from it, to raise questions about names, roles and actions that can help delimit their contradictions and their power to build what we understand as a public sphere. The discourse about decolonization in artistic or curatorial projects is increasing. However, there are still rare ways to change these practices to find other ways to do and exist creating in such unequal contexts, as we find in Brazilian society.

**Keywords:** Art; Territory; Community.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 10 n. 2, jun-dez/2019, p. 107 a 124

*A arte tem o objetivo de descolonizar o futuro.* (DEMOS, 2018, s/p)

*Criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é de mudar o valor das coisas.* (OITICICA apud FABIÃO, 2017)

*Exatamente isso que Paul Klee queria dizer: “Vocês sabem, falta o povo”. O povo falta e ao mesmo tempo não falta. O povo falta, o que quer dizer (não é claro e não o será nunca) que esta afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que, todavia, não existe, não é e não será jamais clara. Não há obra de arte que não faça um chamado a um povo que, todavia, não existe.* (DELEUZE, 1987<sup>1</sup>)

Esse artigo pretende, a partir de uma cartografia sobre o que seria uma arte comunitária ou arte comum, lançar questões sobre nomes, papéis e ações que podem ajudar a delimitar suas contradições e sua potência para construir o que entendemos como esfera pública.

Arte comunitária, “arte dialógica” ou “arte baseada na comunidade” diz respeito às

atividades artísticas baseadas ou criadas em uma comunidade ou território específicos. Podem ser feitas em qualquer linguagem ou mídia e são caracterizadas por interação ou diálogo propostos por um ou mais artistas com uma comunidade ou população. O termo “artes comunitárias” surgiu em meados dos anos 1960, nos Estados Unidos, bem como em numerosos países da Europa, como aponta Kate Crehan (2011) em *Community Art: An Anthropological Perspective*. Nesta mesma obra, a autora refere que, na prática, o que definia as artes comunitárias no seu conjunto, era muito mais uma partilha de ethos do que propriamente uma estética (CREHAN, 2011). Um ethos coletivo seria, então, a construção de um comum, de algo que nos une e nos acolhe. A estética seria consequência disso, estando, portanto, aliada a isso. Para Jacques Rancière (2005), a estética está no cerne da política. Para o autor, é no terreno estético que hoje prossegue “a batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e

<sup>1</sup> Entrevista. Disponível em: <<https://machinedeleuze.wordpress.com/2017/04/10/ato-de-criacao-2/>>. Acesso em 29/07/2019.

desilusões da história” (RANCIÈRE, 2005, p. 12).

Atualmente, encontramos alguns projetos no setor cultural (museus, teatros, artes performativas, artes visuais) que evidenciam o envolvimento de pessoas, grupos e comunidades em suas propostas. E essa participação parece suscitar o interesse de diferentes entidades (públicas e privadas), de onde resultam iniciativas de natureza muito diversa. Fazer arte em territórios menos privilegiados, que estão fora dos circuitos dos mercados da arte, ou das políticas públicas culturais, torna-se mais que uma “contrapartida” para artistas e criadores, mas um método de expansão e transformação social.

É crescente também o discurso sobre descolonização em projetos artísticos ou curatoriais. Alguns exemplos mais recentes: Arte e Descolonização (São Paulo, 2019), 21ª BIENAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA SESC VIDEOBRASIL – Comunidades Imaginadas (São Paulo, 2019),

MEXE – Encontro Internacional entre Arte e Comunidade (Porto, 2019), A Colaboradora – Arte e comunidade (Santos, 2018), Fórum Descolonização MITsp (São Paulo, 2019), entre muitos outros. Essas iniciativas dão visibilidade às leituras e práticas decoloniais nas artes, ampliando as ações para além do que já é conhecido como “um lugar da arte”, propondo trocas e diálogos com pessoas de segmentos sociais que usualmente ficam fora desse cenário. Algumas propostas são centradas em comunidades e territórios menos favorecidos, dando o enfoque de sua ação nessa questão política e econômica que separa os que têm acesso aos bens culturais e os que não têm, sobretudo no Brasil.

Embora seja louvável que a abertura epistêmica seja feita no campo artístico e curatorial, ainda são raras as discussões sobre essas práticas e seus desdobramentos para os territórios e sujeitos envolvidos, assim como a continuidade das ações para além de projetos e festivais pontuais. É evidente a discussão

sobre a esfera pública de fazer e existir, criando arte em contextos “outros”, porém, o acesso à arte e sua potência criativa ainda é restrito a um pequeno número de pessoas, assim como as políticas de incentivo. A aproximação entre o discurso e a prática é urgente. Descolonizar é preciso, mas como fazê-lo para além dos nomes? Como descolonizar práticas para além dos discursos? Esses tipos de projeto artístico e cultural, ditos decoloniais, acabam por não incluir a discussão sobre os modelos de participação e envolvimento comunitário nesses projetos: como as comunidades estão envolvidas? Quais desejos? Quais expectativas? Qual impacto no território? Como avaliar esse tipo de iniciativa? E uma questão em especial torna-se importante: qual o sentido de partilha e poder que e de decisão as comunidades e artistas têm nesses projetos? São apenas participações em propostas hierárquicas ou são encontros e criações coletivas?

São perguntas amplas que surgem ao pensar sobre o tema,

mas também de atuar em projetos dessa natureza. São termos que se misturam e se confundem em ações e propostas que acabam se repetindo. No entanto, esse artigo não tem pretensão de respondê-las, nem de criar um manual ideal, e sim, lançar outras questões sobre nomes, papéis e ações que podem ajudar a delimitar o que seria uma arte comunitária, assim como sua potência para transformar e construir o que entendemos como esfera pública. Uma espécie de cartografia sobre o tema, com uma compilação de artigos, artistas e pesquisadores que se debruçaram sobre essa forma de criação e difusão artística.

### **Descolonizar a noção de comunidade**

A primeira noção a se descolonizar talvez seja a de “comunidade”. Cesar aponta que um ideal de comunidade está ligado ao imaginário ocidental, a partir de seus paradigmas de família, de polis, de república e do cristianismo. Uma promessa está

sempre atrelada à noção de comunidade a de reencontrar e reconstruir (CESAR, 2007). Reencontrar uma unidade originária, uma verdade, uma semelhança, uma face divina. Seria esse o projeto histórico da modernidade. Como pensar um comum que não esteja relacionado à essa ideia e à essa promessa colonizadora? Que não se reduza a essa ideia de mercado, de grupo uníssono? Descolonizar o sentido de comunidade como promessa de modernidade, e substituí-la pela ideia de “comum”. Descolonizar a representação da comunidade como “obra, produção, fusão, identificação e submetê-la à desconstrução (CESAR, 2007). Ainda para a autora, a desconstrução dessa lógica implica em interrogar então o que nos é comum, o que é que nos une.

Jacques Rancière (2005) entende a arte como promessa de espaço comum porque ela é algo inútil, frágil e não produtiva que pertence a um tempo-espço próprio “[...] e porque define uma experiência sensível desconectada

das condições normais da experiência sensível e das hierarquias que a estruturam” (RANCIÈRE, 2005, n.p.). A arte, neste sentido, promete algo que inverte a razão comum, não sendo concebida como obra de arte, mas como manifestação coletiva, na qual não existe como categoria separada da vida. A não separação entre arte e vida é algo que nos interessa pensar como potência para pensar/criar.

(...) pelo termo constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. (RANCIÈRE, 2005, p. 7)

Uma comunidade é sempre reconfiguração, deslocamento no interior de um comum para colocar ali o que não era comum. É

diferença e singularidade. Diferença que se torna visível a partir de uma “figura de comunidade”, que é desfeita a partir dos encontros e das novas configurações que um processo criativo agencia. O que é comum aparece justamente nas frestas, nas fendas, nas fraturas, no que se estabelece de novo, a partir de uma proposta aparentemente “incabível” ou “difícil” ou “impensada”. Uma nova configuração dos corpos, dos tempos e dos lugares que se atravessam pela arte.

O comum surge nos interstícios de um tecido de dissensos, quando novas figuras do sentir, do fazer e do pensar, novas relações entre elas e novas formas de visibilidade dessa rearticulação são demandadas e engendram novas formas de subjetivação. A política é assim o estabelecimento de relações inéditas entre as significações, as significações e os corpos, os corpos e seus modos de enunciação, lugares e destinações. (CESAR, 2007, s/p)

## Descolonizar a arte e a figura do artista

A arte tem a promessa de uma interdisciplinaridade experimental, trabalha em campos diversos. É uma ambição conceitual investigativa sobre as coisas que acontecem no mundo no momento. A arte tem o ambicioso objetivo de descolonizar o nosso futuro (DEMOS, 2018, s/p). A frase do historiador de arte T. J. Demos nos remete à segunda intensidade dessa cartografia: se a arte tem o papel de descolonizar o pensamento e as práticas imaginativas, o que seria descolonizar a arte? Por que seria importante pensar nisso?

Primeiro não só descolonizar a “arte”, como grande instituição mercadológica, mas quem faz arte, e quem pode fazer arte. Grada Kilomba, artista interdisciplinar, começa seu livro “Memórias da Plantação” (2019), apresentando a importância de transformar-se de “outro” para “sujeito” de sua história, e a partir do ato de escrita, que ela entende como processo de

descolonização, ela consegue agenciar essa mudança. Bell Hooks usa esses dois termos “sujeito” e “objeto” para diferenciar que “sujeitos” são aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (HOOKS, 1989, p. 42, apud KILOMBA, 2019, p. 28). A arte comunitária ou a arte em comunidade pode propor esse lugar de transformação para diversas pessoas que participam e atuam em projetos, legitimando um lugar de reconhecimento de sua própria história que pode ser “apropriada e transformada pela prática artística e literária” (HOOKS, 1990, p. 152, apud KILOMBA, 2019, p. 27). A maioria das políticas culturais e artísticas ainda são formatadas para lugares já reconhecidos, como museus ou teatros. Nesses espaços, há salas ou locais “alternativos” para que se façam trabalhos de experimentação, oficinas comunitárias, ou mesmo apresentação de artistas que não são ainda reconhecidos ou aclamados pelo público.

No entanto, dentro dos habituais espaços das artes, as provocações das convenções culturais se destinam principalmente às pessoas da classe média (brancas em sua maioria), que encaram a visita desses espaços como se fosse algum tipo de aventura. Em resumo, essa é uma classe que confirma seus próprios valores e normas com pequenas doses semanais ou mensais de imaginação. Os desafios são bons, até mesmo necessários, mas, preferencialmente, dentro das paredes seguras da ficção, porque tão logo esses amantes da arte saem do teatro ou do museu, a ordem diária das coisas volta a se impor. (OTTE e GIELEN, 2019, s/p)

Ainda são colocados para fora do circuito trabalhos que se apresentem com uma natureza de reconhecimento, identidade, comunidade. Ou o que gostaríamos de chamar de arte comum. Ainda assim, essas práticas têm acontecido em outros espaços, e ganhado aportes financeiros e midiáticos, pois em sua

**Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 10 n. 2, jun-dez/2019, p. 107 a 124**

contradição, ela serve à ideia de utilidade em tempos de crise. Um exemplo disso é o festival MEXE, que acontece em sua 5a. Edição na cidade do Porto, em 2019 tem como tema as diversas formas de produzir “o comum” no agora.

Em tempos de desfoque do essencial, de realidades fabricadas e crises múltiplas, a confusão instala-se de forma estratégica e a ela associa-se o medo que domina os nossos quotidianos (...) O nosso foco é “o comum”, a forma de o construir numa lógica participada gerando alternativas, por agora aparentemente “impossíveis”, mas que se tornam possíveis perante a respiração e o decidir dissipar a confusão. Seduz-nos a diversidade, o confronto construtivo, as relações horizontais e responsáveis como estímulo à evolução humana e à democracia que se configura hoje muito frágil. (CRUZ, 2019, s/p)

A implementação da arte comunitária contribui com a ideia de integração e a socialização a partir de uma cultura dominante. A

situação política e cultural do Brasil, e sua realidade de minorias requer políticas e pensamentos radicalmente diferentes. Ainda que esses pensamentos, práticas e ações desejem, diante de alguns críticos, algo que é utópico, é pela difusão da discussão sobre a arte comunitária ou arte em territórios menos favorecidos que podemos aprender a lidar com as diferenças. Processos artísticos não se baseiam em consenso ou em coesão, mas, paradoxalmente em um dissenso compartilhado (OTTE e GIELEN, 2019). O objetivo não é “ligar as pessoas, mas construir caminhos entre elas; não em encobrir as contradições e as tensões, mas aprender a reconhecer o Outro, assim como a conviver com ele enquanto ser que é radicalmente diferente” (OTTE e GIELEN, 2019, s/p).

Geralmente, projetos de artes comunitárias envolvem uma equipe interdisciplinar, com profissionais de diferentes áreas, que propõem projetos de intervenção, ação e cuidado. Uma aproximação de arte e clínica, por

exemplo, entendendo a clínica como um espaço ampliado de acolhimento, de diálogo, de compartilhamento de emoções, situações inesperadas, escuta da história e das pessoas como coparticipante de seus tratamentos, não negando as doenças ou dificuldades, mas considerando os problemas singulares (situações que ampliam o risco ou vulnerabilidade das pessoas) como encarnados. A finalidade da clínica passa a ser a produção de saúde (também criativa e social), contribuindo para a ampliação da autonomia dos sujeitos ao lidar com sua própria rede e contexto sociocultural (CAMPOS e AMARAL, 2007).

Essa visão de clínica ampliada ajuda também a pensar o que seria uma arte ampliada, ou uma arte que se ausenta dos contextos habituais do “mercado da arte”, como museus, centros culturais ou teatros. No entanto, o trabalho é desenvolvido em um centro cultural e o que para nós é ampliado é a própria figura do artista, que passa a ser fabulada e

construída a partir de pessoas “comuns”. O contexto comunitário mistura os papéis no processo criativo, dando visibilidade para um conjunto de pessoas, coletivos ou processos, mais do que produtos bem-acabados que podem ser “vendidos” como obras para circulação.

Lidamos com a composição entre diferentes áreas de ação: artistas, educadores, assistentes sociais, psicólogos, moradores de um determinado bairro, crianças e adolescentes de determinada escola. Nessa reunião de conjunto de saberes tem sido importante uma negociação constante de papéis no processo de criação, pois não é só do artista a responsabilidade de autoria da proposta, mas das múltiplas vozes e profissionais, além dos participantes do processo, que “negociam” constantemente um determinado projeto.

Os processos coletivos e comunitários que envolvem as áreas da Educação e, sobretudo, da Arte, não se restringem a exatamente os mesmos

procedimentos e rigores em que obras comissionadas em grandes festivais ou instituições de arte sustentam. Um único nome (ou um grupo) que recebe o reconhecimento de um “produto” de criação, onde importa mais o resultado do que o processo. Nas artes comunitárias importa menos quem é o autor/diretor/coreógrafo que está mostrando alguma “nova” experiência para o mercado das artes, mas o que se coloca em evidência é o encontro, o afeto e dissenso.

Ainda que haja momentos de tangência, e que eles usualmente são propostos pelo(s) artista(s), dispositivos e estratégias eventualmente comuns, os objetivos conceituais das diferentes áreas envolvidas sempre se defrontam com a grande complexidade presente na formação de um “comum”, e nos deslocamentos de ordens diversas. Parece prevalecer, portanto, o pensamento de podermos refletir sobre as diferentes interfaces que áreas possibilitam, mais do que

privilegiar um ou outro modo de agir e viver (BARR, 2015).

A invenção, a criação e o convívio se mostram como maior desafio. Dessa forma, mulheres periféricas, jovens encarcerados, crianças em abrigos, moradores de rua, junto com artistas e outros profissionais, buscam instaurar, por meio da experiência, estados de sensibilidade para se repensar a vida, a política, a saúde, o corpo, práticas corporais, trabalho junto ao território, produção de vida, desejos. Estados que acessam os sentidos do encontro, deslocando modos hegemônicos de pensar e praticar arte e criação, expandindo para o cuidado, a escuta, a presença. Um ethos, uma prática que adota uma posição processual e paradoxal sobre as ações de criação coletivas, compartilhando um comum imaterial, conhecimentos, desejos, sonhos, sentimentos e afetos. Mudando os valores das coisas, como propõe Oiticica (2009).

Trazer o corpo (in)disciplinar para o encontro é um dos acessos para esse paradoxo. O corpo nos

exige um olhar múltiplo, um sentido diverso e uma interação de saberes. O corpo em si se constitui como um espaço de reconhecimento e identificação na esfera pública, como nos indica Grada Kilomba (2019). O corpo atravessa os enunciados e é atravessado por eles; vive em contínua transformação pelos discursos construídos sobre ele, uma diversidade de certezas que parece mudar todos os dias, que tem a preocupação central de construir um corpo ideal, virtual, moderno e, acima de tudo, um corpo saudável e performativo (SANT'ANNA, 2001).

Mas é também no corpo e em sua materialidade que podemos resgatar ou ativar um território de preservação do humano, do coletivo, da consciência de um ethos para além de si mesmo. Não existimos senão por meio das formas corporais pelas quais somos no mundo, uma prática de presença, de toque, de movimento (para além do que se conhece como dança), é um caminho possível de aproximação de si e do

outro, compartilhando uma experiência do que nos é comum. O corpo é a esfera onde a experiência artística se passa.

Nunca se passou tanta coisa como nos dias de hoje, entretanto, as experiências são cada vez mais raras. O excesso de informação, a velocidade, as opiniões sobre tudo, a falta de tempo e os exageros no trabalho. Bondía (2002) sugere que a experiência seja realmente vivida, pois ela é irrepetível, é singular e sempre como se fosse pela primeira vez. A experiência tem uma incerteza que gera uma sensação de não controle. É disso que se trata esta pesquisa: deslocar a experiência do corpo teórico, com foco na doença e suas mazelas, para outro corpo sensível poético e lúdico. Mas também para além de pensar corpo como um objeto e de conseguir relacionar com o sujeito que ali performa e se engaja na ação artística.

A partir desse ponto de vista, arte e estética estariam inseridas na vida, sem diferenciação de outras experiências de solidão, de

reflexão e de criação, podendo contribuir, testemunhar ou dialogar com a construção da realidade. Há uma promessa na experiência estética de que as particularidades e as experiências individuais sejam coletivas e gerem de alguma forma uma experimentação de igualdade e de liberdade. A experiência estética deveria realizar sua promessa suprimindo sua particularidade, construindo as formas de uma vida comum indiferenciada, onde arte e política, trabalho e lazer, vida pública e existência privada se confundam. Ela define, portanto, uma metapolítica, isto é, o projeto de realizar realmente aquilo que a política realiza apenas aparentemente: transformar as formas da vida concreta, a mudar as leis e as formas estatais (RANCIÈRE, 2005, s/p.).

### **Descolonizar a lógica da branquitude e do mercado**

Um dos exercícios propostos por Suely Rolnik (2018), para descolonização do inconsciente, é “não ceder à vontade de

conservação das formas de existência” (ROLNIK, 2018, p. 196). É importante que os trabalhos e pesquisas em artes também façam essa constante reflexão sobre seus papéis, nomes, autorias, circuitos e dispositivos, que continuam, por muitas vezes, sendo excludentes (mesmo quando se supõe comunitários ou decoloniais). O mais importante aspecto a ser descolonizado e repensado é a lógica pela qual operam os sistemas anteriormente citados. A cada contexto histórico, a cada tipo de sociedade corresponde um modo de funcionamento da subjetividade. E é a partir da subjetividade que esse funcionamento se estabelece e ganha estrutura. É política, portanto, a maneira como fazemos escolhas artísticas, criativas, curatoriais e também, principalmente, metodológicas para realizar essas criações. É política a base de um sistema epistemológico, histórico, cultural. Para transformar o sistema, é preciso transformar antes sua lógica e essa lógica que é homem-hétero-branco-colonizadora

**Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 10 n. 2, jun-dez/2019, p. 107 a 124**

constrói e constitui nossa subjetividade (ROLNIK, 2018). A arte comunitária pode ser também a legitimação perfeita de uma ação que dá “utilidade” aos investimentos públicos em cultura, fazendo com que seja visível os benefícios desses investimentos para populações menos favorecidas. Isso não tira o interesse em diminuir desigualdades daqueles que a propõem. É importante estar atento e consciente em relação ao que Michel Foucault denomina: “poder pastoral”, em que trabalhadores sociais podem ser considerados aqueles que ajudam o estado a lidar com figuras desviantes, como desempregados, drogados, adolescentes rebeldes, colocando-os na “norma” e contribuindo para que eles consigam “socializar” dentro de uma hierarquia social que não muda em nada (OTTE e GIELEN, 2019).

O resultado dessa “abordagem processual” normalmente é apresentado, ou em uma exibição pública festiva, ou em uma em que políticos, funcionários

públicos e imprensa estejam na plateia. Esse tipo de gesto expõe detalhes às vezes muito íntimos como, por exemplo, uma profunda miséria, repleta de condições de vida muito empobrecidas. Enquanto os trabalhadores do setor social lidam profissionalmente de modo confidencial com as informações de cada pessoa, a arte-em-comunidade as expõem como se fossem confissões públicas. (OTTE e GIELEN, 2019, s/p)

Obviamente que nem todos os trabalhos comunitários atuam dessa maneira, e o cuidado e atenção são constantes e delicados. Mas, é importante continuar arriscando e subvertendo as lógicas impostas, ativar linhas de fuga e operar mudanças de valores. Não negociar ou camuflar possibilidades de fala, de ação e de encontro. Entender que as práticas e ações, como Suely Rolnik (2018) sugere, podem ser como uma fita de Moebius, sem dentro nem fora, sem início nem fim, mas habitando-nas e constantemente provocando cortes em suas paisagens, seguindo caminhos que podem

levar tanto a uma vida já estabelecida (micropolítica reativa/mísera vida) quanto àquela que, com esforço e trabalho de pensamento constante, escapa dessa lógica estabelecida, conseguindo forjar curvas e interrogações antes não visíveis e não dizíveis, que se apresentam ao saber-do-corpo para criar novas visibilidades e novas linguagens (micropolítica ativa/vida nobre) (ROLNIK, 2018). Nem destruir, nem criar, mas como bem coloca Yoko Ohno:

[Os artistas] não sabem se estão fazendo algo que ainda tem valor nesses tempos em que os problemas sociais são tão vitais e críticos. Me pergunto sobre isso. Por que ainda sou um artista? [...] Os artistas não estão aqui para destruir ou criar. Criar algo é tão simples e artless a fazer quanto destruir. [...] o trabalho de um artista não é destruir mas mudar o valor das coisas. (OHNO *apud* FABIÃO, 2017, p. 91)

Recebido em: 06/08/2019

Aceito em: 29/08/2019

### Referências Bibliográficas

BARR, H. **Interprofessional education: the genesis of a global movement**. London: Centre for Advancement of Interprofessional Education; 2015. Disponível em: <<https://www.caipe.org/resources/publications/barr-h-2015-interprofessional-education-genesis-global-movement>>. Acesso em 10/07/2019.

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, nº 19, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em 01/08/2019.

CAMPOS, GWS; AMARAL, MA. A clínica ampliada e compartilhada, a gestão democrática e redes de atenção como referenciais teórico-operacionais para a reforma do hospital. In: **Cienc Saude Colet**. 2007; 12 (4): 849 – 859. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s1413-232007000400007&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s1413-232007000400007&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em 01/08/2019.

CESAR, Marisa Flórido. **Como se existisse a humanidade**. Arte &

Ensaio (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 1, p. 16-25, 2007.

CREHAN, Kate. **Community Art: An Anthropological Perspective**. 1. ed. Oxford, New York: Berg, 2011.

CRUZ, Hugo. **Programa do Festival MEXE**, 2019. Disponível em:

<<https://www.mexe.org.pt/pt/#mexe>>. Acesso em 01/08/2019.

DELEUZE, Gilles, Entrevista. Disponível em:

<<https://machinedeleuze.wordpress.com/2017/04/10/ato-de-criacao-2/>>. Acesso em 29/07/2019

DEMOS, T. J. Entrevista a Bárbara Nóbrega. **O Globo**. 02/03/2018. Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/tj-demos-historiador-da-arte-arte-tem-objetivo-de-descolonizar-futuro-22447222>>. Acesso em 01/08/2019.

FABIÃO, Eleonora. Troco Tudo. In: **Performance na esfera pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017. pp. 87-92.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** – episódios de racismos

cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

OHNO, Yoko. 2015. “What is the relationship between the world and the artist?” Em: **Yoko Ohno One Woman Show**, 1960-1971. Nova Iorque: MoMA: 215- 216.

OITICICA, Hélio. 2009. **“Experimentar o experimental (1972)”**. Em: Encontros Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: 104-109.

OTTE, Hanka; GIELEN, Pascal. **Quando a política se torna inevitável: da arte-em-comunidade à arte-em-comum**. Galáxia (São Paulo), 2019, n. 40, pp. 5-16. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S198225532019000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S198225532019000100005&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 24/07/2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 1. ed. São Paulo: EXO experimental; Ed. 34, 2005.

RODRIGUES, Teresa Palma. Arte e Comunidade: Projetos de Intervenção Artística e Inclusão Social. In: **Revista Farol**, [S. l.], n. 17, p. 101-110, ago. 2017. ISSN

*Marina Guzzo  
Conrado Federici  
Flavia Liberman*

1517-7858. Disponível em:  
<[http://periodicos.ufes.br/farol/artic  
le/view/17077/11803](http://periodicos.ufes.br/farol/artic<br/>le/view/17077/11803)>. Acesso em:  
28/11/2018.

ROLNIK, Suely. **Esferas da  
insurreição. Notas para uma vida  
não cafetinada.** São Paulo: N-1,  
2018.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de.  
**Corpos de passagem.** São Paulo:  
Estação Liberdade, 2001.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 10 n. 2, jun-dez/2019, p. 107 a 124

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 10 n. 2, jun-dez/2019, p. 107 a 124

moringa  
artes do espetáculo

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 10 n. 2, jun-dez/2019, p. 107 a 124

moringa  
artes do espetáculo