

## **Sobre o rigor da pesquisa em artes cênicas na universidade brasileira**

BYA BRAGA

STEPHAN BAUMGARTEL

GLAUCIO MACHADO SANTOS

■ 178

Bya Braga é artista cênica. Diretora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, na linha de pesquisa: Artes da cena.

Stephan Baumgartel é professor Associado da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Professor do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, na linha de pesquisa: Teatro, sociedade e criação cênica.

Gláucio Machado Santos é ator e encenador. Vice-Diretor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, na linha de pesquisa: Processos educacionais em artes cênicas.

## ■ RESUMO

Este artigo explora o *locus* acadêmico constituído pelos estudos e pesquisas em artes cênicas, tanto teóricos quanto práticos, no sistema universitário brasileiro. O objetivo principal é descrever como o rigor científico é concebido para as atividades citadas e como ele se diferencia no desenvolvimento dessa produção de conhecimento. Para tanto, as experiências de três pesquisadores de instituições de ensino superior, localizadas em três diferentes regiões do país, serão reunidas a fim de apresentarmos a evolução e de compreendermos a consolidação das ações de investigação inerentes ao nosso trabalho. Estrategicamente, estão agrupados discursos de regiões diversas do Brasil com o intuito de enriquecer os pontos de vista sobre a questão e de criar dissonâncias construtivas para uma devida análise do objeto em sua complexidade. Por fim, nós exploramos o conceito de epistemologia, sugerido por Núñez de la Paz, assim como o de constelação, elaborado por Adorno e também por Benjamin, com o intuito de entender o que pode ser o rigor da pesquisa em artes cênicas na universidade brasileira.

## ■ PALAVRAS-CAVE

Pesquisa, rigor, artes cênicas, episteme, constelação.

179 ■

## ■ ABSTRACT

This paper explores the academic locus composed of both theoretical and practical studies and research in the performing arts within the Brazilian university system. The main objective is to describe how scientific rigor is conceived of for the aforementioned activities and how it differs in the development of this knowledge production. Therefore, the experiences of three researchers from higher educational institutions, located in three different regions of the country, will be gathered in order to present the evolution and to understand the consolidation of research activities inherent to our work. Strategically, discourses from assorted regions of Brazil are grouped in order to enrich the points of view on the issue, and to create constructive dissonances for a proper analysis of the subject in its complexity. At last, we explore the concept of epistemology, suggested by Núñez de la Paz, as well as the concept of constellation, elaborated by Adorno and also by Benjamin, in order to understand what may be the rigor of the performing arts research in the Brazilian university.

## ■ KEYWORDS

Research, rigor, performing arts, episteme, constellation.

## Aviso

O estado atual de desenvolvimento das pesquisas e a multiplicação de cursos de artes cênicas no sistema de ensino superior brasileiro requerem uma reflexão sobre como a área está produzindo conhecimento e qual a natureza dessa produção frente ao projeto público de universidade do país. Além disso, é necessário que se pense como estão sendo enfrentados os desafios para a ampliação do espaço das artes cênicas no âmbito acadêmico e, para tanto, é essencial o reconhecimento de um rigor científico mais específico. Por esses motivos, acreditamos que tal esforço compõe fundamento para definir e fortalecer nossa posição como pesquisadores que produzem conhecimento para além da noção de entretenimento.

Nesse sentido, o presente texto tenta equilibrar os discursos de três professores de diferentes universidades brasileiras acerca da problemática exposta no título do artigo. São estrategicamente reunidas experiências de diferentes regiões do Brasil a fim de enriquecer os pontos de vista sobre a questão e criar dissonâncias construtivas para a complexificação do tema, como no caso do convite a um pesquisador de origem alemã, mas atuante no Brasil, para compor o conjunto de autores. Por assim dizer, acreditamos ser necessário avisar de antemão que não se trata de uma harmonização de ideias proposta por um grupo que trabalha junto e consolida ações artísticas e acadêmicas articuladas entre si. Trata-se exatamente do ajuntamento de percepções individuais e, por vezes, divergentes advindas de diferentes percursos investigativos que esperamos sejam fecundos para a nossa reflexão.

## Dizer sim ou dizer não

Quando falamos de rigor na pesquisa, precisamos elucidar que natureza rigorosa é essa da qual falamos, ou que nostalgia é essa de um tipo de rigor possivelmente associado a um modo de racionalidade científica que, continuamente, coloca em lugar subalterno outras maneiras de conhecer que não estejam diretamente relacionadas ao totalitarismo da produção científica dominante no chamado ocidente. Nosso rigor, ainda que mantenha sua origem etimológica no latim, *rigere*, relacionado ao ato de estar duro com o corpo por causa do inverno, firme, rígido, inflexível, severo, em direção reta para algo e, ainda, um estado frio da natureza, deve ser conceituado e praticado no sentido da flexibilidade, afastando qualquer correlação com dureza ou rigidez.

Partimos da constatação que deve haver “compreensão” e “mistura” para o rigor investigativo das artes cênicas na relação com o “calor”, o “humor”, o “vigor” e o “amor”. Tentamos uma descolonização de saberes que possa incluir o afeto de nossos corpos. Por isso, entendemos que rigor é um conceito que faz sentido só em relação a um contexto, ou seja, no nosso caso, em relação a um projeto poético da cena, que por sua vez não pode existir fora de uma relação com os princípios filosóficos e antropológicos, mas também das realidades socioeconômicas de seu

tempo, sob pena de ser pouco relevante para o grande número de seus espectadores e, por consequência, para a construção de um conhecimento acadêmico nas artes cênicas brasileiras.

Para falar em rigor dificilmente escapamos de dizer “não”. Mas, por outro lado, se visamos uma boa atuação ou performatividade, a historiografia da prática da cena relata que o artista precisa dizer “sim”. Portanto, enfrentamos no campo da pesquisa a recorrência de “nãos” e de diversos “bloqueios”. Tal dinâmica acontece porque estamos lidando com a materialidade do corpo, a semântica do corpo e a própria epistemologia do corpo num movimento que identifica esses polos numa unidade contraditória, provavelmente dialética e irremediavelmente marcados por instabilidades internas. Com isso, advém ainda o problema filosófico de como formular um pensamento transcendental e como formular outro pensamento imanente. Daí a ilustração de nosso bambolê para tentar estimular um caminho sinuoso de alternativas em nosso trabalho, o que implica em flexibilidade mas não é sinônimo de frouxidão na alternância de opções de investigação. Afinal, um corpo frouxo não sustenta um bambolê.

Não podemos esquecer que o nosso dilema está inscrito numa prática artística e o modo como queremos resolvê-lo molda a maneira como fazemos uso de nossos meios de linguagem. Apenas a própria prática indica soluções pois não há caminho abstrato para nossas questões: estamos lidando com o corpo e o seu uso poético investigativo.

Então, se pretendemos definir onde e como ancorar nossa ideia de rigor, precisamos aceitar que isso é fruto de decisões, de apostas de investigação que nos levarão para um posterior exercício de retórica. Assim, percebemos que rigor tem a ver com privilegiar e com justificar esses privilégios de certos paradigmas sobre outros, mas também se relaciona com o reconhecimento desse processo de privilegiar. Desse modo, é necessário admitir que excluímos algo e permitir que traços dessa exclusão sejam visíveis e abertos para a discussão pois, caso contrário, rigor se transforma em terror ou ditadura.

O rigor no uso de uma linguagem exige uma consciência meta-linguística que se evidencia ou se expõe nesse próprio uso. Ser rigoroso nas artes cênicas implica, estranhamente, em aceitar certa obscuridade, sem usar esse reconhecimento como justificativa de imprecisões privadas. Isso leva a aceitar que precisamos nos referenciar em autores que defendam a multiplicidade de caminhos na pesquisa, entre teorias e práticas, sob uma ética democrática que pressupõe reconhecer, abrir, revisar, atualizar e praticar campos de conhecimento diversos.

Devemos assim evitar uma colonização de saberes entre campos de conhecimento, mesmo dentro da própria área chamada “Humanidades”. Precisamos, portanto, denunciar a relação de poder que está por detrás dos processos de validação ou invalidação de propostas e procedimentos de pesquisa. Assim, evidenciamos que toda produção discursiva de natureza epistemológica é uma produção de sentidos implicados em circunstâncias organizacionais e políticas específicas, de interesses diversos, inclusive aqueles que são escusos e nocivos.

## A ascensão da intersubjetividade

Infelizmente, permanecemos em meio à labuta com uma idealização de rigor de pesquisa que se relaciona com ideias de purismo e atendimento a expectativas que têm mais sentido dentro do campo das ciências naturais tradicionais. Como possibilidade de fuga, podemos entender o rigor no campo artístico como uma atitude que impõe então uma relação peculiar entre intersubjetividade e singularidade.

Percebemos a intersubjetividade dentro de uma dimensão mimética do fazer artístico. Para tanto, entendemos como *mimesis* não simplesmente um impulso imitativo, mas antes um impulso de mediação poética representacional entre a realidade vivenciada e as reflexões e concepções que criamos dela. Trata-se de uma construção poética (material-corporal) táctica que permite referenciar uma maneira específica de estar no mundo. Essa mesma dimensão permite um grau de incerteza ou indefinição da imagem pelo qual se desenvolve a sua singularidade. Ou seja, há um locus retórico ou performativo que articula a ação artística em sua singularidade e sua intersubjetividade.

Essa singularidade intersubjetiva estabelece tensão intrínseca que equivale a uma compreensão prática de como provocar uma criatividade que trabalha com as percepções do mundo e de suas características de tal maneira a deslocar seus eixos de organização interna e mostrar como os seus fundamentos supostamente estáveis podem ser levados em diferentes direções. Criar e investigar um evento cênico é, de fato, esse deslocamento. Dessa forma, pesquisar com rigor implica em criar um evento e abrir um horizonte de ruptura, dentro e a partir de um contexto intersubjetivo. Por isso, o evento será em parte enigmático e em parte inteligível, e mostrará na estrutura da ruptura uma compreensão do contexto em relação ao qual se instala a própria ruptura.

Desse modo, a pesquisa em artes cênicas acontece de fato como uma aventura pensada e corporificada. Afinal, ela é ato criativo que pode apontar para um caminho de descolonização de saberes. O exercício dessa investigação se pauta na existência do próprio pesquisador e sua relação com o mundo, afastando-se de uma atitude calculista, da mensuração operacional, do aspecto elucidativo diante de um fenômeno e do desejo de controle. Dessa maneira, é essencial o aceite da existência de uma relação intersubjetiva do pesquisador consigo mesmo e com o que está ao redor dele em uma rede de conversações infinitas (MATURANA; VARELA, 1995).

O evento, o ato cênico, será sempre um ato simultaneamente performativo e mimético, de caráter referencial ou representacional. Simplesmente afirmar uma emergência do corpo ou da materialidade da cena, postular a performatividade da cena como ruptura não-hermenêutica, com a exigência semântica de que essa cena seja interpretável, é demasiadamente pouco, pois banaliza a ruptura e usa a incerteza intrínseca de qualquer fundamentação por decisão como desculpa barata. *Mimesis* e emergência, representação e performatividade precisam ser rigorosamente negociadas e pensadas uma em relação à outra, elas carecem de entrar em um processo de mediação concreto, que evidencie precisão no andamento, mesmo que não possa mais se apoiar numa origem ou numa finalidade objetiva.

Em artes cênicas, percebemos o exercício da escrita e da teorização como palavra encarnada, como fruto do conhecimento como aventura encantada (SANTOS, 2000). Assim, a constituição retórica da pesquisa em artes cênicas tem que “movimentar, transladar sistemas cujo prospecto não para no texto nem no leitor; operatorialmente, os sentidos que encontro não são reconhecidos por ‘mim’ nem por outros, mas por sua marca sistemática: a única prova de leitura que existe é a qualidade e a resistência da sua sistemática; por outras palavras: o seu funcionamento” (BARTHES, 1996, p. 16). Tal dinâmica aponta para a inexistência de um rigor universal e único de pesquisa em artes cênicas. Postulamos a abertura ao pluralismo de pensamento, entre decisões e escolhas, as quais incluem a coragem de violar o cânone, o colonialismo intelectual, entendendo-se que aquilo alcançado em uma pesquisa são aproximações e conversações.

### **Intersubjetividade, coletivo e inteligência em Nossa América**

Se pensamos dentro e a partir de um contexto intersubjetivo e consideramos a ideia de uma *epistemologia do sul*, conforme postulação de Boaventura de Sousa Santos, devemos solicitar atenção para uma epistemologia do corpo e do afeto direcionada para a aprendizagem acerca desse mesmo corpo e desse mesmo afeto. Precisamos aprender que existe o Sul para, então, constituir o nosso corpo e o nosso afeto. Sousa Santos (2009, p. 225-268) faz uma análise da ideia de *Nossa América* proposta por José Martí encontrando nela um potencial emancipador através de uma comparação ontológica do *ethos* barroco entendido e elaborado como um arquétipo cultural da subjetividade e da sociabilidade de *Nossa América*. Ainda que o projeto de Martí não tenha se materializado nos anos posteriores à sua publicação, nem nas décadas de 50 a 70 do século XX, quando o seu desenvolvimento como projeto social e político alimentava as lutas significativas dessa época, Sousa Santos apresenta possibilidades de desenvolvimento desse conceito que indicam outras ideias ou manifestos que procuram uma identidade da América Latina.

Uma vez que consideramos esse contexto intersubjetivo no qual se desenvolve a pesquisa em artes cênicas na universidade brasileira, valorizamos a percepção de Martí, reelaborada por Sousa Santos, na qual é possível perceber um antípoda existente entre a formação do projeto europeu, continuado no Norte da América, e a característica cultural relevante de *Nossa América*. A Europa se estabelece com estados-nações que são compostos por uma só raça, e é esta raça que dará o caráter de identidade à nação. A conservação destas raças, que suportam a concreção das identidades europeias, é a protagonista das lutas e guerras do velho continente. Pelo contrário, em *Nossa América* as mesclas das raças são o nosso potencial, o cruzamento delas, que tem como resultado uma América mestiça, além de descartar a luta entre raças, unifica os povos e cria novas formas de identificação afastadas do pensamento eurocêntrico. Desse jeito, o projeto procura conhecimentos que respondam a esta América mestiça que serão diferentes dos projetos europeus ou estadunidenses.

Por isso, há um potencial na riqueza existente na mestiçagem, pois esta nova cultura, que não tem que lutar por um ideal de limpeza, pelo contrário, valoriza sua mescla complexa, se potencializa numa identidade intrincada e cheia de possibilidades emancipatórias. Quanto a isso, Sousa Santos (2009, p. 95) também reflete

sobre a necessidade de evidenciar na contemporaneidade os elementos não-contemporâneos como sementes de crítica e de resistência, como maneira de abrir e de refratar o monologismo de um pensamento puramente presencial. Assim, ao constituir nosso rigor, procuramos um conhecimento genuíno e representativo, o qual não pode olvidar nossas raízes como povos oprimidos.

Acreditamos que tais características geram uma respectiva inteligência e também um coletivo peculiar que explora o objeto de estudo na prática das artes cênicas tanto quanto o próprio pesquisador. Os diferentes laboratórios experimentais desenvolvidos na universidade brasileira permitiram uma potencialização dessa inteligência de um coletivo que atua sobre o objeto de estudo, seja esse coletivo composto pelos performers que realizam as sugestões de prática cênica, seja ele a plateia que é chamada para as mostras públicas. Tais coletivos auxiliam na composição de uma singularidade intersubjetiva a qual gera uma tensão intrínseca já mencionada neste trabalho. Essas interações vão paulatinamente constituindo compreensões práticas sobre como provocar uma criatividade que trabalha com as percepções do mundo. Especialmente em nossa área, a atuação desses coletivos como exploradores, examinadores ou investigadores do objeto de estudo por vezes se iguala ou até mesmo supera a ação do pesquisador que imaginou o projeto de laboratório. Essa característica é exclusiva em artes cênicas. Daí a necessidade recorrente de trazer a própria cena ao final da investigação para que ela complemente o que foi registrado em texto. Essa cena demonstra o horizonte de ruptura determinado dentro e a partir de um contexto intersubjetivo. Constituindo-se em parte enigmática e em parte inteligível.

### **Indícios de uma *epistemofia* e de algumas constelações**

Percebemos que a inspiração para a nossa produção artística na universidade brasileira está vinculada a um rigor determinado por um *ethos* barroco particular, que inclui também a delicadeza e o cuidado, seja de si, seja com o mundo. Assim, pensamos a possibilidade de uma epistemologia que seja íntima do corpo e do afeto, o que poderia gerar uma *epistemofia* (*episteme* e *sofia*) conforme já indicado pelos pressupostos contidos na coletânea de artigos de Nivia Ivette Núñez de la Paz (2015).

Para nossa *epistemofia*, acolhemos diversos e divergentes saberes. O saber do *bios* cênico que revela um conhecimento distinto por meio do corpo, uma escrita somática, uma percepção ativada para si e para o entorno, afetado por sua vivência na relação com o ambiente, entre memórias e ausências. Reconhecemos, assim, um corpo que não exclui a *mimesis*, a compreendendo como processo de criação para a apreensão da chamada realidade ou ambiente, em toda a sua complexidade social. Esse corpo vivente não se hierarquiza diante de outro ser ou mesmo diante de um objeto. Com esse corpo e afeto, a *epistemofia* abriga a investigação do movimento expressivo, revelando manejos criativos de ações na relação com o espaço, produzindo visualidades corporais que nos afetam sensivelmente por meio das imagens dinâmicas e simbólicas reveladas.

Nossa *epistemofia* do corpo e do afeto pede um rigor delimitado de tal forma que o conhecimento em artes se produz no manejo da compreensão e da transformação do mundo, como uma necessidade para a ação e como um elemen-

to de libertação de si (LUCKESI, 1985).

O rigor de pesquisa vinculado à nossa proposta de uma *epistemofia* leva em conta que a compreensão é um modo ético de participar ao mesmo tempo em que se investiga, é uma maneira de agir que pressupõe o educar, em uma articulação radical entre teorias e práticas (DEMO, 1992). Esse outro rigor da compreensão também pressupõe a inclusão do processo criativo no ato de pesquisar, não descarta o ato de violação de regras ou a desobediência (FEYERABEND, 1989; 2001). Paul Feyerabend tomou o ato de compreender como um procedimento metodológico. Para ele não existe um método científico universal.

Assim, não existe um rigor universal e único de pesquisa. Em sua epistemologia, ele rejeita regras universais, abrindo-se para um relativismo de pensamento, o que foi motivo de grande crítica na época. Feyerabend fala que a regra metodológica universal, ortodoxa, é para ser violada e que o que se pode alcançar em uma pesquisa são aproximações e não “verdades”.

A *epistemofia* aqui proposta tem ligação direta com uma das origens da palavra “compreensão”, no latim *praetendere*. Nesse sentido, “compreender” é apreender em conjunto, é criar relações, englobar, integrar, unir, combinar, conjugar e, com isso, qualificar a atitude atenta e de discernimento do que nos rodeia e de nós mesmos, para apreender o que entrelaça elementos no espaço e no tempo, cultural e historicamente. Assim, nossa *epistemofia* determina um modo de atenção construído no “entre-dois”, nas relações, no “entre-nós” comunitário. Portanto, os laboratórios de artes cênicas na universidade brasileira vêm apresentando fenômenos complexos de denso sentido existencial e político.

Se retornarmos a Sousa Santos (2009, p. 95) quando ele salienta, a partir de Gadamer, a contribuição dos variados elementos não-contemporâneos no pensamento sobre a contemporaneidade, é interessante notar que ele observa o seguinte: “No contexto de uma constelação de conhecimentos, o potencial analítico desse conceito [da contemporaneidade e do não-contemporâneo] é maximizado, porque passa a ser autorreflexivo, complexo, irregular e aberto à própria variação sociológica”. Assim, na pesquisa em artes cênicas é essencial elaborar uma constelação de conhecimentos, mas não conseguiremos constituí-la adequadamente se nosso pensamento se mantém apenas no aqui e agora. Para Sousa Santos, uma constelação de conhecimentos é sempre a co-existência de diferentes saberes, ou seja, um dialogismo estruturado de determinada maneira no espaço e no tempo. Precisamos, assim, abrir o pensamento conceitual ou artístico para essas duas variantes, o que implica em historicizar e relativizar nosso pensamento no contexto desses tempos e espaços históricos, não apenas no que diz respeito ao seu conteúdo, mas também em respeito à forma de pensar, por isso ele diz: “aberto à própria variação sociológica”. Enfrentamos, portanto, o desafio de discorrer de tal maneira a evidenciar o discurso como processo que expõe a sua variação interna, ou seja, a sua relação com outros tempos e lugares.

Sobre essa abordagem da constelação como maneira de colocar um fenômeno, um objeto ou um conceito numa perspectiva que evidencia suas características intrínsecas em relação ao seu contexto local e temporal, podemos citar também Adorno que – certamente influenciado por Benjamin – afirma: “A constelação ilumina o que há de específico no objeto e que é indiferente ou um peso para o procedimento classificatório. O modelo para isso é o comportamento da linguagem. Ela [a

constelação] não oferece nenhum mero sistema de signos para as funções do conhecimento. Onde ela se apresenta essencialmente enquanto linguagem e se torna apresentação, ela não define seus conceitos. Ela conquista para eles a sua objetividade por meio da relação na qual ela coloca os conceitos, centrados na coisa.” (ADORNO, 2009, p. 141). Podemos dizer que Adorno propõe – e essa proposta é fruto de uma decisão mais do que consequência de uma realidade objetiva – que um objeto artístico deve acumular em seu interior – ou seja, em sua forma e materialidade configurada – as diversas marcas do processo histórico de sua formação. Apenas assim esse mesmo objeto artístico consegue iluminar o momento histórico como abre a combinação numérica do cadeado de um cofre-forte. Nesse sentido, ele complementa: “O conhecimento do objeto em sua constelação é o conhecimento do processo que ele acumula em seu interior. Enquanto constelação, o pensamento teórico circunda o conceito que ele gostaria de rachar, esperando que ele subitamente se abra, mais ou menos como os cadeados de cofres-fortes bem guardados: não apenas por meio de uma única chave ou de um único número, mas de uma combinação numérica.” (ADORNO, 2009, p.142). Ou seja, a performance precisa realizar esse processo, ou não pode reclamar relevância para si. A performance necessita consolidar uma dimensão hermenêutica para sobrepujar o risco de não sobreviver ao momento de sua apresentação, pois não poderá causar impacto intersubjetivo. Não terá rigor conceitual, por mais que possuísse um rigor físico performativo.

Propomos, então, um rigor que exclui uma concepção da cena ou da performatividade como um ato exclusivamente no aqui e agora, que não quer expressar signos, não quer dizer significados e ideias, mas apenas evocar estados energéticos e cumplicidades afetivas entre artistas e espectadores. Afirmamos uma ideia de realização cênica como evento que tenta reorganizar criticamente, por meio de uma intervenção dupla – tanto energética quanto semântica – as estruturas de sentimento e epistemologias de conhecimento que lhe são contemporâneos e extemporâneos. O rigor que propomos implica numa capacidade de reorganizar, profanar o que é sagrado ou sacramentado, relacionar não apenas formalmente, mas dialeticamente o que está separado. Além disso, nosso rigor visa expor os mecanismos de exclusão e fortalecer a presença dos reprimidos e excluídos do discurso na própria constelação artística que vai sustentar esse discurso.

### **Por fim, uma sugestão prática**

Resta-nos indicar que o leitor arrume um bambolê e experimente no corpo a desenvoltura de nossa epistemologia e de nossas constelações. Que tenha um bom rebolado!

## Referências

ADORNO, Theodor. **Dialética Negativa**. São Paulo: Zahar, 2009.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

DEMO, Pedro. Formação de professores básicos. **Em Aberto**, Brasília, ano 12, nº 54, p.23-42, abr-jun, 1992. FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

\_\_\_\_\_. **Diálogos sobre o conhecimento**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LUCKESI, Cipriano C. Avaliação educacional escolar: para além do autoritarismo. **Revista da Educação**, AEC, nº 60, 1985.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**: bases biológicas do entendimento humano. Campinas: Workshopsy, 1995.

NÚÑEZ DE LA PAZ, Nivia Ivette. **Epistemosofiando**: Histórias, Contextos, Teologias, Experiências, Cotidianos (org.). São Leopoldo: Karywa, 2015.

187 ■

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2000.

\_\_\_\_\_. **Una epistemología del sur**: la reinvencción del conocimiento y la emancipación social. México: Siglo XXI Editores, 2009.

Recebido em: 21/12/2016 – Aprovado em: 15/03/2017