

# Sobre ocupações e deslocamentos ou como organizar fúria e teoria em cena

---

## Fernanda Raquel

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
São Paulo, SP, Brasil  
fe.raquel@globo.com  
orcid.org/0000-0003-2341-1622

## Virginia Laís de Souza

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
São Paulo, SP, Brasil  
virginia\_lais@yahoo.com.br  
orcid.org/0000-0001-5930-4373

---

**Resumo** | O presente artigo propõe um debate a partir de dois trabalhos com importante repercussão na cena teatral desde 2018: *Isto é um negro?* e *Quando quebra queima*. São experiências artístico-estético-políticas que trazem ao palco singularidades com potência para compor (outras formas de) comunidade. Performances de corpos muitas vezes invisibilizados, unidos pela vulnerabilidade que se converte em resistência. Em tempos de precariedade absoluta, na arte encontramos brechas para a existência de novos imaginários.

**PALAVRAS-CHAVE:** Corpo. Comunidade. Performatividade.

---

## Sobre ocupaciones y desplazamientos o cómo organizar la furia y la teoría en la escena

**Resumen** | Este artículo propone un debate a partir de dos obras con importante repercusión en el panorama teatral desde 2018: *¿Esto es un negro?* y *Cuando se rompe arde*. Son experiencias artístico-estéticas-políticas que traen al escenario singularidades con potencia de componer (otras formas de) comunidad. Performances de cuerpos a muchas veces invisibilizados, unidos por una vulnerabilidad que se convierte en resistencia. En tiempos de absoluta precariedad, en el arte encontramos brechas para la existencia de nuevos imaginarios.

**PALABRAS CLAVE:** Cuerpo. Comunidad. Performatividad.

---

## About occupations and displacements or how to organize fury and theory on the scene

**Abstract** | This article proposes a debate based on two works with important repercussions on the theater scene since 2018: *Is this a Negro?* and *When it breaks it burns*. They are artistic-aesthetic-political experiences that bring to the stage singularities with the power to compose (other forms of) community. They are performances of bodies that are often turned invisible, united by vulnerability that becomes resistance. In times of absolute precariousness, in art we find loopholes for the existence of new imaginary.

**KEYWORDS:** Body. Community. Performativity.

---

Enviado em: 27/11/2020  
Aceito em: 09/12/2020  
Publicado em: 23/12/2020

*desistir é coragem difícil  
somos programados  
para tentar  
(Fábula, de Jarid Arraes)*

2020, o ano que não será esquecido. Nos primeiros meses da pandemia de Covid-19 no Brasil fomos bombardeadas/os com reportagens que afirmavam que estávamos todas/os vulneráveis ao vírus, diversas vezes com construções como “estamos todos no mesmo barco”. Essa premissa segue cada vez mais enfraquecida se assumimos o quanto a desigualdade social foi exposta durante os últimos tempos. Há os que não contam com condições sanitárias adequadas, que se deslocam em ônibus com aglomerações, que não podem optar pelo trabalho em *home office* e seguem nas ruas porque seus contratos precários não possibilitam a pausa e o isolamento social.

Assim, fomos cada vez mais lembradas/os das nossas diferenças e da importância atribuída a vida de um, mas não a de outro. Embora a marginalização de alguns indivíduos não seja novidade (SOUZA, 2017), no momento tudo foi escancarado e as lutas por direitos essenciais não devem retroceder. A lógica colonial, que nunca saiu de cena, se reinstaura ainda com mais força em tempos de catástrofe. Porém, ainda mais catastrófico será se permitirmos que o estado das coisas prossiga do mesmo modo.

Impulsionadas/os pela urgência e truculência – mas também por doses de empatia – vislumbra-se alguma possibilidade de novos afetos sendo construídos. Ao aprofundar a discussão sobre empoderamento, Joice Berth (2019) ressalta que não devemos compreendê-lo como um poder cedido e que apenas criaria relações assistencialistas ou de inversão entre dominadores e dominadas/os. Para a autora,

[...] Empoderamento visa primordialmente a mudança social com rompimento ativo e processual, tanto coletivo quanto individual, com as estruturas de poder que foram articuladas para serem hierarquizantes à custa de escassez de grupos situados na base (BERTH, 2019, p. 53).

Ao longo do século XXI vemos um imenso desejo de mudança social e de coletividade, ao lado de um crescente projeto de segregação. O passado revisitando o presente e nos perguntando sobre o futuro. Neste artigo um importante autor que nos ajudará a elaborar nossos argumentos será o filósofo camaronês Achille Mbembe:

O processo histórico foi, para grande parte da nossa humanidade, um processo de habituação à morte do outro - morte lenta, morte por asfixia, morte súbita, morte delegada. Esta habituação à morte do outro, daquele ou daquela com quem se crê nada haver para partilhar, estas formas múltiplas de enfraquecimento das fontes vivas da vida em nome da raça ou da diferença, tudo isto deixou vestígios muito profundos, quer no imaginário e na cultura, quer nas relações sociais e econômicas. Tais lesões e cicatrizes impedem de fazer comunidade. De facto, a construção do comum é inseparável da rein-

venção da comunidade (MBEMBE, 2014, p. 305).

Ruínas, difíceis de compreender. Caos, difícil de aguentar. Talvez um caminho potente para novos afetos esteja nas artes, que nos convocam a olhar em outras direções e a ouvir vozes por muito tempo abafadas. Pensamos em experiências artísticas que problematizam o que nos diferencia, todavia, propondo o enredamento das singularidades e a construção de uma nova comunidade.

Comunidade se faz com partilha, e também com memória. Entender o que tem nos impedido de fazer comunidade pode ser um bom começo para que tal projeto possa ser realizado. Adiante propomos o diálogo entre trabalhos artísticos e escritos teóricos – exercício que os espetáculos analisados também realizam, cada um à sua maneira – de modo a articular alguns apontamentos poéticos e políticos sobre os modos de sociabilidade que emergem quando a união se faz pela despossessão e a noção do que seja, ou do que pode vir a ser, comunidade, conduz as manifestações artísticas.

### **ISTO É UM NEGRO? ou como contar uma outra mesma história**

*Isto é um negro?*<sup>1</sup> O espetáculo começa. Vemos apenas um aglomerado de cadeiras brancas. Quatro performers negras/os entram no palco, olham o cenário e tiram suas roupas - que vão permanecer até o final do espetáculo no chão. Começam, juntas/os, a deslocar essa montanha de cadeiras para o fundo, de forma a abrir espaço para que possam continuar. A montanha vai perdendo forma, uma analogia para um mundo branco hegemônico que também vem desmoronando e sendo problematizado nos últimos anos. As cadeiras caem, se espalham e quebram durante a movimentação. O corpo negro deslocando o cenário branco... nada será como antes.

Sem figurino, sem maquiagem, com o cenário composto apenas por cadeiras, começamos a compreender o foco no corpo, no corpo artista, no corpo negro artista, no corpo da/o artista negra/o, no corpo nu da/o artista negra/o. A nudez no trabalho nos parece fundamental como estratégia de contraposição à problemática hipersexualização do corpo negro por meio da reiteração de estereótipos (PIEIDADE, 2017). Em tempos de levante conservador e das recorrentes tentativas de deslegitimação da arte contemporânea por justificativas que afirmam o corpo como um perigo, é de se explicitar a coragem de expor o que é alvo constante de ataques.

As/os performers se movem no escuro com uma lanterna e não sabemos quem é quem. Em alguns momentos parecem aterrorizadas/os, se deslocam pelo chão, mantendo o contato físico que pode ser deduzido pelos sons emitidos. Quando o teatro todo se acende, os corpos estão empilhados no chão, começam a se mover e a narrar os movimentos que estão fazendo. Seus textos se encontram ao

---

<sup>1</sup> O espetáculo estreou profissionalmente em 2018, no Sesc Belenzinho, e foi apresentado em diversos festivais, inclusive na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), Santiago a Mil (Chile), no MEXE – Encontro Internacional de Arte e Comunidade (Portugal). O trabalho conta com direção de Tarina Quelho e dramaturgia de Quelho e Mirella Façanha. No elenco estão Ivy Souza, Lucas Wickhaus, Raoni Garcia e Mirella Façanha. Co-direção de Lucas Brandão.

falar sobre os pés: “pé sobre a ponte, de pé nos porões, inesperadamente de pé”<sup>2</sup>.

Este é o primeiro espetáculo do grupo *E quem é gosta?*, surgido no ano de 2016, de um processo de criação na Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo (USP). Um trabalho que nasceu de uma pergunta: o que é ser negro e negra no Brasil hoje? Para tentar responder à questão foram muitos estudos teóricos, muitos dos quais incorporados literalmente pela dramaturgia. São autoras e autores negras/os, como Achille Mbembe e Grada Kilomba, que discutem negritude e questões raciais. O espetáculo é um estudo corporificado a partir das experiências das/os performers, que sem a intenção de virar peça teatral, acabou se tornando um evento cênico fundamental dos últimos anos no Brasil. A respeito do processo de criação, a diretora relata<sup>3</sup> que o estudo bibliográfico teve papel central. Este é um espetáculo onde a teoria está em cena, ajudando a nomear as experiências - nem sempre biográficas - trazidas pelas/os performers.

Um dos pontos mais relevantes do trabalho é a evocação de que tratamos grupos sociais a partir de uma perspectiva binária, sem perceber as singularidades de cada indivíduo. Fala-se em grupos homogêneos como *as mulheres, os estudantes ou os negros*. Mas as identidades são tensionadas. A nudez das/os performers evidencia não apenas as diferenças de seus corpos, mas afirma a singularidade de cada artista em cena. São artistas problematizando – e não construindo verdades. Segundo Soraya Martins, em crítica ao espetáculo (2019):

[...] Corpos culturais, com memórias vivas e pulsantes, que funcionam como registro daquilo que se sabe, como indivíduo e como grupo, sem ter que recorrer a caracteres gráficos, deixando de lado o artifício epistemológico da necessidade da transcrição das experiências em documentos. Corpos que fabulam. Não a ficção como mentira, mas como a possibilidade de construir identidades, modos de habitar o mundo a partir das íris pretas, de falar/performar, muito mais do que pode emitir palavras: poder existir.

O questionamento é algo recorrente no espetáculo, sendo algumas vezes com questões mais retóricas que em outras. A estratégia serve para suscitar no público a reflexão sobre racismo, de modo não a apontar diretamente o erro ou crime alheio, mas a nos fazer olhar por outras perspectivas e perceber nossos próprios preconceitos. Segundo a artista, escritora e teórica Grada Kilomba:

Nesse sentido em vez de fazer a clássica pergunta moral ‘Eu sou racista?’ e esperar uma resposta confortável, o sujeito branco deveria se perguntar: ‘Como eu posso dismantelar meu próprio racismo?’ Tal pergunta, então, por si só, já inicia esse processo (KILOMBA, 2019, p. 46).

<sup>2</sup> Neste momento se misturam as palavras das/os performers ao observar o movimentos dos corpos com o poema de Aimé Césaire: “E está de pé a negrada / a negrada / arriada / inesperadamente / de pé / de pé no / porão / de pé nas / cabines / de pé na / ponte / de pé ao / vento / de pé sob o / sol / de pé no / sangue / de pé / e / livre”. O poeta e político da Martinica, uma região ultramarina francesa, Aimé Césaire (1913-2008), foi referência fundamental nos estudos para o espetáculo, de acordo com relatos das/os artistas envolvidas/os. O debate promovido no Ateliê de Compartilhamento de Processos I – Equipe de Isto é um Negro? durante o festival Dramaturgias da Melanina Acentuada apresenta muitas informações sobre o processo do espetáculo: <https://melaninadigital.com/ateliê-de-compartilhamento-de-processos-i-equipe-de-isto-e-um-negro/>

<sup>3</sup> Entrevista concedida às autoras em 29/09/2020.

Pessoas, negras e brancas, se perguntando incessantemente. Esse é o dispositivo do espetáculo. Um indagar-se sem fim sobre nossos lugares no mundo e como eles são produzidos. E além: o que podemos, ou melhor, o que devemos – sim, como uma tarefa ética – fazer para desconstruir essa rede de sentidos e afetos submetidos a uma estrutura social racista?

*Isto é um negro?* A cena está concentrada nas perguntas que serão compartilhadas com o público (que interage ao respondê-las). As/os performers se revezam trazendo questões e há o abraço entre os que apresentam a mesma resposta. O que querem saber é quem se identifica com afirmações como: “Nós, netas de mulheres negras”, “Nós, brasileiros”, “Nós, classe trabalhadora”, “Nós, bixas”, “Nós que temos dúvida frente à uma situação de racismo”, “Nós, amarrados no poste para servir de exemplo”, “Nós, morrendo na fila do hospital público”, “Nós, de escola pública”.

A escolha pela repetição do pronome na primeira pessoa do plural aproxima artistas e público, mas também os afasta. Falar sobre “nós” faz com que seja ressaltado o que nos une, mas também evidencia nossas diferenças. Algumas vezes é impossível estarmos juntas/os, e isso não significa que não podemos lutar a mesma luta, mas significa reconhecer a diferença para que sejam evidenciadas as diversas formas de participação no mundo<sup>4</sup>.

A fala sobre a escola pública dá brecha para que compartilhem as lembranças das aulas de História. Com um berimbau na mão e dois performers gingando ao fundo, há uma fala sobre as aulas que apresentavam a história do país como um progresso, e que hoje, por efeito das epistemologias negras, podemos reconhecer a aniquilação de muitas formas de vida sob a égide da colonização.

O performer é interrompido por Mirella Façanha que chega correndo do fundo da plateia e anuncia que tem algo importante a dizer. Há risos quando ela fala que não queria interromper, mesmo que sua chegada não seja nada sutil. Porém, a reação já não é a mesma quando ouvimos que ela está há 500 anos correndo e que duvida quando os outros abrem espaço para que ela possa falar. Segundo afirma, nunca ofereceram o palco para ela - bondade alheia que aceita em uma mistura de excitação e ironia.

“Existe apenas um mundo!”<sup>5</sup> É sobre isso que ela quer nos falar. Diz que após sua fala seremos modificadas/os: “Mesmo que se criem fronteiras, se ergam muros, se delimitem enclaves, se hierarquize, classifique ou que se tente suprimir todos aqueles e aquelas que não se parecem conosco, existe apenas um mundo e todos temos direito a ele.” Além disso, nos lembra que será preciso devolver a humanidade das/os que foram injustiçadas/os, reparar as/os que foram objetificadas/os e rever as cicatrizes que nos impedem de formarmos uma comunidade. Todo o texto desta cena de Mirella Façanha<sup>6</sup> é mobilizado literalmente a partir do livro de Achille Mbembe (2014).

<sup>4</sup> Tal reflexão ocorreu a partir de conversa com Ivy Souza, uma das performers do espetáculo, em 09/10/2020.

<sup>5</sup> “Existe apenas um mundo” é o nome do epílogo do livro “Crítica à Razão Negra” (2014), de Achille Mbembe.

<sup>6</sup> A estrutura da peça se apresenta em caráter episódico. Assim, cada performer é protagonista de um episódio, portanto, nomeamos as cenas de acordo com o performer que protagoniza a ação do momento referido.

*Isto é um negro?* A pergunta refere-se a uma coisa, e não a um sujeito. A própria pergunta nos lança neste campo onde se faz urgente encarar como a história ocidental, centro-europeia, produziu a figura do negro, como uma humanidade subalterna. De acordo com Mbembe (2014) o negro é uma fabricação que foi interiorizada, e esta operação é algo que concerne a todas/os nós, como humanidade. Sobre o tema, vale lembrar Vilma Piedade (2017, p. 20) quando afirma: “Eu sou. Nós Somos ou precisamos ainda Ser. E quando Somos, nem sempre encontramos a delícia de se saber Quem é... O Racismo declara, de forma ora sutil, ora agressiva, violenta... Não... vocês não São...”

A questão que aparece como título do espetáculo pressupõe a separação entre os sujeitos, indicando a valoração de alguns em relação aos outros. A possibilidade de se questionar “Isto é?” não deixa dúvidas de que há demarcações para a afirmativa da existência e que, ao se levantar a pergunta, foi permitido o apartamento.

*Isto é um negro?* A performer nos relata sua experiência em uma escola privada no ano de 1996. A professora pede para que a única criança negra na sala fique diante de seus colegas para lhes mostrar o que é um corpo negro. Fala sobre uma suposta diferença na cor de cotovelos e joelhos, além do tamanho do quadril. Relacionando à narrativa que vai sendo construída as/os outras/os performers vão levantando braços e cotovelos de modo a criar uma espécie de coreografia da exposição – exposição da história de um certo ponto de vista, exposição também de corpos de modo a objetificá-los. Com essa narrativa, reconhece-se a história hegemônica e a construção da negritude pela branquitude.

Quando Mirella Façanha nos conta a história da colonização feita de “heróis brancos” que inventaram o negro, o homem-mercadoria, que “poderia” ser escravizado, ela traz uma perspectiva histórica, mas não apenas. Ela presentifica um passado – vale lembrar que no Brasil a escravidão oficial acabou há menos de 150 anos – que se traduz na necropolítica atual, um passado que perturba a contemporaneidade, uma herança que projeta cada um de nós em lugares diferentes no presente. Por isso Achille Mbembe (2014) também reivindica a restituição, a reparação e a justiça como horizontes políticos, que nos obrigarão a criar alguma outra coisa. Não se trata de vitimização de uma parte, mas de responsabilização de uma outra. Mobilizar a história da colonização não é apenas mobilizar uma história de dor e despossessão, mas também de movimento, revolta e luta. A obra de Mbembe trata da formação de um novo imaginário político em favor da descolonização do pensamento europeu e contra a subalternização da figura do negro - e assim também faz o espetáculo.

Como afirma Kilomba (2019, p. 42), alguém só pode falar se sua voz puder ser ouvida. A autora defende o ato da escrita como estratégia eficaz de reconstrução da história. Algumas realidades não foram sequer nomeadas e livros como o de Kilomba podem (re)inventar narrativas que construíram verdades para brancas/os e negras/os. Segundo ela, apenas a oposição não basta; é preciso que reinvenção e oposição sejam complementares (2019, p. 28), pois só assim poderão combater o racismo e dar visibilidade aos, até então, consideradas/os outras/os.

*Isto é um negro?* No telão são projetadas imagens de personalidades famosas: Pelé, Michael Jackson, Neymar, Barack Obama, Beyoncé. O que define quais são negros? Por qual motivo é necessário fazer essa definição? Nesta cena temos a produção do discurso sobre o outro, aquele que considero diferente de mim. Ao definir, nos diferenciamos umas/uns das/os outras/os, o que cabe ou não à cada uma/um, brancas/os e negras/os. Para Sueli Carneiro (2011), o racismo "(...) aprisiona o outro em imagens fixas e estereotipadas, enquanto reserva para os racialmente hegemônicos o privilégio de ser representados em sua diversidade" (CARNEIRO, 2011, p. 70).

A cena que se segue foi inspirada em "Rize", como nos contou Tarina Quelho<sup>7</sup>, um documentário de 2005 de David LaChapelle, sobre uma forma de dança desenvolvida em bairros periféricos de Los Angeles. Como organizar a raiva sem aderir à violência? Talvez dançando. Mas uma dança que nasce dessa energia, sem formas predefinidas. Assim também dançam os corpos das/dos performers em cena, freneticamente, ao som de música eletrônica. Cansam, mas persistem, buscam apoio um no outro para continuar a dança. Dessa dança compartilhada, cada uma/um sintonizada/o de uma maneira diferente a essa pulsação, vão se deslocando até que se sentam, cansadas/os.

Do cansaço um novo episódio – a cena de Raoni Garcia, um "ex-branco" que dá seu depoimento ao modo dos testemunhos compartilhados em grupos de apoio de ex-dependentes químicos. O performer relata que sempre foi branco e se descobre negro apenas na vida adulta. Da mesma forma, o diretor teatral José Fernando Peixoto de Azevedo<sup>8</sup> afirma:

[...] Eu, um crioulo brasileiro, durante muito tempo não sabia que o era. Assim como só pode se perder aquele que um dia teve um caminho, foi-me preciso partir, deslocar-me, para que então, sem plano, eu topasse comigo. [...] (AZEVEDO, 2020, p. 5-6)

Segundo Azevedo (2020) trata-se de uma nova produtividade. O negro antes capturado pelos outros, agora é sujeito na cena. O negro atuando como um contradispositivo que faria "emergir uma *imagem* do branco". Essa disposição e exposição são potentes para que o público escute outras vozes e possa ser tocado a partir de problemáticas que pareciam distantes. Com o mito da democracia racial e a suposta receptividade do brasileiro ao estrangeiro, fica subentendido que não há conflitos entre os que chegam e os que aqui já habitam. Entretanto, o espetáculo nos indica que o preconceito e a construção discursiva a respeito do outro têm gradações. Uma/um negra/o de pele clara tem privilégios, mas continua sendo negra/o, ou seja, dentro da lógica que separa brancas/os e negras/os, ela/e ainda será rotulada/o como negra/o. Segundo Piedade (2017), ao falar sobre cor de pele, "Quanto mais preta, mais racismo, mais dor" (p. 17).

Então, presenciamos o relato de quem nasceu de uma visita íntima que sua

<sup>7</sup> Entrevista concedida às autoras em 29/09/2020.

<sup>8</sup> José Fernando Peixoto de Azevedo também é diretor da EAD/USP, e teve participação no espetáculo *Isto é um Negro?* a partir de algumas provocações durante os ensaios, que colaboraram na construção dramática do trabalho.

mãe fez ao seu pai na prisão. A cena de Lucas Wickhaus, que como uma diva de cabaré canta e dança a música-poema-manifesto “Negro Drama” de Mano Brown: “Negro drama / Cabelo crespo / E a pele escura / A ferida, a chaga / A procura da cura”. Racionais MC’s são sempre referência quando se fala da potência política do rap, sobretudo, porque enuncia em suas letras o universo da negritude e a luta contra a discriminação racial. Ao se apropriar da narrativa de Negro Drama antecipada pela sua própria experiência, o performer vai nos evidenciando o modo como se operam as práticas racistas. E ainda que o performer exponha a ferida, isso vem envolto a uma afirmação do espetáculo cênico, num jogo de luzes e focos – a fabulação é tão fundamental quanto a exposição.

*Isto é um negro?* Piadas racistas são contadas ao público pela performer Ivy Souza, em um formato que lembra o de uma comédia *stand-up*. Há um grande incômodo ao pensar sobre o que se ri nos círculos sociais e sobre a degradação de um sujeito servindo para o lazer do grupo privilegiado. Apesar de desconfortável a piada parece tolerada, pois já ouvimos este tipo de discurso muitas vezes. É um discurso recorrente, do qual somos todas/os cúmplices e testemunhas, sobretudo, quando silenciemos.

O racismo cotidiano não é um ‘ataque único’ ou um ‘evento discreto’, mas sim uma ‘constelação de experiências de vida’, uma ‘exposição constante ao perigo’, um ‘padrão contínuo de abuso’ que se repete incessantemente ao longo da biografia de alguém – no ônibus, no supermercado, em uma festa, no jantar, na família. (KILOMBA, 2019, p. 80)

A barbárie nomeada, mas que não incomoda ou envergonha tanto quanto outras. Diferente do que ocorre ao se pronunciar a palavra nazismo. Há um silêncio profundo no teatro. Por que o genocídio judeu é mais doloroso que o genocídio negro? Por que nos espantamos contra os métodos terríveis empregados contra os judeus, mas não nos espantamos antes quando foram empregados contra negras/os e indígenas? Ivy Souza nos lança também essas perguntas e reconhece: “Ih, acho que eu pesei... Eu não devia ter falado de nazismo. O problema não é o crime contra o homem, mas contra o homem branco. Mas, a gente *tava* num clima tão bom, eu não devia ter falado”. Ninguém mais ri. As/os performers olham para a plateia. E nós, como responderemos a isso?

Como já nos alertou Aimé Césaire, a perplexidade da Europa com o nazismo veio da percepção de que o assassinato e a tortura como práticas políticas poderiam ser repetidas em território europeu, contra os brancos e não apenas nos territórios colonizados, contra os povos ‘não civilizados’ (ALMEIDA, 2019, p. 117).

O espetáculo se aproxima do fim. As/os performers compartilham com o público as ideias para seu fechamento, que envolviam explodir, atear fogo no teatro ou colocar uma bomba embaixo das cadeiras da plateia. A decisão é pela saída entre o público, pulando as cadeiras e deixando o teatro pela frente, por onde nós entra-

mos, não pelos fundos. A destruição desse espaço permanece enquanto imagem e nos ajuda a pensar que será apenas com a reconstrução do mundo e da sociedade que poderemos entrar e ocupar todas/os o mesmo espaço.

No final a enunciação de uma das passagens mais famosas de Hamlet:

Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!  
Os sonhos que hão de vir no sono da morte  
Quando tivermos escapado ao tumulto vital  
Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão Que  
dá à desventura uma vida tão longa.  
Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo,  
A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,  
As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,  
A prepotência do mando, e o achinçalhe. (SHAKESPEARE, 2012, p. 67)

A tragédia escrita entre 1599 e 1601, por William Shakespeare, se mantém poderosa como legitimação da arte dramática. Embora o próprio monólogo acima já nos diga muito, trazer esta peça para o palco nos faz pensar sobre o desejo de vingança de Hamlet, além de ser possível refletir sobre a distância entre o que se considera arte, problematizando preconceitos e leituras elitizadas que, muitas vezes, já nem nos damos mais conta. O monólogo de Hamlet, assim como outros do teatro clássico do ocidente branco, vai sendo engolido pela memorável música "Faraó Divindade do Egito" do grupo Olodum, que conta a "epopeia do código de guebi", deus egípcio da terra, que fala de comunidade e pede igualdade ao povo negro. E assim como a música avança em volume cada vez mais alto, as/os performers também avançam sobre a plateia.

[...] Não será trocando a margem pelo centro que se alcançará um novo estatuto sobre as práticas de conhecimento, dizem. Não obstante, seria necessário alertar sobre o fato de que é outra a operação aqui. Não se trata de substituição. Margens são veias de um sistema, e pulsam. Nelas circula sangue. Quando se movem, os corpos ditos marginais movem as margens do sistema, evidenciando o provisório de toda e qualquer centralidade. Com efeito, o que está em jogo, antes de tudo, é exceder o desenho das fronteiras que a razão neoliberal impõe. [...] (AZEVEDO, 2020, p. 17)

As experiências partilhadas em cena, sejam elas vividas ou fabuladas, e as elaborações teóricas performadas diante de nós não nos oferecem respostas, nem tem a intenção de assim fazê-lo. Falando como sujeitos negros em um mundo estruturalmente racista, as/os performers nos exigem uma tomada de posição porque estamos todas/os implicados nesta sociedade. E nós, autoras deste texto, brancas, nos sentimos exigidas, então, a pensar em nossa responsabilidade diante de tudo isso, de nossas práticas cotidianas, da linguagem que empregamos, das referências teóricas que adotamos, dos temas sobre os quais escolhemos escrever e a partir de qual perspectiva.

É problemático, tenso e tem embate e, por isso mesmo, não podemos mais delegar ao futuro, nem culpabilizar o passado. As feridas, lesões e cicatrizes fazem

parte dos corpos, principalmente dos corpos negros, dos corpos colonizados, dos corpos convertidos em mercadoria. Elas não serão curadas sem que haja reconhecimento e responsabilidade, restituição e reparação. Precisamos mudar os operadores para “revirar o espectro racista que assombra nossa sociedade” (HARNEY & MOTEN, 2019, p. 113).

A vida desprovida de direitos e balizada como outra se estabelece como um novo lugar de potência. Isso por subverter determinada ordem e propor outra narrativa, na qual sua experiência não apenas é desejada, como é o que garante o nexo da história que se pretende contar. Não a história *do*, mas a história *pelo* e a *partir do*. Para isso é também necessária a junção de forças e vozes para garantir sua reverberação.

Assim sendo, as artes do corpo parecem estratégias potentes para mobilizar novas leituras e visibilizar corporeidades. Outro exemplo a ser apresentado é o da *coletivA ocupação* que, não por acaso, dividiu o palco com o coletivo *E quem é gosta?* em inúmeras ocasiões. Há que se apostar na força do que é realizado em parceria. Na reunião dos que já não mais aceitam o *status quo*.

### **QUANDO QUEBRA QUEIMA ou como pular muros e ocupar o mundo**

*Quando quebra queima*<sup>9</sup>. As pessoas estão sentadas em cadeiras desordenadas e muito próximas. Sinal de entrada, o mesmo que crescemos ouvindo na escola, para quem estudou em instituições públicas. Poderia ser o som do fim do banho de sol em uma prisão também. Escolas, prisões, hospitais psiquiátricos são as primeiras instituições que arquitetonicamente nos lembram das normas que devemos seguir se quisermos fazer parte da sociedade, construídas que foram para vigiar e punir (FOUCAULT, 1987).

Entre o público também estão as/os performers, mas nós ainda não sabemos. Aos poucos elas/es se diferenciam porque começam a dançar<sup>10</sup>. E vão continuar dançando até o fim de sua apresentação porque a alegria também é revolucionária quando tudo em volta quer o embotamento do desejo. “Conexões eróticas nos distanciam do isolamento e da alienação, inserindo-os na comunidade” (2020, p. 136), foi a feminista estadunidense bell hooks quem escreveu, mas as/os jovens secundaristas que participaram do movimento de ocupação das escolas em 2015 e 2016 bem o sabem. A relação erótica com o mundo não é balbúrdia, é potência de vida que se estende a todos os corpos como modo de resistência à pulsão de morte do estado policalesco e violento brasileiro, que atualmente assume contornos fascistas.

<sup>9</sup> Quando quebra queima é um espetáculo da *coletivA ocupação*, criado e performado por Abraão Santos, Alicia Esteves, Alvim Silva, Ariane Fachinetto, Beatriz Camelo, Gabriela Fernandes, Ícaro Pio, Letícia Karen, Lilith Cristina, Marcela Jesus, Matheus Maciel, Mel Oliveira, Mayara Baptista e Pedro Veríssimo; com direção de Martha Kiss Perrone. O espetáculo realizou inúmeras apresentações na cidade de São Paulo, inclusive na MITsp, participou de festivais no Brasil e exterior, entre eles MEXE – Encontro Internacional de Arte e Comunidade (Portugal). Pela sua temporada no Battersea Arts Center (Londres) recebeu o prêmio The Debut Stage Awards na categoria melhor direção para Martha Kiss Perrone, que em seu discurso de agradecimento enfatizou a “vitória da *coletivA ocupação*, pela persistência em estar e criar juntas”.

<sup>10</sup> “Só me convidem para uma revolução onde eu possa dançar” era o nome da primeira performance realizada pela *coletivA ocupação* para o encontro Performando Oposições na MITsp (Mostra Internacional de Teatro de São Paulo), em 2017. Para maiores informações sobre o grupo consultar: <https://www.coletivaocupacao.com/>

O movimento de ocupação das escolas (2015-2016) foi uma mobilização das/os estudantes secundaristas de escolas públicas contra o projeto de desmonte da educação pública, devido ao limite do teto de gastos, mas também à reforma do Ensino Médio que estava em curso naquele momento, sem nenhum debate com a sociedade. Em São Paulo havia ainda a intenção do fechamento de várias escolas, aumentando a distância de alunas e alunos em relação aos equipamentos públicos e concentrando ainda mais estudantes dentro de salas de aula, muitas vezes em condições bastante precárias. Foram mais de mil escolas ocupadas em todo o Brasil, o que levou à denominação do movimento como a “primavera secundarista”, em alusão à primavera árabe, uma onda de protestos revolucionários que tomaram as ruas no Oriente Médio na parte setentrional da África entre 2010 e 2012.

*Quando quebra queima.* As/os performers são jovens, participaram desse movimento que transformou suas vidas. Vão passando entre as cadeiras, embaçadas/os até formarem um muro de costas para o público. Eles são o muro e são o salto. Ajudam umas/uns às/aos outras/os a pularem o muro, que vai colocá-las/os dentro dos prédios escolares. Ocupação. Uma experiência concreta de microresistência que questiona a arquitetura política e a possibilidade de criar novos espaços de insubordinação.

A escola moderna, como estrutura de autoridade e reprodução hierárquica do conhecimento, ainda se enquadra na definição patriarcal de soberania masculina. Por fim, as mulheres, as minorias sexuais e de gênero, os sujeitos não brancos e os com diversidade funcional só tiveram acesso a ela há pouco tempo: cem anos, se pensarmos nas mulheres, cinquenta, ou até vinte se falamos de segregação racial, e apenas uma dezena se pensarmos na diversidade funcional (PRECIADO, 2019, p. 184)<sup>11</sup>.

Paul B. Preciado neste trecho disserta sobre a escola como um campo de batalha violento e de exclusão para jovens que não se enquadram, como uma instituição que ensina, sobretudo, a normatividade. Diante dessa escola vê a urgência de imaginar “uma escola microrrevolucionária onde seria possível incentivar uma multiplicidade de processos de subjetivação singular”<sup>12</sup> (PRECIADO, 2019, p. 186). Quem poderá imaginar essa escola?

*Quando quebra queima.* “Nós viemos do movimento secundarista. Nós ocupamos mais de 200 escolas em São Paulo”, dizem. Mostram fotos como fragmentos da memória a apresentar não os fatos, mas o aprendizado de uma outra escola possível, que inclui afeto e autonomia, autogestão e sentido de comum, cuidado e acolhimento. Por meio da aliança, o medo diminui e outros afetos aumentam - orgulho, dignidade, solidariedade, alegria. A prática artística reafirma o poder de se colocar no mundo como sujeito político. A ocupação como uma forma social de

<sup>11</sup> Tradução nossa: *L'école moderne, comme structure d'autorité et de reproduction hiérarchique du savoir, relève encore d'une définition patriarcale de la souveraineté masculine. Finalement les femmes, les minorités sexuelles et de genre, les sujets non blancs et à diversités fonctionnelles n'y ont accès que depuis peu de temps : cent ans, si nous pensons aux femmes, cinquante, voire vingt si nous parlons de ségrégation raciale, et à peine une dizaine si l'on pense à la diversité fonctionnelle.*

<sup>12</sup> Tradução nossa: *Une école micro-révoluttonnaire où il serait possible de favoriser une multiplicité de processus de subjectivisation singulière.*

resistência. A performance como uma forma de reativá-la. Em entrevista concedida às autoras, Martha Kiss Perrone, Lilith Cristina e Marcela Jesus<sup>13</sup> afirmaram que o espetáculo é consequência do sucesso de um movimento político, e que ele se deu pelo desejo de continuar em bando, pelo prazer de querer continuar juntas e experimentar desdobramentos da experiência em outros campos. De acordo com Lilith: “querer existir no mundo não da forma que queiram que a gente exista”.

Em cena, o microfone vai passando de mão em mão. “Não se cozinha macarrão na água fria”. “(...) porque o materialismo dialético”. “Angela Davis”. Vão entrando em pauta modos de discutir, de se organizar, de criar um mundo à margem da ficção individualista neoliberal do “cada um por si”. A margem pode ter tanta potência. No espaço de encenação essa constatação se fortalece. Nessa paisagem coletiva, ao modo de uma assembleia, a construção de um comum traz à tona estilos de vida ainda não registrados, alimentam outros mundos possíveis através das redes.

Assim, a margem é um local que nutre nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e imaginar mundos alternativos e novos discursos. Falar sobre margem como um lugar de criatividade pode, sem dúvida, dar vazão ao perigo de romantizar a opressão. Em que medida estamos idealizando posições periféricas e ao fazê-lo minando a violência do centro? No entanto, bell hooks argumenta que este não é um exercício romântico, mas o simples reconhecimento da margem como uma posição complexa que incorpora mais de um local. A margem é tanto um local de repressão quanto um local de resistência (hooks, 1990). Ambos os locais estão sempre presentes porque onde há opressão há resistência. Em outras palavras, a opressão forma as condições de resistência. (KILOMBA, 2019, p. 68-69)

Kilomba mais uma vez nos convoca a iniciar um processo de desmantelamento do nosso racismo, um exercício que é ao mesmo tempo um processo em favor da descolonização, do questionamento das autoridades, dos conhecimentos legitimados, de quem está no centro e quem está às margens dessa estrutura. “Mas quem define quais perguntas merecem ser feitas?” (KILOMBA, 2019, p. 54). O corpo e suas práticas. E agora é hora de que outros corpos, outras vozes, que não as mesmas de sempre, lancem as perguntas, ensaiem outras respostas.

*Quando quebra queima.* Vemos as transformações sociais que estão à nossa frente, mas devemos agir para torná-las reconhecíveis. A peça de teatro, a dança-luta, como as/os performers a denominam, é encenada como obra ética e estética, política de resistência social e artística, força coletiva. Somos convidadas/os ao universo dessas/es estudantes performers e essa é uma dimensão fundamental, são essas/es jovens a nos ensinar a transgredir: o engajamento, a liberdade, a mudança, a valorização da experiência, o feminismo, a luta antirracista, o erotismo, uma outra gramática<sup>14</sup>. Tudo isso já é um exercício de descolonização e desierarquização do conhecimento.

<sup>13</sup> A entrevista foi concedida em 22/09/2020.

<sup>14</sup> Neste trecho tomamos a liberdade de citar livremente os conteúdos abordados por bell hooks em seu livro “Ensinando a transgredir – a educação como prática da liberdade” (2013), no qual narra seu percurso como estudante e educadora e a importância do pensamento do educador Paulo Freire na elaboração de seu próprio pensamento.

A intimidação, a violência e o medo da força policial também estão presentes em cena. A passagem das/dos performers vai gerando deslocamentos no espaço. Uma coreografia social de aproximação e distanciamento que explode ao som do rap francês La Rage, de Keny Arkana<sup>15</sup>, inundadas/os por uma luz vermelha em todo o espaço. Quebrar, ferver, queimar. A raiva ajuda a organizar a resistência.

O que aconteceria se nos permitíssemos sentir a fúria causada pelo racismo? O que deveríamos fazer com essa raiva? Ou com esse desespero? E o que o sujeito branco teria que ouvir? Nós investimos fortemente na fantasia de que devemos ser compreendidas/os a fim de evitar um sentimento de desilusão e conflito. De modo geral, porém, não somos compreendidas/os, especialmente quando nos pronunciamos contra o racismo. (KILOMBA, 2019, p. 231)

Na performance há a pronúncia contra o racismo nas palavras “Vidas negras importam”, mas há ainda mais forte a afirmação da cultura e da beleza negra. Seja nos depoimentos pessoais oferecidos em pequenos grupos, quando as/os jovens contam a importância de assumirem seus cabelos crespos, amarem seus cachos, de reconhecerem sua própria beleza e a de outras mulheres negras. Seja na trilha sonora composta basicamente por artistas negras e negros, muitas músicas que contam narrativas não hegemônicas, que colocam “gasolina neles”<sup>16</sup>, no império hetero-patriarcal, sustentado pelo capitalismo colonizador, das terras e das mentes.

*Quando quebra queima.* A fúria permite dançar, permite o silêncio, permite que os corpos estejam uns sobre os outros com cuidado, de onde surgem as pequenas narrativas da ocupação que nos contam: “se o choque entrar, os pretos serão os primeiros alvos”. Eles sabem, e nós também sabemos, mas ainda assim continua precisando ser dito. “(...) a noção de raça ainda é um fator político importante, utilizado para naturalizar desigualdades e legitimar a segregação e o genocídio de *grupos sociologicamente considerados minoritários*” (ALMEIDA, 2019, p. 31). Silvio Almeida explicita como o horizonte civilizatório branco legitimou uma estrutura racista, sustentada não apenas pelos comportamentos individuais, mas também, e sobretudo, pelas instituições. O caráter sistêmico do racismo faz com que ele se reproduza em todas as instâncias da vida, legitimando uma série de violências e desvantagens sociais que sofre a população negra.

É claro que existe a força da fala, mas também existe a força da performatividade dos corpos. Uma das potências da teoria da performatividade é não aceitar a normalização da norma, não deixar de questionar como ela se instala sobre todas/os que são apagadas/os por ela. Segundo Judith Butler (2019), ao analisar os protestos de rua que emergiram nos últimos anos, como os ocorridos na Praça Tahir e os movimentos *Occupy*, assim como muitos outros bem menos visíveis, trata-os como um tipo de demonstração pública que pode ser considerada como “uma forma plural de performatividade”, uma forma de representação política. Política do

<sup>15</sup> Keny Arkana é uma rapper franco-argentina que participa de movimentos anticapitalista e de desobediência civil, inspirados em movimentos de insurgência como o zapatismo. A rapper, junto a outras/os artistas, organizou em 2004 o coletivo “A Raiva do Povo” no histórico bairro de imigrantes Noailles, na cidade de Marselha (sul da França).

<sup>16</sup> « Gasolina Neles » é a música do grupo Teto Preto, que faz parte da trilha sonora da peça, disponível para ser ouvida no website do Transform Festival: <https://transformfestival.org/event/when-it-breaks-it-burns/>

corpo, política do espaço.

Para isso, é imprescindível pensar o espaço público como um lugar de poder, e pensar que temos o direito de habitá-lo, ocupá-lo, “morar nele”.

De certa maneira, a reunião coletiva dos corpos em assembleia é um exercício da vontade popular, a ocupação e a tomada de uma rua que parece pertencer a outro público, uma apropriação da pavimentação com o objetivo de agir e discursar que pressiona contra os limites da condição de ser reconhecido em sociedade (BUTLER, 2019, p. 167).

Butler (2019) encontra nessa forma de semelhança uma dimensão performativa da política que insiste na interdependência dos seres vivos, bem como uma ética em relação aos outros. A autora argumenta que, embora os protestos possam ser silenciosos, eles têm a possibilidade de apresentar corpos em assembleia como discursos de resistência.

*Quando quebra queima.* Ocupar as escolas e descobrir formas de estar juntas/os nesses espaços, unidas/os pelo engajamento, organizadas/os em ações coletivas, mobilizadas/os politicamente, sendo atores e atrizes de seus próprios processos de subjetivação. O movimento de ocupação das escolas, reconfigurou esses espaços e deixou marcado na sua arquitetura uma história de luta e resistência. Como nos lembra Butler, é preciso animar a arquitetura para criar as condições de transformar um lugar em um espaço efetivamente público. É a dimensão política da instituição escolar que se afirma nessa experiência.

A performance artística apela ao real como forma de afirmação política do teatro. Maryvonne Saison no já famoso *Les théâtres du Réel* (1998) diz:

Como o mundo pode falar hoje, mostrar a realidade, desmascarar o que preferiríamos não ver? As tentativas são muito numerosas: a vontade de abrir os olhos associa, de fato, propostas múltiplas e heterogêneas tanto no seu propósito como na sua motivação. Duas vias são particularmente marcantes: a primeira consiste em colocar em cena, por meio de documentos produzidos fora do teatro, uma certa representação do mundo; a segunda responde ao desejo de inscrever mais diretamente o teatro na realidade social, para dar a palavra àqueles que não puderam acessá-la (SAISON, 1998, p. 21)<sup>17</sup>.

Assim, como espectadoras/es acessamos essa realidade, sendo convocadas/os a nos solidarizar com a reivindicação do público como público, não permitir privatizações, sejam econômicas ou simbólicas. Capitalismo, patriarcado e colonização marcham juntos contra assembleias populares de todos os tipos. O mais importante é interromper o ciclo de reprodução dessa estrutura, e isso só se opera por práticas coletivas. Precisamos de liberdade para fabricar outros imaginários, não

<sup>17</sup> Tradução nossa: *Comment aujourd’hui faire parler le monde, montrer la réalité, démasquer ce que l’on préférerait ne pas voir ? Les tentatives sont très nombreuses : la volonté de dessiler le yeux associe de fait des propositions multiples et hétérogènes dans leur porpos comme dans leur motivation. Deux voies marquent tout particulièrement : la première consiste à porter su scène, à travers des documents élaborés en dehors du théâtre, une certaine représentation du monde ; la seconde répond au souhait d’inscrire plus directement le théâtre dans la réalité sociale, pour donner la parole à ceux qui n’ont pu y accéder.*

colonizados pela ficção neoliberal de exclusão implacável.

“Nós iremos reunir forças para continuar os ensaios do que será a humanidade”, diz a coletivA ocupação. E, então, ao final mais uma dança, ao qual todas/os são convidadas/os. A celebração face ao imaginário da exclusão é uma forma de abrir outros sentidos, de apropriação coletiva do espaço, como uma experiência relacional, para além do individualismo. As condições do mundo social impõem restrições à nossa ação, mas como sujeitos políticos também temos a responsabilidade de criar outras condições, é uma responsabilidade de cada um e cada uma, e ao mesmo tempo uma responsabilidade coletiva. Modos de pensar o comum em comum.

*Quando quebra queima.* Ao final todas/os na rua, performers e espectadoras/es, podemos já não sê-lo, se quisermos. As palavras abaixo são da coletivA ocupação e encerram o trabalho:

Nós, organizadas de forma autônoma, horizontal e democrática estamos aqui hoje, agora, estamos vivos e seguimos lutando<sup>18</sup>. A gente vai ocupar tudo. Vai ocupar as ruas, as escolas, as universidades, os teatros. A gente vai ocupar o mundo. A rebelião cria corpo novo e coletivA, corpo aberto, corpo livre, corpo pessoa, corpo coletivA. Agora temos outra cor, outro corpo, outro cabelo, outra beleza. E tem que resistir. E o que vem depois? (*coletivA ocupação*)

No que vem depois tem conflito e embate, que formam a pólis, afinal. Mas também tem pensamento sobre o comum, não o ordinário, mas aquilo que deseja ser partilhado, que acontece a partir da relação corpórea entre o eu e o nós.

Na verdade, a própria concepção da ação humana como universalmente condicionada implica que, quando fazemos a pergunta ética básica – como devo agir -, fazemos uma referência implícita às condições do mundo que tornam esse ato possível ou, como é cada vez mais o caso em condições de precariedade, que comprometem as condições de ação. O que significa agir em conjunto quando as condições de ação conjunta estão destruídas ou entrando em colapso? Esse impasse pode se tornar a condição paradoxal de uma forma de solidariedade social ao mesmo tempo triste e alegre, uma reunião representada por corpos sob coação ou em nome da coação, quando a própria reunião significa persistência e resistência (BUTLER, 2019, p. 29).

*Quando quebra queima.* Tipo de assembleia artístico-política-performativa que faz lembrar que a mudança é urgente, necessária e tem que ser profunda. Faz lembrar que é possível criar horizontes, que é preciso nos unirmos diante da violência, e em torno de um desejo, faz lembrar que é tempo “[...] do impossível e do unimaginável. Este é o nosso tempo: o único que nos resta” (PRECIADO, 2019, p. 109)<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> De acordo com a norma da gramática culta há uma discordância de gênero nesta frase. A subversão da norma gramatical é uma decisão deliberada do discurso da coletivA ocupação.

<sup>19</sup> Tradução nossa: (...) de l'impossible et de l'inimaginable. Ceci est notre temps : le seul qui nous reste.

## COMO CONTINUAR PROJETANDO HORIZONTES?

*mil vezes destruir tímpanos  
e vidraças  
mil vezes afundar navios  
e suas cargas preciosas  
(Canções de Atormentar, de Angélica Freitas)*

Os trabalhos analisados nos lançam a pensar em novos modos de ver, construir relações, resistir em um mundo que insiste em nos separar. Jota Mombaça (2016, p. 14) fala em redistribuir a violência. Diz que se trata de autodefesa, não de generalizar a violência ou bater de volta, mas de perceber a fragilidade e pensar estratégias. “(...) A luta da descolonização é sempre uma luta pela abolição do ponto de vista do colonizador e, conseqüentemente, é uma luta pelo fim do mundo – o fim de um mundo. Fim do mundo como o conhecemos. (...)” (MOMBAÇA, 2016, p. 15)

Pensar em outros mundos possíveis é tarefa urgente. Diante de tamanha indiferença e banalização da morte que presenciamos de maneira oficial no Brasil de 2020, mas que já vem de uma história de mais de 500 anos, precisamos construir um novo imperativo ético. Não podemos permitir que o embotamento do desejo e a destruição continuem. São as rachaduras que fazem o muro desmoronar, são as dissonâncias que fazem com que a história possa ser contada de outra maneira.

Aliado a este pensamento, Peter Pál Pelbart acredita que algumas vezes “[...] é no extremo da vida nua que se descobre uma vida” (PELBART, 2013, p. 34). Durante uma palestra<sup>20</sup>, Pelbart (2013, s.p.) cita uma frase do filósofo italiano Antonio Negri:

Ao lado do poder, há sempre a potência. Ao lado da dominação, há sempre a insubordinação. E trata-se de cavar, de continuar a cavar, a partir do ponto mais baixo. Esse ponto é simplesmente aquele onde as pessoas sofrem. Ali, onde elas são as mais pobres e as mais exploradas. Ali, onde as linguagens e os sentidos estão mais separados de qualquer poder de ação e onde, no entanto, ele existe, pois tudo isso é a vida e não a morte.

Como continuar projetando horizontes? Como trabalhar para conceber novos mundos? Talvez com menos coragem e mais entusiasmo, como reivindica Preciado ao citar uma lista de artistas, ativistas e intelectuais, que incluem Audre Lorde, Angela Davis, Fred Moten, June Jordan, Pedro Lemebel e Amelia Baggs. O entusiasmo é o afeto que nos levaria à invenção de outros modos de viver e de se relacionar com as pessoas e as coisas no mundo. Contra a lógica neoliberal, Preciado diz:

Mas é porque eu os amo, meus corajosos iguais, que eu desejo que lhes falte coragem também. Eu desejo que não tenham mais força de repetir a norma, (...) que deixem de acreditar no que seus docu-

<sup>20</sup> A palestra “Viver não é sobreviver: para além da vida aprisionada” foi proferida no dia 10/07/2013, como parte do III Seminário Internacional “A Educação Medicalizada”: reconhecer e acolher as diferenças, que aconteceu entre os dias 10 e 13 de julho de 2013, na Universidade Paulista (UNIP). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qaHSIm91OII> Acesso em 04 set. 2020.

mentos dizem sobre vocês. E uma vez que tenham perdido toda a coragem, covardes de alegria, eu desejo que inventem um modo de usar para seus corpos. Porque eu os amo, eu os desejo frágeis e indignos. Porque é pela fragilidade que a revolução começa” (PRECIADO, 2019, p. 117-116)<sup>21</sup>.

Contra o imperativo do movimento, do acerto e do sucesso. A favor da pausa, do fracasso, das falhas, desativações e impossibilidades (RAQUEL, 2017). Contra as grandes narrativas e os monumentos. A favor dos gestos menores, das micropercepções e dos microativismos de afeto (GREINER, 2017). A vida é mais complexa do que os regimes políticos e sensíveis hegemônicos querem nos fazer crer.

A atual crise climática e a emergência de uma pandemia parecem reforçar o sentido de um destino comum face aos perigos extremos. Tal realidade impõe enormes desafios tanto ao pensamento como à imaginação, demandando novas formas de percepção, compreensão e estratégias de ação. Como continuar falando, como continuar vivendo, diante de tamanha catástrofe? Como viver entre os vivos e os mortos? Continuar na luta – que se faz com movimento, mas também com pausa, com discursos, mas, às vezes, com silêncios – por aquelas/es que não estão mais entre nós e também para aquelas/es que vierem depois de nós.

Estamos vivendo a possibilidade de colocar em questão a epistemologia colonial e capitalista, como talvez nunca antes. Não é apenas a realidade brasileira que expõe as contradições desse sistema de desigualdade, mas sem dúvida experimentamos a crise de uma maneira singular – a disputa de narrativas, o negacionismo, a guerra da informação. O horror se alimenta do caos.

Em tempos de desorientação e medo, o autoritarismo cresce. Nesses tempos é preciso abrir brechas e ouvir o som daquelas/es que geralmente não são ouvidas/os, e ver aquelas/es que geralmente são invisibilizadas/os, porque geralmente não são, sequer, reconhecidas/os como vidas vivíveis, pessoas pelas quais devemos chorar.

Se vou levar uma vida boa, vai ser uma vida vivida com outros; não vou perder esse eu que sou; seja quem eu for, serei transformado pelas minhas conexões com os outros, uma vez que a minha dependência do outro e a minha confiança são necessárias para viver e para viver bem (BUTLER, 2019, p. 239).

É preciso disputar não apenas narrativas, mas também imaginários. É preciso quebrar com os universalismos que disfarçam hierarquias e desigualdades; a soberania que não apenas mata, mas também deixa morrer; a violência colonial que impera até hoje (MBEMBE, 2018). É preciso cuidar, acolher, criar, porém, não sem revolta, não sem fúria. Ouvir outras vozes. Conceber outras cartografias.

Devoremos o mapa. Celebremos os nascimentos invisíveis. Fabulemos. Es-

<sup>21</sup> Tradução nossa: *Mais parce que je vous aime, mes courageux égaux, je vous souhaite de manquer de courage, à votre tour. Je vous souhaite de ne plus avoir la force de répéter la norme, (...) de perdre la foi en ce que disant vos papiers sur vous. Et une fois que vous aurez perdu tout courage, lâches de joie, je vous souhaite d'inventer un mode d'emploi pour votre corps. Parce que je vous aime, je vous désire faibles et méprisables. Car c'est par la fragilité que la révolution oeuvre.*

crevamos cartas para o futuro, para que não nos esqueçamos nossa atual localização. Mais do que isso, para que não queiramos jamais voltar a estar aqui, vivendo a necropolítica declarada e explícita. É preciso criar condições de imaginar um comum, uma outra sociabilidade que seja de todas/os nós, um sentido de coletivo que intensifique a vida e amplie o desejo. E talvez, para isso, seja necessário quebrar, queimar e fazer as nossas próprias perguntas, muitas perguntas, sem descanso.

## Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ARRAES, Jarid. **Um buraco com meu nome**. São Paulo: Ferina, 2018.

AZEVEDO, José Fernando Peixoto de. **Eu, um crioulo**. Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/eu-um-crioulo>>. Acesso em: 07 set. 2020.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Pólen, 2019.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas** – notas para uma teoria performativa de assembleia. Trad.: Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir – história da violência nas prisões**. Trad.: Raquel Ramallete. 27 ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1986.

FREITAS, Angélica. **Canções de atormentar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês e seus microativismos**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

HARNEY, Stefano & MOTEN, Fred. Pretitude e governança. **Revista Arte e Ensaios**, n. 37, março, 2019. (p. 113-121). Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/24607>. Acesso em: 29 set. 2020.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Trad.: Bhuvan Libanio. 12 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Trad.: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação** – episódios de racismo cotidiano. Trad.: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, Soraya. **Outras rosas**. Disponível em: <<https://mitsp.org/2019/outras-rosas-por-soraya-martins/>> Acesso em: 07 set. 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Trad.: Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad.: Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anti-colonial da violência!**. 2016. Disponível em: [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo\\_a\\_uma\\_redistribuicao\\_da\\_vida](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_da_vida) Acesso em: 07 set. 2020.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo** – cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2013.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Nós, 2017.

PRECIADO, Paul B. **Un appartement sur Uranus**. Paris: Grasset, 2019.

RAQUEL, Fernanda. **Emergências do corpo na cena contemporânea** – a potência das falhas, desativações e impossibilidades. 2017. Tese de Doutorado. Comunicação e Semiótica - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel**. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain. Paris: L'Harmattan, 1998.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad.: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SOUZA, Virgínia. **Quando o monstro convoca a resistência biopolítica**: estratégias comunicativas na arte e na vida. 2017. Tese de Doutorado. Comunicação e Semiótica - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.