

Fugografias – uma carta a Lepecki

José Fernando P. de Azevedo
Universidade de São Paulo
São Paulo, SP, Brasil
azevedojosefernando@gmail.com
orcid.org/0000-0002-6075-0028

Resumo | Este artigo aborda aspectos da relação entre forma artística e forma social, desdobrando também a articulação entre testemunho e ponto de visão na cena teatral e em particular a prática de um "teatro negro", no esboço de uma noção de escrita e análise, que é a fugografia.

PALAVRAS-CHAVE: fugografias, teatro -desmanche, pós-canibalização, corporidade.

Fugigraphies – a letter to Lepecki.

Abstract | This article approaches aspects of the relationship between artistic form and social form, also unfolding the articulation between testimony and point of view in the theatrical scene and in particular the practice of a "black theater", in the outline of a notion of writing and analysis, which is a fugigraphy.

KEYWORDS: fugigraphies; post-dismantling theater, post-cannibalization; corporeality.

Fugografias: una carta a Lepecki

Resumen | Este artículo aborda aspectos de la relación entre forma artística y forma social, desplegando también la articulación entre testimonio y punto de vista en la escena teatral, y en particular la práctica de un "teatro negro", en el bosquejo de una noción de escritura y análisis, conocida como "fugografía".

PALABRAS CLAVE: Fugografías, teatro -desmontaje, poscanibalización, corporalidad.

Enviado em: 15/10/2023
Aceito em: 12/12/2023
Publicado em: 21/12/2023

*O que posso?
É preciso começar.
Começar o quê?
A única coisa no mundo que vale a pena começar.
O Fim do mundo, na verdade!*

AIMÉ CÉSAIRE

O totum é o totem. A consciência não poderia de modo algum se desesperar quanto ao cinza se ela não cultivasse o conceito de uma cor diferente cujo traço errático não faltasse no todo negativo. Esse traço provém constantemente do passado, a esperança nasce do seu oposto, daquilo que precisou cair ou é condenado; uma tal interpretação estaria completamente de acordo com a última frase do texto de Benjamin sobre as Afinidades eletivas: 'A esperança só nos é dada em nome dos desesperançados'.

THEODOR W. ADORNO

*Sou peroba
Sou a febre
Quem sou eu
Sou um morto que viveu
Corpo humano que venceu
(...)
A dança da morte
Ninguém frequentava
A cruz a distância
Do povo de nada
Um morto mais vivo
De vida privado
No dia seguinte
O seguinte falhou*

LUIZ MELODIA

Caro André,^{1 2}

Iniciei esta carta algumas vezes e, na reiteração do gesto, perdi todos os prazos para entrega de um texto, do qual, eu já sabia, esta carta é uma fuga. O que escrevi, escrevi em fuga. Tem sido assim, e, na aflição das formas, tenho escrito cartas. O título prometido para aquele texto era "O teatro da ferida brasileira do mundo"³. E, aqui, duas coisas rementem a imagens de uma *vida remota*: teatro e Brasil. Falamos bastante disso naquela

¹Uma primeira versão desse texto foi publicada, com tradução de André Lepecki, em: Azevedo, José Fernando Peixoto de (2021), *Letter to Lepecki – post-cannibalization and fugigraphies of the future*, *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 31:2, 156-172, DOI: [10.1080/0740770X.2022.2078269](https://doi.org/10.1080/0740770X.2022.2078269)

²Nota de editores e editoras: considerando-se a especificidade de um texto em forma de carta, na edição do trabalho, manteve-se a estrutura original de referenciamento proposta pelo autor, com referências em nota de rodapé.

³Deveria ter sido o desdobramento de algumas notas publicadas com esse título na Revista Dramaturgias, número 1, São Paulo: SESC SP, 2019, pp.122-128.

conversa organizada por Eleonora Fabião e Adriana Schneider, como parte do Ciclo Janelas Abertas, naquele 13 de maio de 2020, e há um tanto daquele sentimento que ainda me toma.⁴ Como o brilho de uma estrela avistado num céu noturno, que nos chega milhões de anos depois de sua explosão, Brasil é menos um lugar, mas sobretudo uma temporalidade antes nomeada *o país do futuro*. Nesse laboratório da exceção a partir do qual muitos ainda projetam um país, o que vemos são imagens de um mundo a um só tempo desaparecido e ainda por vir. Diante disso, como não se aterrorizam todas as sociedades bastiões da civilização moderna, quando as notícias que chegam *daqui* descrevem aquilo que ainda está por acontecer *lá*? Como não lembrar do momento final de *Macunaíma*⁵, o romance emblemático do – para *nem todos* – preto Mário de Andrade?

A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.⁶

Escrever em fuga. Desde que o avô de minha avó fugiu, eu fujo. A fuga daquele preto em busca de um lugar sem endereço, a que chamavam o quilombo⁷, continua desenhando as linhas de um mapa a que muitos dão o nome de destino. Na palma de minha mão, na sola do pé, ou nos traços de minha fisionomia mestiça, as linhas determinantes de uma *fugografia*. Quem fugia corria para um lugar sem endereço, um mapa imaginado cujos

⁴Conversa entre Andre Lepecki e José Fernando Peixoto de Azevedo, publicada in Fabião, Eleonora; Schneider Alcure, Adriana, *Janelas Abertas: Conversas sobre arte, política e vida*, Rio de Janeiro: Cobogó, 2023, pp. 56-76.

⁵O romance emblemático de Mário de Andrade foi adaptado para o teatro, em 1978, pelo diretor Antunes Filho, resultando numa encenação que é considerada um dos *turn points* do teatro brasileiro – de uma história armada pela enumeração de viravoltas tidas como incontornáveis. Uma virada que marcou a passagem para um teatro inscrito na ordem da circulação mundial das formas. Antunes retomava a perspectiva modernista da antropofagia, agora, apropriando-se de um repertório cosmopolita de procedimentos, forjando uma maneira de lidar com os clássicos que se impôs como uma espécie de modelo para a cena brasileira: uma ideia de pesquisa (dramaturgismo), uma demanda de treinamento de atores, dramaturgia em processo, circulação internacional, tudo isso a partir de um modo de apoio financeiro que está na origem de algo que se consolidou nos anos 2000, integrando agentes como Serviço Social do Comércio (SESC) e sua gestão privada de fundo público, e órgãos estatais, como secretarias de cultura e seus mecanismos de financiamento. Mas falar dessas ambivalências à brasileira implicaria já outra carta.

⁶Mário de Andrade, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, estabelecimento de texto por Telê Ancona Lopes e Tatiana Longo Figueiredo, Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 214.

⁷O quilombo é o lugar do reencontro, forjando vínculos, alianças. Na fuga, não há mapas, nem garantias, escapar é uma possibilidade. Historicamente, muitos quilombos existiram espalhados no território brasileiro, e, por certo tempo, na geografia social da colônia, quilombos e vilas conviveram em troca política e econômica, fazendo ver uma certa ambivalência que se resolvia economicamente. Tendo uma forma de organização própria, que podia, em alguns casos, repor dinâmicas de servidão, a ameaça quilombola se configurava quando a perspectiva de autonomia confrontava a ordem colonial. Nesse caso, o quilombo se convertia em comunidade conflagrada, inimigo interno, ameaça à unidade do poder metropolitano. Ainda hoje, quilombos existem como comunidades tradicionais remanescentes, mantidos em resistência à lógica da “reserva”, numa luta por demarcação de terras, como ocorre às nações indígenas. Mas o *quilombismo*, como uma perspectiva de política da esquivo e de um pensamento em fuga, permanece como forma de mobilização política. Cf. Beatriz Nascimento, “O conceito de quilombo e a resistência cultural negra”, in Alex Ratts (org.), *Eu sou atlântica (sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento)*. São Paulo: Instituto Kuanza/Imprensa Nacional, 2006; mas também Abdias Nascimento, *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*, São Paulo/Rio de Janeiro: Perspectiva/Ipeafro, 2019.

vestígios deveriam ser apagados, na medida em que a fuga visava, mais do que escapar da vida anterior, encontrar uma outra vida, nem anterior nem posterior àquela, mas *uma outra vida*. Com efeito, escrever talvez coincida, ainda uma vez, com a tentativa de *escapar ao futuro do presente*. Ocorre que fugir nem sempre resulta escapar.

O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com a haste grossa também à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado. (...) os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada.⁸

A violência da ironia machadiana não sugere uma espécie de base para *estudos negros* no Brasil? À *negada*, uma vida negada; uma vida que, afirmada, instaura, como emergência, a negação da negação: *Negada, Pretaiada* – que outros seriam os nomes da Revolta? Quantas revoltas na colônia prefiguraram a revolução haitiana? E esta, o que prefigura?

Da quebrada, meu corpo guarda a ginga. Nos lugares por onde hoje eu circulo, essa ginga insinua desvios, ao mesmo tempo que faz ver, aos que sempre estiveram ali, à maneira de uma prefiguração: “esse que chega não estava previsto aqui”. O impensável dessa presença é o meu *gestus* fundamental. Os protocolos que engendram esse *fazer corpo* compõem um *sistema de visibilidade* cujas categorias descrevem dinâmicas supressivas, como, por exemplo, quando se diz de um corpo que ele é “invisível”: no caso do corpo negro, essa invisibilidade nomeia, todavia, um *excesso* e a sua *insuportabilidade* no plano do convívio – com efeito, a coreopolícia⁹ opera, sobre esse corpo, *práticas de exceção*, principalmente quando, em sua emergência, ele instaura uma *verdadeira exceção*. Aqui, a *corporidade* resulta de relações de produção de um modo específico de visibilidade: uma coisa que aparece (materialmente), se põe em consideração (socialmente) e se afirma (existencialmente). Negatividade extrema, essa corporidade é o produto da negação das situações que a negam¹⁰. Uma *dialética negra*?

⁸Machado de Assis, “Pai contra mãe”, in *Obra completa em quatro volumes*, volume 2, organização de Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecílio, Heloísa Jahn, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

⁹André Lepecki, Coreopolítica e coreopolícia. *Revista Ilha*, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./jun., 2011.

¹⁰Leda Maria Martins sugeriu coisas nessa direção, em seu *A cena em sombras*, São Paulo: Perspectiva, 1995 e, ainda, em *Performances do tempo espiralar*, *Performances do corpo-tela*. Coleção Encruzilhada. Rio de Janeiro: Editora Cobogó: 2021. Comecei a esboçar algo sobre essa ideia de um sistema de visibilidade no texto “‘Entre o gatilho e a tempestade’: notas de trabalho para desdobramentos futuros na

Meu corpo é uma fronteira que se move. Para quem vê a uma certa distância, a linha que esse corpo traça, nos espaços em que se lança, pode imitar um horizonte. Mas tanto mais se aproxima dessa linha, aquele que observa acaba por compreender o quanto de confinamento define os contornos disso que é também uma posição. É possível que haja, aqui, algo de uma experiência geracional. Digo isso porque, em parte, trata-se, agora, de evadir posições, evadir sem que aquele lugar se mantenha como uma promessa, pois o mesmo *corpo fronteira*, convertido em horizonte, ocupando posições, faz revelar, naquele horizonte, ainda uma fronteira. Treinado na guerra santa de uma ascensão imaginária, vi-me reproduzindo violências que a minha existência recusava. Quem me via, então, não deixava de perceber a dureza absurda dos gestos e da fala, diante de uma força que intimidava por aquilo que evidenciava. Nada se justifica, todavia, e cada história tem a sua singularidade cifrada nos momentos e personagens que a constituem. O fato é que era preciso interromper o fluxo, escapar aos ciclos, compreendendo, enfim, na espiral do tempo, o sentido próprio da convivência, às vezes terrível, de fusos históricos em tensa e intensa interação. Tanto mais, porque um corpo fronteira projeta-se segundo aquele sistema de visibilidade que o multiplica conforme protocolos de possessão (inclusão) e sacrifício (extermínio).

Por ocasião do lançamento de seu livro¹¹, Jota Mombaça falava sobre essa situação em que vão nos tornando especialistas naquilo que nos devasta. Mas a cena inaugural não era senão aquela da devastação. Tenho compreendido o modo como a paisagem devastada me é constitutiva. Eu vi a morte antes que tivesse medo de morrer; a morte atravessando, por assim dizer, um campo afetivo.

Lembro aquele corpo caído ao chão do banheiro. Na parede molhada pela água do chuveiro, marcas sugerindo um corpo que caíra em resistência. Há pouco, percebíamos desligar o chuveiro, mas a demora em sair dali excedia a duração cotidiana do fazer a barba. Depois de um tempo, bati à porta, e o silêncio me fez, quase instintivamente, empurrá-la, quando me deparei com a cena. Ele estava ali, nu, ao chão, com um filete de sangue escorrendo pela boca. O tumulto na casa, minha mãe tendo de tomar decisões, minha irmã chorando, meu irmão paralisado, e o sentimento de que eu via a morte acontecendo. Seu corpo era pesado demais para que eu, o filho mais velho, o tirasse dali. Saí pela rua, em busca de ajuda. O vizinho com quem ele não falava há anos, desde uma

encruzilhada-Brasil (racismo, capitalismo, teatro e a capacidade mimética de um vírus)", publicado in Vários autores, organização de Peter Pál Pelbart, Ricardo Muniz Fernandes, São Paulo: edições SESC/n-1 edições, 2021.

¹¹MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, que abriu a coleção Encruzilhada, que coordeno.

briga no boteco, veio em socorro: levantou seu corpo e o carregou, nu, até o carro que o levaria para o hospital, de onde veio a confirmação. Meu pai morreu.

Naquela noite, diferentemente de todos os dias, ele voltou do trabalho com um presente para minha mãe. Algo que a devolvia à rotina doméstica, mas era um presente. Ele entregou, todos rimos, e voltamos ao de sempre na casa. De minha parte, o riso foi curto, pois não nos falávamos abertamente há quase um ano. Brigamos num almoço de domingo, por conta de política. Eu era um adolescente cheio de ideias e meu pai um malufista¹². Depois de se sentir espicaçado demais por argumentos esquerdistas, ele me respondeu com um tapa na cara. Eu o olhei e disse: *você nunca mais vai me bater*.

No velório eu não chorava. A certa altura tive um acesso de riso, mas todos compreenderam; já a sensação de queda, ao jogar um punhado de terra sobre o caixão, certamente está na origem de minha vertigem com alturas.

Naquele ano, na primeira eleição pós-abertura política, Lula fora derrotado pelo oligarca Fernando Collor de Mello. Meu pai tinha 39 anos, era pintor de paredes, tinha enxaquecas diárias, e morreu um mês antes de eu completar 15 anos – naquele 1989, em que a morte e a derrota ganhavam forma para mim. Mesmo não sendo um eleitor, ainda, meu entusiasmo era portador de uma revolta que alguns, à época, chamavam petista. Durante muito tempo eu estive certo de que morreria aos 39 anos, e que precisava correr para fazer tudo o que tinha a fazer, em estado de urgência. O fato de ser agora mais velho que meu pai me permite, finalmente, chorar a sua morte?

Aquela não é uma cena fundadora, mas ela se instaura como um *corpo formativo*. O que vem depois desdobra silêncios cravados na carne, para os quais só muito tempo depois eu aprendi nomes que pudessem resgatá-los. A imagem do vizinho, desafeto, carregando aquele corpo já morto pela rua, é um emblema, aquele corpo carregado é, por assim dizer, na memória que me compõe, um *corpo emblema*: uma trajetória interrompida, a promessa de uma reconciliação adiada, a intensidade das cores de uma cena que não cessa de acontecer. Há uma teatralidade expandindo-se na invenção de lugares que só existem na medida em que precisamos fixar, do tempo, suas curvas.

¹²Paulo Salim Maluf é um político de direita, foi governador do Estado de São Paulo, interposto pela ditadura, e duas vezes prefeito eleito da cidade de São Paulo. Sua polícia era exemplarmente violenta, e vitrine de campanha, e um dos bordões que fizeram sua trajetória era “Maluf rouba, mas faz”.

Cinco anos antes, na paisagem perigosamente idílica de uma periferia fixada na geografia da minha memória, ali, naqueles anos 1980, de onde venho, a fronteira não era uma ideia, mas um dado constitutivo de um mapa em contínua transformação. Sair de uma vila para outra implicava saber quando se ultrapassava a linha, e conhecer as regras constitutivas do lugar. A consciência de toda uma economia política dos afetos só veio depois. Retrospectivamente, olhando para o modo como fui me percebendo, trata-se de uma – permita-me: – anatomia do espírito, cuja primeira figura é a revolta. Lembro ainda de quando, voltando da escola para casa, num caminho que implicava a ultrapassagem de uma fronteira, no limite entre duas vilas, deparei-me com aquela mulher prostrada na rua de terra com um garoto no colo, uma *Pietá* desavisada de si, gritando em desespero o nome do morto. Ele tinha um ponto preto na testa, de onde corria um filete de sangue que fazia seu caminho entre os olhos fechados. Eu o conhecia. Ele frequentara por um tempo a mesma escola que eu, que o via à distância e, na adolescência de meus medos, projetava-o na cena de meus desejos silenciosos. Mas agora ele estava ali, assassinado, no desajuste de um acerto de contas entre traficantes ainda adolescentes. Ainda retrospectivamente, compreendo o modo como aquele corpo se configurou para mim, assim, de maneira acachapante, primeiro enquanto coisa desejada, depois enquanto coisa assombrosa, num trânsito terrível entre a vida imaginada e o cadáver interposto.

A ideia de que somos uma sociedade fraturada pode sugerir que já fomos uma sociedade *antes* – um espírito e seus... ossos. O Brasil é essa longa duração que nunca se configurou como sociedade. Ao menos nos termos pressupostos pela ideia sempre retomada de uma modernidade compulsória. A ideia de formação, que norteou uma certa teoria crítica entre nós, até os anos 1970, descrevia a expectativa de intelectuais brancos radicais à esquerda, enquanto a verdade do processo era o fato de que aquilo que chamavam sociedade era o nome fantasia de um território conflagrado, com populações geridas pelo medo, cercadas e confinadas por uma força militar com função de polícia, em regime de constante pacificação, quer dizer, extermínio. Não há fratura, não haverá cicatrização. Brasil é desde sempre a metástase do sistema. Glauber Rocha percebeu isso em seu filme de 1967, *Câncer*. Em uma cena do filme, o preto Antônio Pitanga defronta-se com a ginga intelectualizada de Hélio Oiticica e o cinismo encenado do jovem Eduardo Coutinho: não tem horizonte, a revolta como revanche é um samba de branco, mas o corpo na mira do revólver é sempre o mesmo. Achille Mbembe fala de necropolítica. É uma maneira amenizada de ver a coisa: o capitalismo é o modo de produção do cadáver. De outra perspectiva, o vírus que assolou o planeta em 2020, com força mimética sem

precedentes, imitou, do sistema, sua lógica de expansão, multiplicação, colonização e trabalho forçado – por contágio, corpos devem trabalhar até o fim, numa luta pela vida, que não deixa de ser uma forma de morrer.

Veja você: uma ação da polícia judiciária na cidade do Rio de Janeiro, ocorrida em 6 maio de 2021, teve o singelo nome de *Exceptis*. Exceção, nesse cruzamento da ordem e do terror, uma ação do Estado pornograficamente acenando: sobre aqueles corpos não há lei.

Entre o corpo daquele garoto, no caminho de volta da escola em 1984, e o extermínio televisionado na favela carioca em 2021, o progresso é a norma, num processo que apenas intensificou protocolos de controle. Como não lembrar das notas de Luiz Roberto Salinas Fortes, em seu *Retrato calado*, em que descreveu o horror dos porões e da tortura durante a ditadura civil-militar? Para ele, ali ocorria um laboratório sem precedentes, em que ia tomando forma o que ele chamou de *esquadronização geral*, fazendo referência aos esquadrões da morte e suas práticas de extermínio¹³, antevendo o que hoje já sabemos: *a sociedade brasileira é um grande esquadrão da morte*.

Mas isso Machado de Assis já sabia. Recentemente voltei ao conto o “Pai contra mãe”, e o desdobrei em cena, na forma de um *Ensaio sobre o terror*. Voltei ao momento em que ele descreve uma cena de rua na qual um homem branco muito pobre, com o filho recém-nascido no colo, a ser entregue à roda dos enfeitados, avista uma mulher negra e reconhece nela a fisionomia de um anúncio de escravizada fugida. O que vem na sequência desse reconhecimento é uma tentativa de fuga, muita luta e a captura, um linchamento em rua aberta, sob o olhar cúmplice de quem passava, via e, como registra o narrador: “compreendia o que era e naturalmente não acudia”.¹⁴

No Brasil, essa *teatralidade do linchamento* é da ordem do cotidiano¹⁵. Ao fim do conto, o narrador pontua a alegria daquele moço branco, jovem, sem qualquer especialização para o trabalho que o distanciasse de trabalhos marcados pela escravidão, resguardado, todavia, pelo salvo conduto da brancura de sua pele. A alegria era também a do pai, agora devolvido à ordem, com o filho salvo e a recompensa pela captura da mulher que, entregue ao proprietário, abortara aos pés dos dois homens, depois de implorar para que não fosse devolvida à escravidão e que aquele homem deixasse de espancá-la, pois estava grávida: “Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração.”

¹³Luiz Roberto Salinas Fortes, *Retrato Calado*, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

¹⁴Machado de Assis, op. cit.

¹⁵Cf. José de Souza Martins, *Linchamentos: justiça popular no Brasil*, São Paulo: Contexto, 2015.

Nesse *nem todas*, vemos o país capturado pela lógica do extermínio: aquele aborto é o Brasil. Por outro lado, aquele homem dono daquelas batidas cordiais, Cândido Neves, é a imagem de um certo brasileiro, cujo ressentimento diante da proximidade daquilo que o anula, converte-o em Fúria. Esse *complexo de Candinho* atravessa a assim chamada sociedade brasileira, dando forma a uma dessolidarização estrutural e estruturante¹⁶.

Esquadronização geral, dessolidarização estrutural, num processo capturado pelo *delay* no governo ao vivo dos vivos. O *delay*, aliás, é uma forma de gestão. O atraso na resposta do Estado à pandemia justificou-se por um *delay* no encaminhamento de um programa efetivo de vacinação e prevenção. Quanto tempo demora *morrer ao vivo*?

Fomos lançados a uma esfera gerada e gerida por protocolos *digitais* de controle, cuja lógica do *delay* instaura uma performatividade própria, capturada por uma teatralidade da exacerbação, mobilizando o “olhar sem corpo” da câmera em violenta exorbitância de sujeitos convertidos em seguidores, desdobrando o *close* em *selfie*, por um lado, e, por outro, *memificando* influenciadores que pastoram mensagens e adesões. Trata-se de uma *mitosfera*¹⁷, que resulta do abandono do paradigma da *difusão*, como um dia pareceu dinamizar-se uma certa esfera pública, para o da *exfusão*: esvaziam-se os processos de produção e apropriação de informação, segundo uma prática de disseminação, agora amplificados por dispositivos de fusão intensificável de esferas em permanente expansão, segundo uma lógica de contágio. Essa *mitosfera* é da ordem da captura. Menos a confluência de narrativas, ainda que essa seja a sua forma aparente, seu pressuposto é, como nos fazia ver Roland Barthes:

(...) o mito é uma fala.

O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais.

(...) Enfim, a ideia original de um mundo suscetível de ser aperfeiçoado, móvel, produz a imagem invertida de uma humanidade imutável, definida por uma identidade infinitamente recomeçada. Em suma, na sociedade burguesa contemporânea, a passagem do real ao ideológico define-se como a passagem de uma *anti-physis* a uma *pseudo-physis*.

¹⁶ Acabei desdobrando um pouco dessas ideias num texto publicado em edição recente do conto: “As formas do convívio”, in Assis, Machado, *Pai contra mãe*, Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

¹⁷ Mobilizo a palavra “mitosfera” no esforço de esboçar uma noção cujos desdobramentos talvez permitam compreender o estágio atual de esvaziamento ou interdição daquilo que um dia compreendemos como esfera pública. Mas são diversos os usos da palavra, quase nunca em perspectiva crítica, sempre relacionados ao modo como narrativas configuram perspectivas, como, por exemplo, aquele expresso na noção “mistofera do consumo”, como formulada por Frederico Jorge Tavares de Oliveira, que descreve uma discussão sobre a produção de ícones e a saturação midiática dos resíduos de uma esfera pública, in *Mitosfera do consumo: trajetos do sentido e narrativas midiáticas*, Tese de doutorado, São Paulo; Escola Superior de Propaganda e Marketing, 2018.

(...) a função do mito é transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade.¹⁸

Nosso *mito fundador*¹⁹ é um encontro marcado com a felicidade, cujo *ato fundador*²⁰ seria a deglutição canibal, pelo nativo, de um padre europeu, num encontro sempre reencenado. Essa imagem deu régua e compasso ao nosso modernismo e sua ideia de antropofagia. O futuro seria, então, um momento de realização. Assim era o futuro antigamente²¹. Nos anos 1990, a partir de Roberto Schwarz, o sociólogo Francisco de Oliveira flagrou o processo de desregulamentação no interior do sistema, e o seu horizonte de destruição. A isso deram o nome de *desmanche*. Desaguando um emblema da modernidade e da modernização, a palavra designa, no cotidiano, o lugar e a prática de reaproveitamento de peças de um automóvel para produção de um outro, ou ainda, o lugar onde peças de um automóvel roubado são dispostas para negócio. Em alguns contextos, esse processo em que há o reaproveitamento de peças, inclusive como sobressalentes de um outro mecanismo, recebe o nome de *canibalização*. Palavra, aliás, que reaparece na publicidade para designar o processo em que as vendas de um produto são reduzidas em proveito de um outro comercializado pela mesma marca, com função semelhante. O *desmanche*, convertido em lógica de gestão, pressupõe *canibalização* constante. O capitalismo, esse tempo-espço do qual precisamos evadir até que se torne uma cidade fantasma, vive a sua era da *pós-canibalização*. No Brasil, essa experiência revela-se como reverso da perspectiva modernista. Do país do futuro, não são boas as notícias que chegam.

Você me lê e deve sentir meu estado alterado, de alguém numa espécie de transe. A experiência do transe implica precisamente isso, habitar diferentes temporalidades, produzindo, em corpo, múltiplas corporidades. Dos fusos históricos que conformam esse estado, insurgem gestos, vozes, falas, sintaxes que já não adivinham futuros do presente, mas indiciam passados que ainda não elaboramos.

Para o teatro foi a minha primeira fuga. O teatro foi desde sempre o meu quilombo. E isso, ainda, em 1984. Havia, por um lado, a presença de jovens professores na escola

¹⁸Roland, Barthes, *Mitologias*, tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza, São Paulo: DIFEL, 1982.

¹⁹Cf. Marilena Chauí, *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. E, ainda, Paulo Arantes, “A fratura brasileira do mundo”. In: *Zero à esquerda*, São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

²⁰Jean-Christophe Goddard, *Brazuca negão e sebento*, tradução de Takashi Wakamatsu, São Paulo: n-1 edições, p. 19.

²¹Cf. o “Prefácio com perguntas” de Roberto Schwarz ao livro de Francisco de Oliveira, *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*, e, em particular, o segundo ensaio do volume, São Paulo: Boitempo, 2003. E, ainda, Cf. de Roberto Schwarz, *Sequências brasileiras: ensaios*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999 e *Que horas são?: ensaios*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

onde estudava; alguns, entre os vinte e trinta anos, politizados e mobilizados pelo movimento de abertura política. Paralelamente, havia uma religiosidade difusa na família, vagamente católica, que me levou para a igreja. Os encontros de catecismo ocorreriam aos finais de semana, nas dependências da escola, e nesse cruzamento estranho, em que reencontrava os colegas na reza, sem acreditar muito no que via e ouvia, toda uma erótica se produzia numa alegria de dias marcados na semana. Para dizer coisas, fazíamos teatro, e isso foi ganhando contornos na própria escola. O teatro se impôs antes mesmo que tivéssemos ido ao teatro: e, quando fomos, levados pelos professores em excursão, naquele mesmo ano, lembro que eu via uma atriz e um ator em cena e imaginava como faziam para que aquilo acontecesse. Uma sensação que passou a informar meu interesse em ver colegas fazendo cena, e sugerir como poderia ser.

Posso voltar sempre a esse lugar que é o ano de 1984 e sua continuidade em 1985, em que cantar “Coração de estudante” às segundas-feiras em fila, no pátio da escola, anunciava algo que não entendíamos, mas que tinha o peso da repetição – a fila, o coração, estudante, o país, a Abertura, a morte, e o que veio depois. Tudo aquilo era um acontecimento, e a trajetória, que desenha as linhas de um processo de mobilidade social, confunde-se com um mapa de cidade que foi sendo traçado, com vestígios de paisagens que não existem mais, um país que passou e não passou.

Uma maneira de perspectivar essa trajetória seria forjar uma linha contínua que me trouxesse do teatro na escola periférica dos anos 1980, entre uma igreja mobilizada por jovens padres e seminaristas politizados, mais os núcleos de base de uma mobilização popular, ao teatro que faço agora. Mas não há senão solução de continuidade nesse processo, entre aquele *corte formativo* de 1989 e os atravessamentos sociais que definem, para mim, também entre a morte e a derrota, um campo de questões. Entre 1989 e 2000, formação e peregrinação se confundiram para mim, numa espécie de romance de formação todo ele feito de transições canceladas, em que descoberta e renúncia conformam, não um pêndulo existencial, mas um duplo regime de atuação. Entenda-se: a minha geração, muitas vezes, no contexto da universidade, trocou o confronto aberto pela disputa de lugar. Isso fez, em parte, com que fôssemos vistos, a um só tempo, como portadores de força e mérito (esta palavra tão ao gosto da direita) e uma ameaça. Numa outra carta certamente eu poderia falar de como foi viver o deslocamento constante da periferia ao centro, naqueles anos 1990, desde o tempo da escola profissionalizante, até a primeira faculdade, de cinema, e depois a de filosofia. Na escola de cinema, um contexto de elite econômica, eu era o

alienígena, as amizades se produziam na chave de uma etnografia afetiva. Depois, na Faculdade de Filosofia, eu me inscrevia no *meio ambiente* de uma ambivalência política: o país permanecia um tema, e ali éramos treinados numa ecologia crítica, fazendo as contas das promessas não cumpridas do progresso. E foi precisamente nesse contexto que o teatro reapareceu como matéria possível, quando o Teatro de Narradores surge, primeiro como um grupo de teatro universitário, depois seguindo a vida até os fins de 2016, como um grupo “profissional”. Neste grupo, em que eu, dramaturgo e diretor, fui quase sempre o único negro, aos poucos percebemos que o que aconteceu no Brasil de 1989 a 2009 tornou-se uma espécie de matéria fundamental de trabalho. Foi o que ganhou forma no *Ciclo Cidades*, composto pelas encenações *Cidade Desmanche* (2009), *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso* (2011) e *Cidade Vodú* (2016). Algo sobre o que tenho refletido nos últimos anos, em muitos níveis, é o modo como me dividi. Enquanto a violência racial emergia lentamente como tema na cena do Teatro de Narradores, o meu encontro com estudantes negras e negros da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo foi se impôs como um enfrentamento mais efetivo, presentificado pelos corpos. O momento decisivo desse encontro ali foi a direção de *Ensaio sobre Carolina* (2007)²², com *Os Crespos*, para o qual escrevi e dirigi ainda outras peças.

Há um tanto de desvio e desencontro nessa trajetória. Lembro de um momento em *Cidade Desmanche*, quando uma mulher lia uma carta recebida há alguns anos:

Helenice
Acho que te amo
Mas não posso
Você deve achar que é medo
E sim
Eu tenho medo
Não sei o que será de mim
Mas sei que não será com você
Nós sabemos muito pouco um do outro
E isso deve bastar para que não reste
Dor ou ressentimento
Pelo menos
Não por muito tempo
Não suponha coisas
Que não poderá saber
Não posso trazer você comigo

²²Eu descrevi um tanto desse encontro, que implicou, certamente, um processo decisivo de racialização de minha perspectiva, como reconhecimento e desdobramento do meu corpo e da minha ação já violentamente racializados, em *Eu, um crioulo*, publicado pela editora n-1, em 2018.

*Você sabe se cuidar
 Olho pra você
 E mesmo quando dorme
 Nunca parece estar sozinha
 Me sinto sempre só
 E você não pode me ajudar
 Existem tardes cheias de promessas
 Em que ainda penso nas coisas que te disse
 Mas as tardes passam
 E eu estou aprendendo coisas
 Que mudariam o mundo
 Esquece
 Se um dia a gente voltar a se ver
 Será de novo uma primeira vez*

Encruzilhada, é o que se configura. Essa imbricação entre experiência pessoal e experiência coletiva revela o trânsito entre aquele corpo fronteira e o corpo emblema de que falava no início dessa carta.

Em parte, fui me tornando um especialista naquilo que me devasta. Fui percebendo, nos encontros e nas imagens que flagrava, *um país que se fazia desfazendo*. Você não talvez não saiba, mas teve um papel decisivo na elaboração de uma parte do *Ciclo*, juntamente com Eleonora Fabião, quando, curadores do Festival ArtCena, convidaram o Teatro de Narradores para uma residência artística no Rio de Janeiro, naquele evento que mobilizou artistas como Meg Stuart, Regina Galindo e La Pocha Nostra e Guillermo Gómez-Peña.

Aquela estadia no Rio nos deu uma perspectiva de trabalho. Você se lembrará, estabelecemos base no Centro Cultural Hélio Oiticica, no centro da cidade, e decidimos realizar o que chamávamos “trabalho de campo” no entorno do lugar, uma região de comércio popular (a SAARA), prostituição, intensa circulação. O “campo”, nesse caso, pressupunha o reconhecimento de modos de ocupação e circulação, a partir do contato com pessoas e o estabelecimento de conversas, com a perspectiva de alguma sequência ou continuidade que permitisse não apenas o esboço de perfis, mas a elaboração mínima de trajetórias que pudessem ser retomadas em cena. Imaginávamos que uma cartografia primária permitisse esboçar fisionomias. O procedimento não era novo para nós, fora o ponto de partida para o trabalho anterior, *Cidade Desmanche*. Tomamos a experiência carioca como um momento para elaboração do trabalho seguinte, que deveria ser ainda uma inquirição sobre a cidade, no caso São Paulo, mas para o qual não tínhamos ainda uma definição de tema ou dispositivo.

Ao campo, sempre iam atores e atrizes, que traziam para a sala de ensaio os materiais. Essa era uma operação importante no trabalho do grupo: o material começa a se configurar a partir da perspectiva da atuação em contato direto com a vida nas ruas e nos lugares visitados. Uma espécie de etnografia da qual arrancávamos personagens.

O retorno da rua para a sala, naquele centro do Rio de Janeiro, nos fez reconhecer uma série de sinais. De uma parte, o fluxo no comércio deixava ver uma intensidade de expectativas que se traduzia em consumo, medo e dívida. Não era difícil perceber nas conversas narradas o modo como aquelas expectativas eram projetadas no horizonte do crédito como condição de realização de *uma vida ainda cheia de planos*. Por outra parte, mulheres que trabalhavam na rua, a maioria com mais de quarenta anos, comerciando com seus corpos por valores mínimos, marcavam o horizonte como limite no próprio corpo. Havia ali algo que já aparecia no trabalho de campo para *Cidade Desmanche*; algo que se repunha como material. A pergunta para a cena agora era: trata-se de reencenar as narrativas?

Depois de alguns dias, na continuidade da escuta, algumas das mulheres que trabalhavam em frente ao Centro Cultural já trocavam histórias com as atrizes e atores. Abríamos as janelas e lá estavam elas, prontas para conversar enquanto esperavam um cliente. Então entendemos: desta vez, precisávamos estabelecer um dispositivo de escuta. Imaginamos uma primeira parte do trabalho como circulação de atores e espectadores pelas ruas da SAARA, no início da noite, quando as lojas eram fechadas e as trabalhadoras e trabalhadores voltavam para casa. Algumas lojas serviam como estações, onde ações aconteciam, conversas com vendedoras se desdobravam em canções vindas de uma rádio com transmissão comunitária em caixas de som pelas ruas, danças em pares inusitados, ou o desfile de uma noiva improvisada. A segunda parte seria então o momento da escuta. Fizemos o convite a algumas daquelas mulheres trabalhadoras da rua para que contassem suas histórias em cena. A aceitação da parte delas redimensionou o trabalho, e com papelão comprado de alguns catadores de rua, instalamos um labirinto no salão do Centro Cultural, por onde os espectadores percorriam e encontravam aquelas mulheres que, dispostas a falar, narravam trajetórias. Imediatamente percebemos a captura violenta do dispositivo. Lembro até hoje do estranhamento enunciado por Eleonora: "elas estão expostas!"

A intencionalidade do dispositivo fora totalmente capturada em jogo. Uma espécie de zoo humano estava aberto à curiosidade do espectador que era siderado pela presença das mulheres e suas narrativas. Algo de uma exibição num museu desavisado de si, capturando

gestos e falas. Mas, nesse caso, estetizando menos o narrado, e sim a proximidade daqueles corpos. Isso foi o suficiente para que no dia seguinte explodíssemos aquela estrutura. Precisávamos desdobrar a força do encontro do qual resultava aquela situação. Agora, na volta da rua, espectadores, atores e aquelas mulheres, dispostos no labirinto, estrutura que repunha aspectos do penetrável de Oiticica, forjavam encontros nos quais cruzavam suas experiências, abertamente, e o que importava era a possibilidade de partilha e estabelecimento de um vínculo provisório e precário de imaginação: estávamos na mesma cidade?, no mesmo país?, que mapas, que cidades traçávamos até ali? Aquelas mulheres tinham perguntas a fazer!

Ao fim, não era difícil compreender o sentido de tais cruzamentos, os fluxos interrompidos e o modo como aquele encontro intensificava uma comunidade provisória e precária de interesses, ao mesmo tempo que encarnava, na cena, a fisionomia de um país que era, ainda naquele momento, um campo de expectativas – hoje sabemos, com data validade.

Preciso dizer a você como essa experiência foi decisiva. Hoje eu sei que fazíamos, tardiamente, a crônica do desmanche, ao mesmo tempo em que nos inscrevíamos num processo vertiginoso de canibalização. Mas o fato era que assistíamos à emergência, na cena, de figuras que não estavam nela previstas. A performatividade implicada naqueles corpos instaurava, na intensificação da presença, um coro provisório. Diante desse coro, os atores não faziam mais que acenar. Também retrospectivamente, sei, esse aceno era um sinal de alarme. Esse duplo protocolo se estabeleceu para nós, e foi a base de composição, no retorno a São Paulo, da próxima peça do ciclo, *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso*²³, que estrearia no ano seguinte.

Dos cortiços em volta da sede do grupo, ressurgiam as narrativas que compuseram a fábula, atravessando a trajetória de três gerações de trabalhadores. A primeira parte da peça, *Cidade Fim*, era a projeção de um filme de trinta minutos, realizado durante o processo, uma ficção sobre aspectos da vida operária na cidade, no início dos anos 1980, diante da qual atores contrapunham, liricamente, momentos de seu “trabalho de campo”. A segunda parte, *Cidade Coro*, instaurava um dispositivo ao qual nomeamos “jogo de cena”: atores e um morador de um cortiço vizinho, que havia sido operário nos anos 80, e cuja

²³Escrevi e dirigi essa peça em parceria com Luciene Guedes, a partir dos materiais mobilizados pelo elenco formado por Teth Maiello, Tenca Silva, Vinicius Meloni, Márcio Castro, Emerson Rossini.

narrativa estava na origem do filme da primeira parte, mobilizavam narrativas coletadas durante o “campo” e as comentavam, reinventam. O trânsito entre narração e comentário, entre um performer e outro, se dava por um elemento de edição, arbitrariamente ativado pelo diretor, em cena. O resultado dessa edição era uma fabulação surpreendente: compreendemos que, entre o documento e ficção, importava mais o trabalho da imaginação, mediando tais elementos. A terceira parte, *Cidade Reverso*, ocorria na rua. O jogo havia estabelecido uma espécie de presente do passado, recrutando personagens que eram imediatamente reconhecíveis naquela paisagem. A ação aí começava com o cortejo de um caixão até um carro funerário: o pai está morto. Os filhos daquele operário ainda moravam nos cortiços, sonhavam uma vida diferente, e esse sonho desmentia as expectativas do passado recente. Em volta, desde os ensaios, moradores assistiam, participavam. À véspera da estreia, uma repórter flagrou o modo como o teatro parecia concorrer com a telenovela, no mesmo horário. As cenas aconteciam nas fachadas das casas, dentro dos botecos, na rua sem a interrupção do fluxo do trânsito. Os espectadores, da calçada, assistiam à intervenção que, com o suporte de câmeras, projetava nas fachadas e televisores espalhados em varandas, ações que aconteciam no interior dos cortiços. Enquanto os atores dançavam entre os carros, acompanhados por crianças que participavam daquele coro, uma pergunta se precipitava: *seremos capazes de evitar o futuro deste presente?* Isso era 2011. Hoje eu sei, havia um tanto de melodrama atravessando a rua, a fábula, os materiais; havia a intuição de uma catástrofe porvir: o risco de vermos converter a expectativa em ressentimento. Pendurada na janela de um prédio, uma mulher – a personagem funcionária de um bingo, num país onde o jogo é dito ilegal – gritava:

As palavras batem na minha cabeça pedindo uma atenção que eu não sou capaz de dar. Hoje, pela manhã, eu me preparava para o trabalho e pela primeira vez eu senti que sabia qual era o meu trabalho. Eu olho para os olhos deles, vidrados em números que não existem e me sinto habitando essas sombras. Meu nome é Patrícia. Eu tenho 23 anos. Vim de Mombaça, no Ceará. Eu vim pra estudar, mas deu tudo o contrário. Eu queria, mas deu tudo o contrário. Eu sonhava, mas deu tudo o contrário. Eu queria fazer direito, mas deu tudo o contrário. Eu comecei a namorar, mas deu tudo o contrário. Eu queria, mas deu tudo o contrário. Eu sabia, mas deu tudo o contrário. Eu entendi que era tudo o contrário. Você olha pra mim, mas é tudo o contrário. Você me vê, mas é tudo o contrário. Eu estou aqui, mas é tudo o contrário.

Olhando para aquele material, sou devolvido à intuição de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, numa entrevista, pouco antes de morrer, em 1974: *é preciso olhar no olho da nossa tragédia*. Não se trata aqui de mera reposição de gênero ou da sempre retomada

tragicidade da vida cotidiana. Antes, o que se apresenta para mim é essa relação direta entre o coro e a cidade como campo de expectativas. No modelo grego, a tragédia operava esse duplo protocolo: na cena, os atores profissionais, representando imagens de um passado do qual se desdobrava a ordem democrática, mostrando o processo que possibilitava a experiência presente, um passado que não deveria se repetir; diante da cena, o coro, formado por cidadãos escolhidos, que, portadores dessa condição, comentavam a cena, da perspectiva do presente, de modo a compreender como evitar a repetição do passado, a sua insurgência mítica e furiosa no agora²⁴. Lá, o encolhimento da presença do coro teve a medida e intensidade do encolhimento da vida democrática. Aqui, esse duplo protocolo, anacronicamente falando, entre a representação e a representatividade, entre a fabulação e a performatividade, configurou a tensão imanente de um certo teatro de grupo entre 1998 e 2018, em São Paulo e, talvez, no Brasil. Mas uma arte pública tem o tamanho e a amplitude da vida pública de um país. Certamente, olhar para esse teatro pós-desmanche, que se converteu num teatro pós-canibalização, é olhar para uma história da qual eu fui um personagem em constante oscilação. No comentário lírico dos atores, naquela *Cidade Fim*, diante de um filme que dava a ver ruínas se fazendo, ganhava forma um pouco daquilo que era a um só tempo procedimento, material, descoberta e invenção:

Me leva pra passear? Eu quero ir. Depois desse gesto não tem mais volta. Meu coração é um quarto alugado. Mas o último inquilino trocou as chaves, e agora é caso de polícia, porque tudo que me resta é arrombar. Quero sair na rua e me apaixonar pelos que passam. Sem que essa contabilidade afetiva me custe. Trata-se de aceitar a loucura alheia? É disso que estamos falando? Eu descobri que amo o que me enlouquece, e que há muito amo o que fingi desprezar. Mas eu preciso continuar fazendo a cena: A imagem da felicidade está toda ela ligada à da salvação. Que encontro secreto é este marcado nesta hora entre aqueles que esperavam e estes que chegam? Percebe, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Todo este tempo, coração na boca: já não podemos nos prometer que, se um dia voltarmos a nos ver, será de novo uma primeira vez... Estávamos juntos porque assim tiraríamos partido da vida. Porque juntos, um do lado do outro, sabíamos de que lado estávamos. Mas já era tarde quando entendemos que não se tratava de promessa. Quando entendemos que vínculo se diz em muitos sentidos. (Há os que têm vínculos empregatícios. Há os que tem vínculos familiares, vínculos morais, vínculos afetivos. Mas aqui, onde o encontro era como uma clareira no asfalto... aqui, onde nossos corpos não substituem outros corpos, era de outra ordem o vínculo que imaginávamos: era mais que vínculo – poderíamos dizer: era uma aliança). Levamos tempo demais para entender que a cena era

²⁴Cf. a produtiva descrição dessa estrutura feita por Marilena Chauí em sua *Introdução à filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*, volume 1, São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 137-141.

um apelo. Levamos tempo demais ensaiando aproximações, com medo das distâncias, e sequer percebemos a conversão do tempo e essa presença tão intimamente odiada do medo. Adiamos como quem desafia o acaso, como se a cada abrir de olhos pudéssemos reordenar os fatos. Com um ímpeto infantil de encurtar caminhos, desviando sempre: Mas não há desvio que não nos devolva àquilo que somos. Não se trata de falar como quem desenha labirintos, mas forjar, no choque das palavras, outros encontros: Com quantas vozes se faz um coro? Não há, no tempo que é nosso, mais do que somos. Não há, nas esperas que vivemos, mais do que queremos. Não há, no tempo que virá, mais do que fizemos. Mas aí está o que começa com a morte.

Isso foi em 2011. O que se seguiu desdobra uma condição para a qual ainda não temos nome, mas que historicamente se configura como um sentimento difuso do que antes podia ser, política e existencialmente, percebido – e confrontado – como uma consciência trágica:

Consciência que opera com paradoxos, porque a realidade é tecida de paradoxos, e que opera paradoxalmente, porque tecida de saber e não saber simultâneos, marca profunda da dominação. A consciência trágica, em seu sentido originário, tal como revelado pela tragédia grega, não é aquela que se debate com um destino inelutável, mas, ao contrário, aquela que descobre a diferença entre *o que é* e *o que poderia ser* e que por isso mesmo *transgride* a ordem estabelecida, mas não chega a constituir uma outra existência social, aprisionada nas malhas do instituído. Diz sim e diz não ao mesmo tempo, adere e resiste ao que pesa com força de lei, do uso e do costume e que parece, por seu peso, ter a força de um destino²⁵.

Eu estou recomeçando daí – eu, esse negro que escreve fugindo do Brasil²⁶, e que talvez ainda aposte na possibilidade de imaginar um Brasil contra o Brasil. Talvez. Mas isso pede uma outra carta.

Por ora, um beijo, com saudade dos dias de fuga aí, nas ruas de Nova Iorque.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Estabelecimento de texto por Telê Ancona Lopes e Tatiana Longo Figueiredo, Rio de Janeiro: Agir, 2007

ARANTES, Paulo. A fratura brasileira do mundo. *In: Zero à esquerda*, São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004

²⁵Marilena Chauí, "Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil", in *Conformismo e resistência*, Escritos de Marilena Chauí – volume 4, Belo Horizonte/São Paulo: Autêntica/Fundação Perseu Abramo, 2014, pp. 146-147.

²⁶ Lembrei novamente de Jota Mombaça, que fala dessa fuga, no texto de abertura de seu belo livro *Não vão nos matar agora*, que abre a coleção que coordeno para Editora Cobogó, chamada Encruzilhada.

- ASSIS, Machado de. **Pai contra mãe**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza, São Paulo: DIFEL, 1982.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000
- CHAUÍ, Marilena. **Introdução à filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002
- FABIÃO, Eleonora; SCHNEIDER, Adriana, **Janelas Abertas: Conversas sobre arte, política e vida**, Rio de Janeiro: Cobogó, 2023
- GODDARD, Jean-Christophe. **Brazuca negão e sebento**. Tradução de Takashi Wakamatsu, São Paulo: n-1 edições, 2017
- LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. *Revista Ilha*, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./jun., 2011.
- MARTINS, José de Souza. **Linchamentos: justiça popular no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2015.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, Performances do corpo-tela**. Coleção Encruzilhada. Rio de Janeiro: Editora Cobogó: 2021
- MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021
- NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. São Paulo/Rio de Janeiro: Perspectiva/Ipeafro, 2019.
- NASCIMENTO, Beatriz. **O conceito de quilombo e a resistência cultural negra**. São Paulo: Instituto Kuanza/Imprensa Nacional, 2006
- OLIVEIRA, Francisco. **Crítica à razão dualista/O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OLIVEIRA, Frederico Jorge Tavares de. **Mitosfera do consumo: trajetões do sentido e narrativas midiáticas**. Tese de doutorado, São Paulo; Escola Superior de Propaganda e Marketing, 2018.
- RATTS, Alex(org.). **Eu sou atlântica (sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento)**. São Paulo: Instituto Kuanza/Imprensa Nacional, 2006
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999