

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Altemar Di Monteiro

POÉTICAS DA EMANCIPAÇÃO
A relação corpo-cidade

Belo Horizonte – MG,
2021

Altemar Di Monteiro

POÉTICAS DA EMANCIPAÇÃO
A relação corpo-cidade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Artes da Cena.
Orientadora: Prof. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2021

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.028	Di Monteiro, Altemar, 1986-
D582p	Poéticas da emancipação [manuscrito] : a relação corpo-cidade /
2021	Altemar Di Monteiro [Altemar Gomes Monteiro]. – 2021. 315 p. : il.
	Orientadora: Mônica Medeiros Ribeiro.
	Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.
	1. Nóis de Teatro (Grupo teatral). 2. Representação teatral – Teses. 3. Expressão corporal – Teses. 4. Teatro de rua – Teses. 5. Teatro e sociedade – Teses. 6. Exclusão social – Teses. 7. Conflito de culturas – Teses. 8. Teatro – Aspectos morais e éticos – Teses. I. Ribeiro, Mônica, 1970- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do aluno **ALTEMAR GOMES MONTEIRO** - Número de Registro - **2017672801**.

Título: **“POÉTICAS DA EMANCIPAÇÃO: A relação corpo-cidade”**.

Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – Titular – UFMG

Profa. Dra. Thalita Motta Melo – Titular – Fundação Clóvis Salgado

Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez – Titular – UFC

Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 26 de agosto de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Thalita Motta Melo, Usuário Externo**, em 31/08/2021, às 18:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Héctor Andrés Briones Vásquez, Usuário Externo**, em 01/09/2021, às 09:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Monica Medeiros Ribeiro, Diretor(a) adjunto(a)**, em 01/09/2021, às 09:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 01/09/2021, às 16:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Antonio Mencarelli, Diretor(a)**, em 02/09/2021, às 21:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0889451** e o código CRC **54706409**.

Para o povo da rua.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, às pessoas aguerridas, corajosas, antifas, incendiárias, que não cedem ao projeto de morte reinante em nossos tempos. Às apaixonadas, às amantes, às que desejam, às que fodem com a rua. Às que não oferecem a outra face, mas o próprio cu, como sugeriu Lemebel. Às nordestinas, às cearenses, ao pessoal do Grande Bom Jardim, a tudo quanto é vida periférica e suburbana, porém jamais subalterna. Este texto é para a gente preta que não sucumbe aos processos de racialização e que não se deseja separada do mundo. É para as mulheres e para os homens que eu amo: as bixas, as afeminadas, as passivas em sua atividade, as ativas em sua versatilidade. É para as travestis, para as pessoas trans, não binárias, para as comunidades indígenas, para as assentadas, para as quilombolas, para as pessoas com deficiência e toda a variável de corpos e possibilidades motoras, cognitivas, de gêneros e de expansão do sensível do mundo.

E é cercado por uma multidão de corpos e afetos de resistência, e com esse entusiasmo e alegria de ter feito algo grande, que ofereço este trabalho ao povo do *Nóis de Teatro*, minha parceria de viagem há quase vinte anos. É na dor e no prazer de contar essa história que celebro o que hoje temos construído e que faz o que virá. Um cheiro grande em Gabriel Moraes e Renato Hirco por também terem contribuído para que essa história seja narrada. Gabriel, haverá paradeiro para essa jornada. Sigo contigo e com a saudade. E junto a *Nóis* vem tanta gente junto colaborando, mesmo que de forma indireta, na missão deste texto, que seriam páginas e páginas a listar. O glossário apresentado no *pós-referências* foi feito por meus sinceros agradecimentos.

Ainda assim, há nomes que aqui não posso deixar de citar. A meu amigo, amante, o compositor de dias mais luminescentes, Tatá Santana, que tanto tem sido parceiro nessa jornada da vida. À minha mãe, Aurimar Gomes, por ter que lidar com dias longes de mim desde que desembarquei em Belo Horizonte, terra por onde me compus em tantos encontros. Pedro Bomba, parceiro fiel de muitas trocas nessa viagem, um *auê* de nordestinos no “Texas”. Fui recebido, por aqui, por corpos que me cativaram, afetos para toda uma vida: Lygia Peçanha, Igor Leal, Rafael RG, Matheus Silva, Anderson Feliciano, Priscila Martins, Gabriel Alma, Gabriel Coupe, Thálita Motta, Clóvis Domingos, Denílson Tourinho, Verônica Pimenta, Júlia Tizumba, Rauta Sabrina, Isabela Arvelos, Rainy Campos, André Sousa, Will Soares, Gustavo Baracho, Marcos Alexandre, Fernando Mencarelli, Fabrício Trindade, Marcos Hill, Juliana Pautilla, Robson Vieira, Elisa Campos, Maurício Siqueira, Heuvath Alquimim, Isa Maciel, as meninas da Zula Cia de Teatro e tantas outras histórias surgidas na mistura de Minas com o Ceará. Uma relação sensual, eu diria. Mas “Iracema tem saudades do Ceará” e, afoita, liga a cobrar para agradecer as conversas instigantes e todas as vezes que fiz a vida acontecer com Silma Magalhães, Lucas Madi, Gyl Giffony, Pedra Silva, Talles Azigon, Batuta, Jéssica Teixeira, Taline Martins, Débora Frota, Júlio César Martins, Duda Lemos, Renatinha Fernandes, Joaquim Araújo, Jon Oliveira, Geórgia Vitritis, Stefany Mendes, Francis Wilker, Miguel Campelo, Jô Costa, Bruna Pessoa, Isadora Ravena, Héctor Briones, além do meu amigo e referência bibliográfica, Rômulo Silva, a quem agradeço imensamente por ter me apresentado a obra de Édouard Glissant. Eita, que é gente! Mas não posso deixar de agradecer à Onisajé, Felipe Salles, Miguel Campelo e Mirtthya Guimarães pelas contribuições ao longo do processo, à minha querida Maiara Marris por ter me ajudado nas revisões de francês, à gigi castro pelo trabalho minucioso de revisar meu português, além de Marco Túlio Pessoa, Ana Paula Garcia e Gabriela Gomes por terem me ajudado com

todas as traduções de inglês. André Victor, meu *designer* preferido, eu te amo por tudo o que é e o que virá a ser.

Por fim, um salve grande à espiral do *agora* por ter me concedido o encontro com Mônica Ribeiro, mais que uma orientadora, uma amiga que encontrei no mundo. Uma sensibilidade arraigada em tantas referências partilhadas, uma inteligência que só é viva porque é corpo. Um salve ao povo que dança! A propósito, é ao agradecer a todas as amizades e parcerias da arte, sobretudo à galera do teatro de rua, que este texto se coloca como força contrária a um mundo que desinveste na arte justamente porque já entendeu o que ela pode fazer. Por isso, meu agradecimento à CAPES e seu Programa de Excelência Acadêmica por ter concedido a bolsa de estudos para que eu pudesse dedicar tempo-espaco para a composição deste trabalho. Sem esse apoio, certamente o que veremos à frente seria bem diferente.

A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é [...] a herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o babá já existe em potencial em sua semente.

(Tierno Bokar - griot maliense)

RESUMO

Ao reconhecer a cidade como uma das agências biopolíticas de regimes de embrutecimento de nossos corpos, a pesquisa de doutorado que precede este texto se lançou aos *registros de processo* da montagem teatral *Ainda Vivas — Três Peças do Nós de Teatro* (grupo atuante há quase 20 anos em Fortaleza - CE) para buscar pensar se, como e quando o *teatro com a rua* pode atuar na construção de experiências políticas emancipatórias do corpo, da cidade. Quando evidenciamos as expressões singulares do mundo implicadas nas periferias urbanas, que corpos acontecem no encontro do *teatro com a rua*? O que esses corpos, em sua maioria mulheres, pretos e pretas e LGBTQs — quase sempre segregados, violentados e estigmatizados — propõem, por meio das artes, de processos de ruptura com as hegemônicas formas de viver a relação com o mundo? A partir dos registros da montagem de *Ainda Vivas* e de diálogos crítico-reflexivos principalmente com Édouard Glissant e Tim Ingold, o trabalho se propôs a pensar uma poética da emancipação como possibilidade de reconstrução das relações corpo-cidade-mundo. Assim, investindo num *saber-do-corpo* inerente às práticas estudadas junto ao *Nós de Teatro* e aos movimentos de saraus poéticos de Fortaleza, a pesquisa culmina com a compreensão de que as periferias urbanas — os corpos que as habitam — são malhas vivas em constante composição, por isso imbuídas de processos contingentes e sempre da ordem da movimentação. A fim de reiterar a inseparabilidade de todas as coisas, o presente trabalho desafia a retórica determinista das cidades, incidindo numa revisão do mundo como o conhecemos para anunciar que os saberes que circulam pelas periferias urbanas descrevem, sobretudo, um *engajamento com a vida*.

Palavras-Chave: Corpos; Cidades; Teatro com a rua; *Nós de Teatro*; Emancipação.

ABSTRACT

By recognizing the city as a biopolitical agency of extensive brutalising regimes of our bodies, the doctoral research that precedes this text was delved into the registers of the making process of the theater play *Ainda Vivas — Três Peças do Nós de Teatro* (a company that has been active for nearly 20 years in Fortaleza, Ceará, Brazil), to seek to think if, how and when, the theater with the street, can work in the construction of political experiences that emancipate the body-city. Evidencing the unique expressions of the world, implicated in the urban peripheries, which bodies come up when *theater meets the street*? Which rupture processes of the hegemonic ways of living the relation with the world are proposed by these bodies — mostly belonging to female, blacks and LGBTQs and historically segregated, violated and stigmatized communities? Based on the registers of *Ainda Vivas* staging, and critical-reflective dialogues, mainly with Édouard Glissant and Tim Ingold, the aim was to think about an emancipating poetics as a way of reconstructing the body-city-world relations. Thus, investing in a *wisdom-of-the-body* inherent in the practices studied at *Nós de Teatro* and the poetic soirees movements of Fortaleza, the research culminates in the understanding that the urban peripheries and the bodies that inhabit them are living meshes in constant composition, therefore imbued with contingent processes and always of the order of movement. In order to reiterate the inseparability of all things, this work challenges the deterministic rhetoric of cities, focusing on a review of the world as we know it to announce that the wisdom that circulates in the urban peripheries describes, above all, an *engagement with life*.

Keywords: Bodies; Cities; Theater with the street; *Nós de Teatro*; Emancipation.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 01 Prólogo de Ainda Vivas	30
FIGURA 02 Gabriel Moraes no Microfone Aberto	119
FIGURA 03 Nós de Teatro pelas ruas do Grande Bom Jardim	121
FIGURA 04 Nós de Teatro pelas ruas do Grande Bom Jardim	122
FIGURA 05 Henrique Gonzaga e Amanda Freire – Experimento com Bandeiras	122
FIGURA 06 Amanda Freire – Experimento com Bandeiras	123
FIGURA 07 Caderno de Processo – Amanda Freire (2020)	124
FIGURA 08 Caderno de Processo – Nayana Santos (2020, p. 38)	125
FIGURA 09 1º Alvorço	127
FIGURA 10 Sofá 1º Alvorço	127
FIGURA 11 2º Alvorço – Banquete LGBT	127
FIGURA 12 2º Alvorço – Banquete LGBT	127
FIGURA 13 Altemar Di Monteiro no 2º Alvorço – Banquete LGBT	127
FIGURA 14 Ensaios de cena na Sede do Nós de Teatro	127
FIGURA 15 Caderno de Processo – Henrique Gonzaga (2020, p. 23)	128
FIGURA 16 Caderno de Processo – Henrique Gonzaga (2020, p. 6)	129
FIGURA 17 Caderno de Processo – Doroteia Ferreira (2020, p. 24-25)	130
FIGURA 18 Gabriel Moraes e Tatá Santana em Ensaios Musicais	131
FIGURA 19 2º Seminário Periferias Insurgentes	131
FIGURA 20 Caderno de Processo – Edna Freire (2020, p. 27)	132
FIGURA 21 Performance Culto da Bixa Preta	133
FIGURA 22 Estreia de Ainda Vivas na periferia de Fortaleza	134
FIGURA 23 Gabriel Moraes em Peça Nº 02 – Burnout	136
FIGURA 24 Cena final da Peça Nº 02 – Burnout	201
FIGURA 25 Prólogo de Ainda Vivas	202
FIGURA 26 Ainda Vivas no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura	203
FIGURA 27 Peça Nº 01 – Amok	204
FIGURA 28 Peça Nº 01 – Amok	204
FIGURA 29 Peça Nº 02 – Burnout	205
FIGURA 30 Peça Nº 02 – Burnout	205
FIGURA 31 Peça Nº 01 – Anamnese	206
FIGURA 32 Peça Nº 01 – Anamnese	206
FIGURA 33 Carlos Magno Rodrigues, artista convidado para a sessão de Ainda Vivas	207
FIGURA 34 Cena final da Peça Nº 02 na estreia de Ainda Vivas	208
FIGURA 35 Cena final da Peça Nº 02 após cinco apresentações	208
FIGURA 36 Microfone aberto de Ainda Vivas. Uma jovem improvisa uma dança junto a Jô Costa	209
FIGURA 37 Caderno de Processo – Nayana Santos (2020, p. 16)	210
FIGURA 38 Nós de Teatro encontra Condessa Mireille Blanche e Tina Rodrigues (<i>in memoriam</i>)	210
FIGURA 39 Doroteia Ferreira interpreta a Drag Queen Condessa na Peça nº 03 de Ainda Vivas	211
FIGURA 40 Frame do Videoclipe Culto da Bixa Preta (2020)	212
FIGURA 41 Frame do Videoclipe Culto da Bixa Preta (2019)	213
FIGURA 42 Frame do Videoclipe Ainda Vivas (2020)	213
FIGURAS 43 e 44 Ainda Vivas em frente à Igreja de Deus no Brasil	214
FIGURA 45 Festa na Peça Nº 03 de Ainda Vivas	215
FIGURA 46 Epílogo de Ainda Vivas	216
FIGURA 47 Renato Hirco em Peça Nº 02 – Burnout	218
FIGURA 48 Desenho de Noá Estrela	316

SUMÁRIO

PRÓLOGO: AINDA VIVAS.....	14
As coisas são suas histórias.....	13

PARTE 1: AGORA

CENA 1 — POLÍTICAS DO AFETO: A CIDADE QUE QUEREMOS, O CORPO QUE EXILAMOS.....	28
Um corpo que é cidade.....	29
Cidades em exílio.....	38
CENA 2 — POLÍTICAS DA INTIMIDADE: UMA POÉTICA PARA CONCEBER A RELAÇÃO.....	50
Um sarau íntimo, para nos <i>re-conhecermos</i>	53
Tornar-se <i>Alvorço</i>	62
Dizer não à intimidação.....	68
CENA 3 — POLÍTICAS DA RESSONÂNCIA: À ESPREITA DO IMPOSSÍVEL.....	76
Está dando para escutar?.....	79
Na opacidade, algo de irreduzível desencontro.....	81
CENA 4 — POLÍTICAS DA EXPANSÃO: DE LUGAR A LUGAR, PEREGRINANDO.....	90
Por uma cidade anticonexionista.....	93
Teatro de Grupo como Movimentação.....	100
Ubuntu, Aristeu!.....	110
MICROFONE ABERTO.....	115

PARTE 2: FAZER

CENA 5 — LUGAR DE EXISTÊNCIA: O TRABALHO SOBRE SI E SUA IMPLICAÇÃO POLÍTICA.....	134
A demanda da realidade.....	136
Extrapolar o tema para conceber a vida.....	147
Jogo de expressão de uma refração infinita.....	151
CENA 6 — FUNDAR UM ESPAÇO: ABRIR UM CAMINHO E IMPROVISAR UMA PASSAGEM.....	157
Agenciar atmosferas, desenhar um projeto.....	158
Habitar um outro <i>ethos</i> , contraposicionar o espaço.....	167
CENA 7 — POÉTICAS PERFORMATIVAS: FAZER COMO IMPLICAÇÃO ÉTICA.....	173
Uma fantasia de autenticidade.....	174
Um raio fugitivo dentro da relação.....	179
Contra o <i>fake</i> das manobras retóricas.....	184
Franqueza como relação de risco.....	189
MICROFONE ABERTO.....	197

PARTE 3: COMPOR

CENA 8 — TEATRO <i>COM A RUA</i>: PARA REDIMENSIONAR A COMPOSIÇÃO DO FIM	216
Uma estética da terra	218
A cidade em constante composição	223
Para dar início à recomposição	230
CENA 9 — COMPOR COM O CONTINGENTE: TRAMAR NOSSA COMPOSIÇÃO	234
O dispositivo relativista	235
O jogo como disputa, como equilíbrio na discórdia	239
O <i>em jogo</i> da relação	243
Curar, cuidar, mediar o próprio jogo	250
CENA 10 — ENSAIO PARA A VIDA: A PRÓPRIA VIDA SENDO COMPOSTA.....	254
Na turbulência da relação, uma ética não imediata.....	256
Elaborar a emboscada, para contemplar o insuportável.....	263
Reimaginar o mundo e as formas de conhecê-lo.....	268
CENA 11 — FAZER ACONTECER: UM ESPAÇO PARA CELEBRAR.....	275
O profano para redistribuir a violência	278
O sagrado para renovar a festa.....	287
EPÍLOGO: NO FIM, A EMANCIPAÇÃO	293
REFERÊNCIAS.....	297
PÓS-REFERÊNCIAS: GLOSSÁRIO DE ARTISTAS.....	307

PRÓLOGO: AINDA VIVAS

Meu corpo carrega um peso indizível, às vezes descritível, porém de absurda inquietude: crueldade semeada em mil histórias a contar. Ele explode em marcas de traumas incalculáveis, desejos exclusivos, vergonhas escondidas, chamadas que clamam por escuta. Mas cada passo revela uma nova descoberta, um outro querer-ser que se expande em um conjunto de forças exteriores que assombram e refazem o que parece ainda estar por dentro. Há, em mim, ressignificados constantes do agora na tentativa descabida de mover-se, de seguir. Nesse corpo que vos fala, ainda vivo, habitam dezenas de cidades percorridas por Brasis violentos, ácidos, tóxicos, terras da segregação. Apesar disso, ou por conta disso, avisto as Fortalezas erguidas contra a máquina de poder que sempre quis determiná-lo, separá-lo, enquadrá-lo na roda delirante e embrutecida das necropolíticas do capital. Como compreender, então, as múltiplas nuances e acidentes que compõem esse corpo vivo? Ele seria de fato *meu* ou tão somente a própria instância de relação entre infinitas forças de composição?

O resultado da pesquisa materializado neste texto nasceu não sei bem quando; mas percebo que veio de tempos que se adensam em memória e trajeto corporal: temporalidades que remetem a tessituras que *me constituem* e que *me escapam*, o que alerta sobre ser inútil qualquer tentativa de saber o ponto de partida desse jogo. Algo, contudo, se avista no presente e me faz acreditar nas pistas que sempre me levam ao lugar, não o de partida, quiçá nem o de chegada, mas ao espaço-movimento que, no percurso, segue me transpassando e a me levar para outros e outros caminhos. Em alerta sobre esse vigor, esse corpo vai peregrinando junto às mil cidades que segue percorrendo, transformando-se em cada esquina e se abrindo ao desejo de ser outro, de habitar outra cidade, de inventar outro corpo para si. Por isso que é como artista de teatro, que sempre teve a rua como espaço de atuação cênica, que preciso considerar

que foi junto a sete artistas que, de forma mais direta, cresceram as questões a que nos lançaremos no texto que segue.

Refiro-me ao *Nóis de Teatro*, coletivo que coordeno desde sua fundação, em 2002, na periferia de Fortaleza. Parte de um ousado projeto adolescente, inserido num Brasil que ainda rabiscava a abertura de uma Cidadania Cultural para suas margens, o *Nóis*¹ é hoje um grupo com trabalho continuado nas ruas do *Grande Bom Jardim*, território tido como um dos mais violentos da Grande Fortaleza². Nossa produção poética, desde sempre, forja-se a partir da relação com o bairro onde moramos: não como descritor de uma localidade, mas como reflexo de uma relação profunda com o mundo. Essa diferença se constitui como imperativo ético na nossa cena teatral, perspectiva descrita ora no campo temático ou na encenação dos nossos trabalhos, ora mesmo por um pensamento que admite, desde já, que corpo e mundo nunca estiveram separados no nosso fazer.

O que acontece por aqui, é importante sublinhar, nunca foi da ordem da calma ou da subserviência, muito pelo contrário: o lugar no mundo que avistamos desde meninos e meninas, nas periferias de Fortaleza, demarcou um engajamento fortificado numa visão que tem a cidade como uma polissemia de dissensos, um lugar de disputas. De onde falamos, nossos corpos carregam (agora no plural) e sempre carregaram outros modos de visão, táticas de ação que destoam das vivenciadas no cerco estreito do que se entende como *centro*, ideia fundante da minha pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará. Tal estudo objetivou embarcar no *caminhar pela cidade* como dispositivo para a criação de dramaturgia e encenação no teatro de rua e teve como resultante a dissertação *Caminhares Periféricos - Nóis de Teatro e a Potência do Caminhar no Teatro de Rua Contemporâneo*³. Essa empreitada, levada a diversos tensionamentos poéticos, metodológicos e teóri-

¹ Se neste texto, ora utilizo o termo *Nóis de Teatro*, ora somente *Nóis*, tal escolha não se trata apenas de uma abreviação, mas de um processo em curso no grupo onde estamos rediscutindo uma mudança no nome do coletivo. Tal escolha incorpora, em nossa cena, mais que somente o teatro, a sua relação com as diversas formas de composição da vida.

² O Grande Bom Jardim é um amplo território localizado na Regional V de Fortaleza, composto por um complexo mapa de bairros. Segundo o sítio eletrônico da Rede Grande Bom Jardim (2021), “em termos populacionais, esse território (GBJ) engloba 8,33% da população de Fortaleza [mais de 220 mil habitantes] [...]. Esta área é a maior da cidade e concentra os piores indicadores sociais e econômicos”.

³ A dissertação, orientada pelo Prof. Héctor Briones, transformou-se na publicação homônima, lançada pela Editora Piseagrama em 2018.

cos, abriu, de forma incisiva, minha percepção para os chamados do corpo em suas experiências de cidade, sobretudo ao colocá-las em paralelo com a criação de uma montagem teatral, o que me estimulou a uma imersão mais radical no estudo sobre os processos de emancipação engendrados pela atuação do *Nóis* com o espaço urbano. Dúvidas começaram a me perseguir como uma obsessão e a me colocar no jogo intuitivo de espreitar as muitas forças que agenciam nossa experiência de mundo como artistas, em especial pela diferença radical advinda da experiência do urbano que parte *das, nas e com* as periferias das grandes cidades.

É na aposta de uma outra relação da produção artística com a cidade, na sua inseparabilidade do mundo, que me instigo a pensar numa arte que se coloca em risco ao habitar a silhueta da periferia urbana de modo crítico. Não é de hoje que considero que, para além das especialidades do trabalho de atuação e de encenação, existe um contingente de coisas na relação arte-vida que podem pulsar na composição da cidade para produzir um teatro que performa outras realidades e cria outros mundos — e, se ainda não os cria, no mínimo pode tensionar sua ordenação. É por isso que, a partir de *Ainda Vivas — Três Peças do Nóis de Teatro*⁴, montado pelo *Nóis de Teatro* em 2019⁵, o texto resultante de minha pesquisa de doutorado apresenta uma crítica do processo a partir da interpretação dos documentos gerados durante a montagem e circulação desse trabalho para peregrinar por *algumas* das múltiplas forças, atravessamentos, alianças, desvios, desdobramentos e ressonâncias do mundo que constituem essa experiência. A ideia do texto que segue é pontuar indícios das processualidades de emancipação corpórea no jogo estabelecido entre o *Nóis* e a cidade. Meu principal objetivo durante os últimos quatro anos e meio foi, a partir de *Ainda Vivas*, adensar a ideia de que a periferia urbana e os corpos que a habitam são malhas *vivas* de composição com o mundo, por isso mesmo imbuídas de processos contingentes e sempre da ordem da movimentação: prisma que desafia a retórica dominante que determina a violência, a segregação e o medo como principais e únicas forças que emanam dos lados de cá da cidade.

⁴ Para uma entrada em *Ainda Vivas- Três peças do Nóis de Teatro*, que tem duração de três horas e meia, sugiro acessar o teaser que resume o trabalho em cinco minutos: <https://youtu.be/16UHMaK9B3w>.

⁵ No ano seguinte, durante a pandemia da covid-19, o *Nóis* participou do programa *Nós no Batente*, série documental produzida pelo *Porto Dragão - Hub Cultural do Ceará*. No episódio, através do nosso atual repertório (*Ainda vivas, Todo camburão tem um pouco de navio negreiro e Despejadas*), os e as artistas do grupo refletem sobre sua ação em coletivo e os desafios para o futuro. Vídeo disponível no link https://youtu.be/RfIE4HUNX_A.

É reconhecendo, então, a cidade como agência biopolítica de regimes extensivos de embrutecimento do corpo social, como veremos mais à frente, que me interessa saber *se, como e quando*, o teatro realizado pelo *Nóis de Teatro* com a rua, por meio de *Ainda Vivas*, atua na construção de experiências políticas emancipatórias do corpo, da cidade, do mundo. Em outras palavras, ao evidenciar uma cena teatral e uma cidade que se fazem a partir da periferia urbana, que corpos surgem no encontro da metrópole com o teatro de rua? E o que esses corpos, em sua maioria mulheres, pretos e pretas e LGBTQIA+⁶ — quase sempre excluídos, violados e estigmatizados — dizem sobre processos de ruptura com as hegemônicas normatizações das formas de viver as relações com o mundo?

As coisas são suas histórias

Ainda Vivas, que teve sua estreia no dia 14 de julho de 2019, é resultante de um processo de montagem que começou no final do segundo semestre de 2018 com o financiamento do Fundo Baobá (Edital *A Cidade Que Queremos*) e da Secretaria de Cultura de Fortaleza (*Edital das Artes*). A dramaturgia é constituída de três peças, cada uma com narrativas e encenações próprias, antecedidas por um prólogo e finalizada com um epílogo, e tem como referencial de pesquisa o recente movimento de saraus da periferia de Fortaleza (que será apresentado mais adiante). A trama é tecida por uma sucessão de jogos sobre amor, trabalho e morte e se propõe a trazer para o debate público a inseparabilidade entre corporeidades⁷ pretas, de mulheres e LGBTs. Numa cidade sonâmbula, pessimista e sem utopia aparente, *Amok*, *Burnout* e *Anamnese*, nomes das três peças, perguntam se ainda é possível um projeto político emancipatório para nossas vidas. As sinopses apresentam brevemente o que segue em cada peça de *Ainda Vivas*:

As estratégias de poder seguem disseminadas em nossa subjetividade, em nossa forma de olhar o futuro, em nossa maneira de amar. Existe algo realmente leve na esperança? *Amok* [peça nº 01] nos lembra do amor romântico,

⁶ A sigla abrevia os termos de uma comunidade: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis, Queer, Intersexo e Assexuados. O + indica outros grupos e variações de sexualidade e gênero. Toda vez que, neste texto, eu utilizar LGB ou LGBT apenas, estou me referindo às formações de sexualidade e gênero que compõem, pelo menos por enquanto, as corporeidades do *Nóis* e de *Ainda Vivas*, respectivamente.

⁷ Como veremos ao longo deste texto, penso corporeidade como o próprio corpo engajado, como o que descreve sua relação com o mundo. Nessa concepção, incluo tanto a dimensão relacional do corpo quanto suas ressonâncias nas estruturas sociais, culturais, simbólicas e políticas da cidade.

da noção de felicidade encontrada no par, a relação amorosa como um remédio entorpecedor para os corações. Em *Amok*, o amor e o romance entre duas pessoas se apresentam como luz em momentos de noites insones. É o amor e suas facetas que agem como o Sol na terra dos Homens.

Vivemos o tempo do ultradesempenho, da ultraperformance, da teologia do mérito e da prosperidade. É necessária uma rapidez *fitness* para não perder o *start* de um resultado. Padrões de si mesmos, indivíduos entregues à sua própria exploração. Somos homens livres? Acabou toda a escravidão? Para os corpos pretos parece que o peso que se carrega vem preenchido de uma perversidade singular. Vocês realmente entendem o que estamos dizendo? O privilégio do erro só poucos possuem. [A peça nº 02: *Burnout* se pergunta:] *Ainda estamos vivos?*

É necessário conhecer “a peste” para poder controlá-la. E o poder segue criando suas estratégias de controle e dominação, ajustando-se aqui, adaptando-se ali para, como ratos na madrugada, adentrar à nossa casa para saquear nosso alimento, nossa potência. Nossa memória está refém dessas transformações: esquecemos facilmente nossa história em favor de um ideal de progresso. “Anamnese” [Peça nº 03] nos lembra do corpo-festa, do corpo que desestabiliza a moral branca-hétero-cis-normativa que se instalou como moradia segura na nossa sociedade. De *Stonewall* à *Divine*, onde houver um ajuntamento periférico, haverá um grito que reverbera: *Ainda vivas!* (NÓIS DE TEATRO, 2019b, s/p)

Nas entrepeças, um microfone fica disponível para as manifestações do público, poetas e artistas da cidade. *Ainda vivas* é, antes de tudo, um trabalho sobre não morrer. O desafio deste texto foi, então, adentrar à malha de composição desse processo criativo e atentar para a coerência de suas formas em constante relação com a composição do mundo. Para isso, investi atenção nos registros de processo.

Ao longo da trajetória do *Nóis*, além de realizar montagens teatrais, já virou tradição a criação de registros do processo em forma de relatórios: materiais desdobrados em estudos acadêmicos e literários realizados nas pesquisas poéticas do grupo sobre o próprio fazer. Quase sempre escrevemos sobre nossas inquietações de pesquisa no processo criativo para aprofundar a experiência vivida e desdobrar a resultante cênica a partir de um olhar continuado à sua processualidade, o que me faz entender que sem nossos cadernos de processo⁸, talvez

⁸ Todos os cadernos de processo de *Ainda Vivas* podem ser acessados no link: <https://www.calameo.com/accounts/1049627>.

nossas montagens fossem outra coisa. Essa percepção é o que me coloca atento às encruzilhadas possíveis entre cena teatral e seu registro continuado, abordagem cujo princípio geral Cécilia Almeida Salles (2006, p. 40) enuncia:

Os documentos registram muitos momentos de intensidade, nos quais relações ficam claras: ele tudo olha, recolhe o que possa parecer de interesse, acolhe e rejeita, faz montagens, organiza, ideias se associam, formas alternativas proliferam e pesquisas integram a obra em construção. Enfim, um turbilhão de possibilidades interativas.

Os registros do processo de *Ainda Vivas* me inquietam, contudo, muito mais pelas corporeidades que evocam do que por uma “transparência” elucidativa que, cega de si mesma, acredita que vai achar neles todas as chaves de compreensão do trabalho. As experiências narradas nos cadernos descrevem processos contínuos de formas de vida que são contingentes, não são fáceis de “mapear”. Por isso mesmo, parecem desarranjar as linhas retas tracejadas pelo projeto de obliteração dos corpos viventes na periferia da cidade. São relatórios, vídeos, poemas, desenhos, depoimentos, entrevistas, conversas de *WhatsApp*, postagens nas redes sociais, materiais que se me apresentam como rastros, indícios recorrentes de composições do mundo a partir *da*, e incidindo *na*, nossa experiência de teatro e de cidade. As sessões realizadas de *Ainda Vivas* tanto na periferia de Fortaleza quanto em espaços do “grande centro” também apontam para uma dimensão que inclui a plateia como coparticipante de um emaranhado de afetos que, pelo seu (geo)referencial espacial, simbólico e relacional, desenha uma outra cidade, avivando-a pelo teatro enquanto protagonismo urbano. Tocado por esses sinais, inquieto-me em buscar compreender de modo mais rigoroso como se dá esse processo de composição do mundo a partir do teatro realizado pelo *Nóis de Teatro* e o que ele indica, não que define, de práticas políticas emancipatórias da nossa relação com a cidade.

Tudo em *Ainda Vivas* é manifesto dos processos vividos pelos corpos participantes. Nada na obra está dissociado do mundo que se desenha na sala de trabalho ou mesmo no que ficou de resultante para o público. Por isso, o que veremos a seguir não trata de regular a origem ou o ponto final de *Anda Vivas*. “Pode-se falar que o artista mostra publicamente sua obra em instantes em que o ‘ponto final’ é suportável” (SALLES, 2006, p. 59). De sorte que não interessou, para esta pesquisa, tão somente a estreia do trabalho, sobretudo porque, dada a singularidade do teatro de rua, ensaio e apresentação se fundem a ponto de não nos permitir uma distinção irrefutável do que foi uma sessão ou do que ainda está se definindo, já que adotamos

como método criativo a realização de ensaios *no/com* o espaço público — um processar que nunca se encerra.

Em vista disso, para estabelecer uma relação justa com os documentos do processo de *Ainda Vivas*, foi importante assumir também minha ação como pesquisador e ativar um olhar que se atém à implicação mútua das transformações em curso na realidade em que julgamos apenas analisar. Pensar processos de emancipação corpórea por esse ângulo é tomar para si o fato de haver uma ação em curso quando estamos pesquisando e que, decerto, ela também afeta o processo que estamos tecendo. “Estudar é sempre fazer política no sentido de reunir ou compor aquilo de que é feito o mundo comum. A questão delicada é decidir que tipo de reunião e que tipo de composição é necessário” (LATOIR, 2012, p. 364). Para mim, nesse momento, resta assumir meu papel de mais uma entre tantas linhas que constituem os próprios cadernos dos atores e tentar discernir a minha força de atuação, tanto de pesquisador quanto de encenador e dramaturgo, no que surge ao estudar processos de emancipação. É isso que devemos ponderar: não há ação ou saber que esteja isento da implicação viva — por isso mesmo, política — de quem se lançou a pensar.

“Nossa história, nossos interesses, nossas indagações é que escolhem o que queremos transformar em lembranças” (SALLES, 2006, p. 74), o que queremos registrar em documentos de processo, o que nos afeta e impele a agir. Mas esses interesses operam em bases incertas, a concretude de sua missão não é algo fácil. Assim, ao folhear as páginas dos registros, os interesses de quem os escreveu só poderiam ser percebidos como mais um dos constituintes do processo, não como um núcleo fundamental sob o qual eu deveria me debruçar. Melhor seria dizer que se os interesses das pessoas envolvidas (tanto os meus enquanto pesquisador, quanto do elenco de *Ainda Vivas*) fossem um ponto determinante, eu jamais conseguiria acessá-los em sua totalidade, pois isso demandaria um fechamento não só de seus componentes como também de todo o eco que produzem. Entretanto, esses ecos e componentes são de difícil rastreamento em sua totalidade, seus motivos e implicações saltam para além de uma localização. Digo isso não para me eximir em um relativismo absoluto, mas por me responsabilizar, enquanto crítico do processo, em tentar ver a fundo a textura da trama em que essas relações vinham se fazendo e não ficar refém da admiração, do testemunho ou do encantamento vivenciados no que é mostrado de forma pública. Mais que circunscrever ou revelar uma motivação fundamental, é preciso assumir que há sempre algo que vai escapar.

O caminho é cheio de rachaduras, os percursos podem ser modificados. Se *Ainda Vivas* felizmente teve sua montagem no ano de 2019, meu processo de estudo dos cadernos aconteceu nos dois anos seguintes, 2020 e 2021, no auge da pandemia da Covid-19. Ao escrever as últimas partes deste texto, durante uma quarentena que nos raptou de qualquer contato íntimo com o espaço público da cidade, não posso negar o quanto a memória presente nos cadernos me cativa, me seduz em nostalgia, e mais que tudo: as páginas deste texto tanto estão embotadas pelas condições de uma pandemia quanto reverberam minha ânsia e desejo de rua. Por isso, ao estudar os cadernos de *Ainda Vivas*, o que me movia enquanto pesquisador, como força atuante nesse emaranhado, era tentar avistar meus engajamentos e desejos, como eles vinham me afetando e transformando a realidade estudada; não para desembaraçar a malha de fios dessa constelação labiríntica de tempo-espaço — isso seria desinvestir forças no caráter de vitalidade dela — mas para tentar descobrir neles, mesmo que de forma momentânea, possibilidades de relações e fluxos que incidam em fraturas no modo embrutecido como temos vivido as cidades, sobretudo após passarmos tanto tempo longe da rua. O quero dizer é que talvez este texto não fale da efetiva realidade das coisas, mas de um recorte do modo como elas ressoam em mim — daí a escolha de uma escrita em primeira pessoa. Uma primeira pessoa que é constituída pelo singular e pelo plural, por isso a relevância de tantas vozes, corpos e cheiros que habitam este texto comigo: tanto o *Nóis de Teatro* quanto uma malha ampla de artistas, ativistas e pessoas parceiras (como as referências que lanço nas últimas páginas).

A produção argumentativa deste texto, destaque, não aspira a uma descrição completa do processo, mas a se unir aos escritos do *Nóis* nos movimentos de sua formação. Meu objetivo nunca foi representar o que vi nos cadernos: foi tentar participar, com eles, na produção de um saber, dando especial ênfase às nuances que tencionam os princípios que serão mais à frente elencados e aos acontecimentos que nos ajudam a tentar responder as perguntas levantadas até aqui. Seria mais justo falar do texto apresentado aqui como ressonância do processo de criação de *Ainda Vivas*, não sua efetiva projeção. Se pudesse, teria escrito tudo a lápis, deixando a chance de rasurar frases e deixar visível as várias vezes que reescrevi uma proposição. A escuta e a intuição da orientadora Mônica Ribeiro, parceira nesse processo, são testemunhas dessa condição. Não dá para crer que teríamos aqui projetos ou mapas fechados e taxativos — o que não quer dizer falta de rigor, pelo contrário: o processo exigiu muito em precisão quanto à transcrição dos fatos, dos exercícios realizados, das práticas e experiências vividas, além da

inclusão, nesse material, das impressões e sensações entretecidas com os e as artistas no processo de montagem. Além do que não ficou guardado no papel ou no PDF, mas do que ficou ecoando em mim, as narrativas dos cadernos são a base para meu argumento. Essa aposta foi o que me levou a investir na ideia de que o processo cria seu próprio pensamento e de que há algo dentro do *Nóis de Teatro* que constitui nosso próprio saber-fazer.

...

Nesse estudo, tive a fundamental contribuição não só dos nossos cadernos de processo como também de dois autores que, no decorrer dos últimos quatro anos e meio, passaram ser cruciais em meus estudos. Ao produzir conversas que se tramam junto às vozes do poeta martinicano Édouard Glissant e do antropólogo inglês Tim Ingold, aposto na inseparabilidade entre Cultura e Natureza como partes concomitantes do que significa *estar vivo*. Se Glissant está interessado numa *poética da relação* que se funda no diverso das culturas e das identidades, no fator contingencial do que surge como processo infundável de co-constituição, Ingold nos leva a pensar que o mesmo acontece com não-humanos, constituindo, eles também, nosso processo de crescimento com o mundo. Com acesso a materiais que, até a escrita deste texto, ainda não foram publicados no Brasil, o desafio da tradução foi algo que me colocou em bastante atenção sobre o terreno fértil da obra desses autores, o que me fez tentar tramar, junto à realidade em que escreveram, suas ressonâncias nesse estudo.

No que se refere à Ingold, sua missão de trazer a antropologia de volta à vida, diferenciando-a da etnografia, é o que mais me interessa. “A antropologia está estudando e aprendendo *com*; ela é levada adiante em um processo de vida, e afeta transformações dentro desse processo” (INGOLD, 2013, p. 3)⁹, o que faz Ingold comparar a prática antropológica à de quem faz arte. “Ambas são maneiras de conhecer que procedem ao longo dos caminhos de observação do estar *com*, e ambas, ao fazê-lo, exploram o que não seja familiar nas proximidades” (INGOLD, 2015, p. 344). Meu interesse, quase apaixonado, pela obra de Ingold não é por acreditar que minha pesquisa seja antropológica, pelo contrário: acontece por sua capacidade de articular um pensamento que não está desvinculado de um fazer. É ao tomar a arte como campo

⁹ Livre tradução de “Anthropology is studying with and learning from; it is carried forward in a process of life, and effects transformations within that process”.

de construção de saberes, que Ingold pode contribuir para despertar nossos sentidos e permitir que o conhecimento cresça a partir do desdobramento da vida. Já Glissant (uma paixão mais profunda), como escritor martinicano, está ligado, junto a Frantz Fanon e Aimé Césaire, ao pensamento pós-colonial caribenho. Isso significa que suas escritas foram construídas pelo propósito de “ajudar o negro a se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (FANON, 2008, p. 44). Ao concordar com Fanon (2008, p. 87) no fato de que “o racismo colonial não difere de outros racismos”, não adentraremos, pelo menos nesta tese, na questão do colonialismo e sua relação com as periferias urbanas. Contudo, é na busca pelas repercussões articuladas por esses autores e as realidades da Martinica que teço os paralelos apresentados nas páginas que seguem.

Ainda assim, não teremos como negar o quanto os processos de escravidão e o *Sistema de Plantação* “se espalhou, seguindo os mesmos princípios estruturais, por todo o sul dos Estados Unidos, ilhas do Caribe, costa caribenha da América Latina e parte nordeste do Brasil” (GLISSANT, 1997, p. 63)¹⁰. Quando se trata do Ceará, há que lembrar da mácula de um estado que ainda hoje insiste em não olhar para a força vital de suas periferias — e que, ao reificar uma Fortaleza como lugar-alvo (como foco e como transparência absolutos), segue literalmente alvejando suas bordas, reforçando o mantra de que em terras “alencarinas” não há pretidão para celebrar¹¹. Como no Caribe e em toda a América Latina, com o processo de “abolição da escravatura” (que no Ceará teria acontecido antes do restante do Brasil¹²),

as favelas emergentes atraíram massas de indigentes e transformaram o ritmo de suas vozes. [...]. Assim, a literatura urbana surgiu na Bahia, Nova York, Jacmel ou Forte da França. A região da Plantação, tendo-se unido ao infindável terreno de fazendas ou latifúndios, estendeu-se até terminar em la-

¹⁰ Livre tradução de “The Plantation system spread, following the same structural principles, throughout the southern United States, the Caribbean islands, the Caribbean coast of Latin America, and the northeastern portion of Brazil”.

¹¹ O cearense José de Alencar, considerado o fundador e o maior nome do Romantismo brasileiro, contribuiu sobremaneira para esse processo. Como membro do Partido Conservador, pelo qual atuou como ministro da Justiça entre 1868 e 1869, José de Alencar atuou na defesa do cativo escravagista no país. Seu nome, homenageado em um dos principais teatros brasileiros, tem sido questionado na cena cearense, sobretudo por artistas pretos e pretas de nossas periferias.

¹² Conta a historiografia brasileira que quatro anos antes da oficializada abolição da escravatura no Brasil, no dia 25 de março de 1984, o Ceará se tornava a primeira província brasileira a “libertar” pessoas escravizadas. Chico da Matilde, o chamado Dragão do Mar, teve grande importância nesse processo quando convenceu jangadeiros dos portos do Ceará a não transportar mais pessoas escravizadas. A frase “No Porto do Ceará não se embarcam mais escravos” se tornou célebre na história cearense.

birintos de chapa e concreto em que se arrisca nosso futuro comum. Esta segunda matriz da Plantação, depois daquela do navio negreiro, é aonde devemos retornar para rastrear nossas origens difíceis e opacas (GLISSANT, 1997, p. 72-73)¹³.

Ah, José de Alencar! O que você diria ao ver a proliferação dessa negrada, habitando todos os lugares, derrubando tuas insígnias para reconstruir, sobre os escombros e a memória de tantos que foram forçados a partir, uma outra Fortaleza, outra morada? Por isso, ainda que, como Glissant, entenda que a colonialidade da *Plantação* seja um dos pontos focais para o desenvolvimento dos modos de *relação* no mundo como o conhecemos, o desafio que se apresenta neste texto, ao rastrear raízes opacas desse Ceará, não é apresentar modelos de vida para uma cidade que se faz embrutecida, romantizar a periferia e suas pretitudes, ou mesmo criar parâmetros que reiteram cooptação. “Se qualquer um de nós se ‘torna’ um ideal normativo de uma vez por todas, isso significa que superamos todo o esforço, todas as inconsistências, todas as complexidades, isto é, perdemos alguma dimensão crucial do que é estar vivo” (BUTLER, 2018, p. 46). O projeto aqui empreendido compreende que não há *cidade ideal*, mas que dentro e além deste mundo “de dominação e opressão, de desumanização silenciosa ou professada, formas de humanidade teimosamente persistiram. Nesse ponto ultrapassado, à margem de cada dinâmica, as tendências de nossa modernidade começam a ser detectáveis” (GLISSANT, 1997, p. 65)¹⁴. Por isso que atualmente tem me interessado, mais que o debate sobre a colonialidade, o corte da relação corpo e mundo produzido pela ciência moderna.

A principal tarefa, então, foi estudar essas forças e seus esforços, suas persistências, não para *dar voz* a ninguém, nem sequer “fazer um balanço do seu conteúdo, mas *seguir o que está acontecendo*, rastreando as múltiplas trilhas do devir, aonde quer que elas conduzam” (INGOLD, 2015, p. 41). Ora, o que seria possível fazer, pois, com estruturas que aparentam ser tão escorregadias? Como seria possível processar um estudo sobre essas persistências se o estado

¹³ Livre tradução de “In the Caribbean and in Latin America the burgeoning shantytowns drew masses of the destitute and transformed the rhythm of their voices. [...] Thus, urban literature made its appearance in Bahia, New York, Jacmel, or Fort-de-France. The Plantation region, having joined with the endless terrain of haciendas or latifundio, spread thin to end up in mazes of sheet metal and concrete in which our common future takes its chances. This second Plantation matrix, after that of the slave ship, is where we must return to track our difficult and opaque sources”.

¹⁴ Livre tradução de “Within this universe of domination and oppression, of silent or professed dehumanization, forms of humanity stubbornly persisted. In this outmoded spot, on the margins of every dynamic, the tendencies of our modernity begin to be detectable”.

errante delas está a todo momento produzindo articulações outras? Não restam dúvidas: somente peregrinando com elas! É como poeta e dramaturgo que Glissant (1997, p. 18) afirma: “O pensamento da errância é uma poética, que sempre infere que em algum momento ela é contada. O conto da errância é o conto da Relação”¹⁵, o que importa é o guia ético que descreve e dá vida a essas escritas e movimentações.

Em um mundo assim, podemos compreender a natureza das coisas apenas assistindo as suas relações, ou em outras palavras, contando suas histórias. (...) Pois as coisas deste mundo *são* as suas histórias, identificadas não por atributos fixos, mas pelas suas trajetórias de movimento em um campo de relações em desdobramento (INGOLD, 2015, p. 236).

Para que o processo de *Ainda Vivas* pudesse ser descrito com este texto, abrindo ambos para suas ressonâncias do mundo, cumpria seguir as trilhas deixadas ao longo da peregrinação: possíveis rastros deixados nos registros do processo que se tornam outros rastros que vou deixando por aqui. Trago já agora o primeiro registro. O ator Henrique Gonzaga nos fala:

Gosto de pegar os registros que fiz durante os processos, sejam de montagem ou de estudo, para perceber os caminhos que fiz. Isso me traz uma dimensão de como o trabalho foi encaminhado, dos saltos que dei, onde eu continuei com questões de processos anteriores, as angústias que tive e ao que foi preciso chegar. Tudo isso tem um papel fundamental para eu acompanhar o caminhar como artista (GONZAGA, 2020, p. 60).

Para além do saber contido nessa citação, relatos como esses de Gonzaga, se entendidos como linhas de vida que constituem o próprio processo, como encruzilhadas que carregam a relação com infindáveis fontes de cruzamento, podem apresentar a densidade de *Ainda Vivas* — o que nos lembra que assumir que *os relatos falam* é considerar a agência dos cadernos como matéria constituinte da obra. Um pensamento errante, que investe atenção na descrição dessas narrativas, não estaciona em contextualizações precipitadas: percebe que as linhas de vida não são traçadas “*através de* um mundo já estabelecido, mas *por* um mundo em formação permanente” (INGOLD, 2015, p. 248).

É preciso, por isso, avistar o movimento incessante que constitui as cidades, romper estigmas, determinismos e fetichizações do urbano — quando não romantismos que veem na

¹⁵ Livre tradução de “The thought of errantry is a poetics, which always infers that at some moment it is told. The tale of errantry is the tale of Relation”.

periferia um território de melancolia poética, um *à parte* do extrativismo voraz da grande cidade —, para entender, desse modo, que nada é durável, que tudo está em mobilidade, constituindo arranjos sempre outros para realidades impensadas. Para tal empreitada, devemos abrir mão de pressupostos e hábitos que algumas posturas, preocupadas com os objetos estáticos, adotam. Nada é, mas está *sendo*. A forma nominal associada a processos é o gerúndio (SALLES, 2006). O que se apresenta como desafio é a desconfiança de olhares que fixam contextualizações precipitadas sobre acontecimentos que ainda nem sequer se manifestaram, como é o caso dos estigmas, determinismos e preconceitos com que as periferias urbanas e os teatros produzidos na mesma precisam lidar. No caso do *Nóis*, coletivo preenchido de corporeidades racializadas, são quase vinte anos ouvindo, de algumas peças constituintes da gestão de cultura cearense, que nossa cena é “teatro de bairro” — maneira de afastar nosso trabalho dos meios de produção da Cultura e cercá-lo no gueto pragmatizado, essencializado, de um teatro não profissional: estratégias de poder que buscam estancar o movimento da vida.

Mbembe (2018, p. 200) nos lembra que “a força da raça deriva precisamente do fato de que, na consciência racista, a aparência é a verdadeira realidade das coisas”. Essa consciência constituinte da colonialidade das cidades é o que nos lembra que não é com o corpo negro que lidamos, “mas com as fantasias *brancas* sobre o que a *negritude* deveria ser. Fantasias que não nos representam, mas, sim, o imaginário branco” (KILOMBA, 2019, p. 38). Esse tipo de imaginário colonial não é de nosso interesse. Como pretos e pretas ainda vivas, não interessa aparência, nem essência, mas a experiência. Aliás, algo mais fundo ainda: a experiência de cidade. E é habitando um itinerário que segue essa diferença que cumpre pensar o *Nóis de Teatro*, em suas negritudes, como algo vivo, processual. Errante, esse pensar “desafia e descarta o universal que reduzia o mundo a uma evidência transparente, reivindicando para ele um sentido pressuposto e um destino. Ele mergulha nas opacidades daquela parte do mundo à qual tem acesso” (GLISSANT, 1997, p. 20)¹⁶.

Essa malha opaca do que somos precisa, então, ser vista como agente de incrível instabilidade. Ela pode se desfazer para dar espaço para outras que surgem de forma intempestiva, ou várias delas podem coexistir, indicando a inseparabilidade das escalas locais e mundiais,

¹⁶ Livre tradução de “Errant, he challenges and discards the universal-this generalizing edict that summarized the world as something obvious and transparent, claiming for it one presupposed sense and one destiny. He plunges into the opacities of that part of the world to which he has access”.

dos territórios do micro e do macro, das configurações do passado e do futuro, ou mesmo se dissipar sem deixar nenhum rastro. No caso deste texto, ao pensar em *poéticas da emancipação*, sem determinar de qual lugar estou falando, o que busquei foi chamar atenção para dimensões que, sim, são singulares, mas o que nelas me interessa são suas infindáveis encruzilhadas de relações com o mundo. A periferia é parte constituinte da cidade, o que implica dizer que estudar periferia não só significa estudar a cidade como também o próprio mundo no qual ela se insere. É na implicabilidade constante dessas múltiplas forças que precisamos buscar um conhecimento que é integrado “não através da adequação de particulares locais em abstrações globais, mas no movimento de lugar a lugar, peregrinando” (INGOLD, 2015, p. 228).

Contexto não é o que cria um fenômeno: é o processo que cria seu contexto. “Sempre aberto e nunca completo, o processo, no entanto, está implicado em todos os momentos que produz” (INGOLD, 2015, p. 324). Interessa, sim, no que veremos à frente, adentrar de modo preciso nos bastidores de *Ainda Vivas*, não com o intuito de desenhar o *making-off* da produção de uma peça, mas para adensar as camadas da composição teatral e estudar as linhas de forças que entremeiam a relação de nossos corpos com a cidade, com suas periferias, com o mundo. Para isso, reitero, é *peregrinando* pela malha do processo criativo, e não de um forçoso rastreamento de conexões, que poderemos avistar as complexidades que compõem o objeto de estudo deste texto. Assim, não apresento um texto que segue a cronologia linear dos fatos, mas indo e voltando em diversos momentos da espiral do acontecido, aposto nos seus pontos de coerência, nos seus nós ramificados. Esse saber-fazer peregrinatório demanda uma atitude que desvia roteiros predeterminados para conceber uma viagem que admite seus acidentes: onde se avistam *conexões*, podemos perceber *desvios*; onde se supõe *filiação*, podemos tatear *expansão*; onde se esquadrinha *fixidez*, poderemos arriscar *dinamismos*; onde desconfiamos de *confinamento*, podemos ser surpreendidos com o que buscamos: *o processo de emancipação* — ou o inverso! O risco de peregrinar indicará, quase sempre, uma disposição à *improvisação*.

O processo criativo em arte é como cavar em terreno movediço: estamos sendo tomados por dinâmicas que nos rodeiam no mesmo momento em que estamos tentando tomá-las para nosso movimento. Por isso, pensar a própria pesquisa como *improvisação* significava assumir a tarefa de, como pesquisador peregrino, não “encenar um roteiro recebido de antecessores, mas, literalmente, negociar um caminho através do mundo” (INGOLD, 2015, p. 239): absorver seu jogo relacional para, por fim, reconhecer que estamos em constante movimentação

— aliás, nós *somos* o próprio movimento encarnado. Sendo assim, cara gente leitora, o que veremos nas próximas páginas não se trata de uma tese, o que apresento é mais que isso, é uma proposta.

...

Apresento, então, o argumento de minha proposta como um processar das ideias que até aqui se juntaram. O trabalho é dividido, tal qual *Ainda Vivas*, em onze cenas organizadas por três partes (*agora, fazer e compor*), precedidas deste prólogo, intercaladas por dois intervalos e desaguadas em um epílogo. A primeira parte, dedicada à *espiral do agora* como força política, propõe pensar na inseparabilidade corpo-cidade como construto antideterminista. Ao ativar o exílio como afeto político que mobiliza o que Glissant nomeia de *poética da relação*, proponho uma *política da intimidade* com a rua como possibilidade de fuga de sua intimidação. Para isso, Édouard Glissant, Achille Mbembe e Denise Ferreira da Silva seguem nos ajudando a repensar a noção de *diferença* para avivar a ressonância das opacidades do mundo — daí a importância da errância num *agora* destituído de esperança ou premonição.

A segunda parte, ao acolher as políticas do afeto, da intimidade, da ressonância e da expansão na espiral do *agora*, ativa um debate sobre o *fazer* como matéria constituinte de um *lugar de existência*. Crítico a demanda de realidade impregnada no *social* do teatro feito com a periferia urbana, debato sobre a relação entre performatividade e relação ética como possibilidade de construção de uma poética que tem a política como implicação profunda, e não como verdade expressa de antemão. Nesse sentido, fundar um espaço na cidade torna-se matéria vital para a criação de um outro *ethos* urbano, não mais como projeto com destino certo, mas sim como um trabalho de abrir um caminho onde possamos improvisar nossa existência.

A terceira parte, numa crítica ao relativismo cultural e seus impactos geopolíticos, retoma o debate sobre nossa ação no mundo para repensarmos a forma como temos nos relacionado com a Terra. A partir de uma compreensão de que a estrutura da arte e a do mundo não estão separadas, que o teatro é uma das instâncias que compõem a vida e não um substrato com leis diferenciadas, proponho a noção de *Teatro com a Rua* como um ato de reparação, de recomposição da cidade, e não mais apenas como metáfora ou alegoria sobre ela. Na mira da cidade como eco de um mundo que está em constante composição, convém seguir a trilha de

um pensamento que considere nossa força de atuação para rever as agências que articulamos para compor *com o mundo*.

Por fim, gostaria de dizer que é em consonância com um pensamento que se coloca em devir que preciso reafirmar o *inacabado* como força vital neste texto. Daí a importância dos dois intervalos, chamados, como em *Ainda Vivas*, de *microfone aberto*. Ao tempo em que invisto nos próprios registros de processo, imagens e outras formas de descrição *de saberes-do-corpo*, trago para o *microfone aberto* materialidades que *falam por si*, a depender *do tipo de relação* que a leitura deste texto faça com esse material. Como Glissant fala, a relação sempre traz outros e mais elementos que não temos como sondar. Você que me lê, não se espante com o que digo: para acessar a força vital do que aqui se anuncia, você também precisará se implicar.

Por isso, num processo de pesquisa em que dei tanto valor à noção de *relação*, seria ilusório acreditar que uma entrada na malha dos processos criativos do *Nóis de Teatro* daria conta de desembaraçar e *esclarecer* toda a trama que compõe sua complexidade: *nem uma vida toda poderia conseguir*. O que se aponta para mim é a necessidade de uma escrita que tem no próprio *fazer-saber* do grupo a materialidade de composição teórica e poética do estudo aqui vislumbrado. É por isso que a força vital do pensamento que aqui descrevo talvez só se encontre no que ainda seguirá *escurecido*, no que é apenas rastro. De tal modo, tal qual o processo de *Ainda Vivas*, suspeito que é no *fazer* da pesquisa (e da composição) que se rascunha a força vivente desse jogo sempre *inacabado*, nunca finalizado; mas cabe a nós, incorporando um *rigor crítico interpretativo* e uma *leveza inquieta*, “aderir e seguir as forças e os fluxos de material que trazem a forma do trabalho à existência” (INGOLD, 2015, p. 309). Só assim uma pesquisa poderá, de fato, crescer e se relacionar com o mundo para, por fim, se anunciar: *ainda viva!*

PARTE 1

AGORA



FIGURA 01 Prólogo de Ainda Vivas.
Fotografia: Caroline Souza (Acervo Nós de Teatro).

... "*agô*" — disse o seu corpo para a passagem
enquanto fazia-se de água, sereia e quebra.
agora, exila-se por aí numa cor diferente
para entrar em becos, fazer furo em pedra.
e nesse dia eu já não conseguia segurá-lo
pelas mãos. na cuia que fiz, ele desaguava.
ontem, talvez, ele volte aqui: pra dizer
que amanhã nenhum o aguar dava.

CENA 1 — POLÍTICAS DO AFETO: A CIDADE QUE QUEREMOS, O CORPO QUE EXILAMOS

Fortaleza é uma imensidão.

Começar assim faz parecer que estou falando de muito mais coisas que uma cidade. E é. Fortaleza é um mundo: hoje é uma das metrópoles mais citadas no mapa da violência que fizeram dele. Mas é curioso dizer: ela também nunca deixou de ser um dos maiores destinos turísticos do Brasil. Talvez seja por isso que o projeto urbanístico vigente nunca deixou de tentar determinar milimetricamente seus espaços, separar todos os corpos que ainda vivem e higienizar, purificar, sublimar, nossos olhares. Tentam, todo dia, reduzir a complexidade dessa cidade: a possibilidade que já existe dentro dela de ser bem mais que um cartão postal. Há que se perguntar, no entanto ou por isso — e é isso que, afinal de contas, me interessa para dar início às minhas ideias —, que corpos estão sendo obliterados na teia de forças complexas que atuam na configuração dessa cidade. O que eles dizem sobre o mundo? É por eles, e somente a partir deles, que se desenha o mapa da violência no mundo? O que desde aqui se expressa com força, antes de adentrarmos nas nuances do *Nóis de Teatro* e o processo de montagem de *Ainda Vivas*, é a necessidade de reconhecermos que ao pensar sobre corpos e cidades, será sempre relevante assumirmos de que cidade estamos falando, em qual território arquitetônico, simbólico, financeiro, social e *cultural* estamos adentrando.

Mas atenção na entrada! Fortaleza nunca foi especificidade no mapa da violência global. Ela é bem mais que isso. Ela não só é reflexo como é ressonância de um conjunto de expropriações e extrativismos que construímos com o mundo. Talvez fosse por entender isso que Henri Lefebvre, nos anos de 1970, já nos alertava que esse *cultural* a que temos que tomar atenção dissimula mais de uma armadilha, tornando-se também objeto de consumo, ocasião para o lucro. Será sempre importante, desde aqui, reduzir a ingenuidade sobre qualquer perspectiva local que resida em Fortaleza para entender que “quando dizemos que algo é ‘social’ [ou ‘cultural’] ou tem ‘dimensão social’, mobilizamos um acervo de características que, por assim dizer, marcham juntas independentemente de o acervo ser composto de tipos de entidades

muito diversas” (LATOURE, 2012, p. 71). Fortaleza é uma cidade heterogênea, composta de nuances e paisagens de uma textura tanto diversa quanto contingente, inesperada. Entretanto, parece ainda imperar a máscara superficial erguida pelo urbanismo oficial e suas influências: um poder que opera sobre nossos corpos — e, às vezes, até mesmo sobre o que produzimos de resistência. Seria possível se exilar do cerco fechado dessa condição? Que Fortalezas podem crescer com o mundo *agora*? Na busca de alguma resposta razoável para essas perguntas e compreendendo também a própria periferia de Fortaleza como relacional — que depende do ponto de vista e da experiência de mundo de quem observa e habita o urbano —, interesse-me em pensar, nas páginas que seguem, corpo e mundo em sua coexistência, além de *periferia* não apenas como parcela da cidade, mas como expressão singular do todo-o-mundo.

Um corpo que é cidade

Antes de qualquer coisa, será importante, nesse estudo, conceber a cidade como uma malha de relações, um circuito de afetações múltiplas em que estão implicadas estruturas de poder e dominação de repercussão histórica na constituição do urbano. Édouard Glissant, poeta martinicano que nos apresentará mais à frente a noção de *poética da relação*, é quem vai nos dizer que

No rizoma da totalidade-mundo, os centros e periferias são noções caducas. Velhos reflexos mantêm ainda a sua força, mas eles são vistos cada vez mais como ridículos e inoperantes. (...) Nós nos orientamos, no sentido ‘Oriente’ do termo, rumo a situações das quais realidades culturais regionais não serão mais consideradas como periferias nem como centros, mas como multiplicidades efervescentes (GLISSANT, 2005, p. 161-162).

Glissant (2005) alerta, então, sobre a inseparabilidade corpo-mundo, centro-periferia, local-global, ao ponto de nos convocar a pensar os espaços da cidade não mais como instâncias bem estabelecidas por forças dissociáveis, mas como *polos de ressonância* do todo-o-mundo. É por isso que, ainda que concebamos a força da ideia de *periferia* como *o lugar afastado dos grandes centros comerciais, turísticos, culturais, econômicos e financeiros*, não poderemos pensá-la como *não-cidade* — o que significa dizer que pensar a periferia implica pensar a cidade, pensar o mundo, já que, como intui Glissant (2014, p. 65), “a cidade está presente por toda parte”. En-

tendendo, desse modo, a cidade como ressonância do todo-o-mundo, algo nos exige que vejamos também suas produzidas e herdadas zonas de exclusão. Assim, cada vez mais me parece que resolvê-la a partir do binarismo centro-periferia se revela como a reverberação de um consenso legitimado por instâncias de poder com objetivos claros na fabulação dessa ficção: a diferença fundamental calcada na ideia de separabilidade. “Toda periferia é um centro”, afirma o poeta cearense Baticum. Cumpre então, rever os vetores que constituem a cidade e anunciar a multiplicidade das ressonâncias do mundo, para olhar o que suas bordas geográficas podem lançar sobre um projeto de mundo ordenado cada vez mais pela separabilidade.

Para isso, parece uma boa hora de mergulhar na complexidade dessas bordas e sair, de uma vez por todas, da superfície do apelo ao “social” empregado à periferia urbana e impregnado na imagem da produção artística que parte desses lugares do urbano. Isso não significa, no entanto, como diversas vezes vou refutar, que o trabalho feito pelo *Nóis de Teatro* não seja social. Pelo contrário, é social, sim, pois todo teatro é social: está circunscrito de forma relacional com uma sociedade, com uma cultura e com um todo-o-mundo que não se dissocia do que se produz na arte. Quem nega adjetivar o próprio trabalho de *social* é uma cena cultural pretensamente asséptica que, distanciando-se da polissemia da cidade, deseja delimitar sua distinção para dizer que quem precisa de um *teatro de cunho social* é o Outro. Portanto, não há demônio a ser exorcizado no termo *social*. O que há, desde aqui, é a necessidade de complexificar essas construções discursivas sobre a cidade e olhar a fundo seus ressonadores, não mais sob a ótica das mesmas centralidades hegemônicas, mas do eco emanado por suas periferias.

Por isso, ao afirmarmos que a cidade é uma composição relacional, junto a isso se diz que os corpos que a constituem também o são. Isso serve para dizer que as corporeidades periféricas não estão dissociadas do que Glissant (1997) chama de *eco-mundo*: há algo de relação com a totalidade-mundo¹⁷ que não cessa de constituir nossa experiência de vida, tirando-nos de um pretense *local* para assumir que todo corpo produz sua própria reverberação do mundo. Não há regionalidade alguma a ser revelada nas corporeidades periféricas narradas neste texto. O que busco é pensá-las por sua poética implicada no *todo-o-mundo*. Nesse sentido, para

¹⁷ Glissant (2005, p. 125) afirma a ideia de totalidade-mundo, “que não é o totalitário, mas sim o seu contrário em diversidade”. Dessa forma, o autor avisa que praticar uma poética da totalidade-mundo é unir de maneira remissível o lugar, de onde uma poética é emitida, a essa totalidade, percebendo seu *eco do mundo*.

enfrentar ou expressar essas confluências — negando ou afirmando suas instabilidades e contingências —, “cada indivíduo, cada comunidade, forma seu próprio *eco-mundo*, imaginado por poder ou vanglória, por sofrimento ou impaciência. Cada indivíduo faz esse tipo de música e cada comunidade também” (GLISSANT, 1997, p. 93)¹⁸.

Como Glissant, Denise Ferreira da Silva dá atenção aos meandros da diferença cultural marcada por um mundo ordenado na *separabilidade*, na *determinabilidade* e na *sequencialidade* para nos lembrar que a necessidade de unidades geográfica e historicamente separadas serve apenas para atestar uma ideia de particularidade ante as coletividades branco-europeias. Frente a esse ordenamento do mundo, a artista e intelectual sugere sua implicação profunda:

E se, em vez de o Mundo Ordenado, imaginássemos cada coisa existente (humano e mais-que-humano) como expressões singulares de cada um dos outros existentes e também do tudo implicado em que/como elas existem, ao invés de como formas separadas que se relacionam através da mediação de forças? (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 43).

Nesses termos, toda vez que, neste texto, surgir a palavra *periferia*, bem mais que um território lacrado, um *à parte* da cidade irredutivelmente marcado por sua diferença cultural, lembremos das corporeidades que a habitam, de suas *expressões singulares*, dos dissensos que produzem nas formas hegemônicas de viver as implicações do mundo. “Tudo no mundo nos afeta de uma maneira ou de outra”, escrevia Doroteia Ferreira (2020, p. 54) em relato de processo, como quem já compreende Periferia não como essência, mas como possibilidade de experimentar um desvio na ordenação do mundo. Considerações dessa mesma ordem são ainda mais oportunas no que se pode dizer sobre o corpo. Por isso que, para afirmar que nosso corpo é cidade, cumpre também pensá-lo não como uma unidade, mas como um antro complexo de relações. O mundo não só é habitado pelo corpo como é uma de suas dimensões.

Ao reiterar tal perspectiva relacional para o corpo, David Harvey (2004, p. 137), estudioso das cidades, nos diz que “o corpo não é uma entidade fechada e lacrada, mas uma ‘coisa’ relacional que é criada, delimitada, sustentada e em última análise dissolvida num fluxo espaço-temporal de múltiplos processos”. Tal concepção ocidental de corpo (influenciada, em

¹⁸ Livre tradução de “In order to cope with or express confluences, every individual, every community, forms its own *échos-monde*, imagined from power or vainglory, from suffering or impatience. Each individual makes this sort of music and each community as well”.

larga medida, pelas ideias do judeu Baruch Spinoza¹⁹) assume aqui sua importância para, além de afirmar que o mundo não é receptáculo ou recipiente, dizer que o corpo também não é. Corpo e mundo são multidão de relações.

Entretanto, num estudo que mira para corporeidades periféricas, assediadas sobretudo pela força da subjugação compulsória de uma sociedade racista, é importante lembrar que, no que se refere às tradições africanas, há estudos que asseguram que essa fusão entre corpo e espaço sempre foi algo evidente, em particular no Sudoeste Africano, onde a ideia de espaço é antes de qualquer coisa perpassada pelo corpo — o que funda, para o sociólogo Muniz Sodré, uma atitude diferente do negro africano em relação às espacialidades. É quando versa sobre os rituais de iniciação de religiões de matriz africana que Sodré (2002, p. 66) lembra que, nessas culturas, primeiramente, “ensina-se o jovem a tratar o corpo como um mundo em escala reduzida. Com o desenvolvimento do processo, é a casa que se constitui como macrocosmo do corpo. E assim vai se ampliando o espaço físico-espiritual do indivíduo”. De tal modo que, ao olhar para as corporeidades das periferias urbanas, será sempre relevante ter em mente “não só as configurações da corporalidade como memórias corporais resultantes da experiência da espacialidade, mas também as configurações urbanas como memórias espacializadas dos corpos que as experimentaram” (JACQUES, 2014, p. 309). Portanto, para pensar nos processos que constituem a emancipação corpórea engendrada pelo teatro que acontece com as ruas, principal questão das 300 páginas deste texto, será importante definir de que espaço estamos falando: não como partícula local, reitero, mas como dimensão constitutiva do *ecomundo* que habita e sonda esse corpo.

Fortaleza, para além do seu traçado xadrez, de seu mapa de ruas paralelas, é constituída de partes que foram secretamente escondidas, colocadas à parte, justamente por colocarem em xeque um planejamento urbano que sempre buscou encapsular, colocar num destino certo, os nossos modos de viver. Daqui de onde falamos, na periferia, ao tentar incorporar uma visão crítica (e autocrítica) sobre as implicações do mundo em nós, o que avisto como possível, ao pensar a relação corpo-cidade, estaria numa urgente mudança que opere nos interstícios

¹⁹ Vide os postulados de Spinoza sobre o corpo: “1. O corpo humano compõe-se de muitos indivíduos (de natureza diferente), cada um dos quais é também altamente composto. 2. Dos indivíduos de que se compõe o corpo humano, alguns são fluidos, outros, moles, e outros, enfim, duros. 3. Os indivíduos que compõem o corpo humano e, consequentemente, o próprio corpo humano, são afetados pelos corpos exteriores de muitas maneiras” (SPINOSA, Ética, postulados).

dos modos de *conhecer-fazer* mundos, o que reivindicaria também outros modos de pensar o traçado quadrado da cidade que vivemos. Como Mbembe nos lembra, estamos todos implicados num mundo que é um “todo composto de mil partes. De todo o mundo. De todos os mundos” (MBEMBE, 2018, p. 310). O que poderia parecer óbvio é o mesmo que nos alerta para a necessidade de olharmos com atenção para as *partes implicadas do mundo* que endossam os modelos hegemônicos de cidades operados na capital e o que nossas corporeidades periféricas, embora não apartadas desse mesmo mundo, nunca formalmente independentes, sinalizam enquanto singularidade. É assim que “viver a totalidade-mundo a partir do lugar que é o nosso é estabelecer relação e não consagrar exclusão” (GLISSANT, 2005, p. 80). De tal modo que, se do ponto de vista do corpo, ele é “um feixe de processos que, em si, não tem nenhum sentido imamente” (MBEMBE, 2018, p. 251), podemos nos colocar à disposição para pensar a urbe a partir de outros olhares, de vozes de dissenso ao seu traçado xadrez, até, por fim, admitir a existência de outras e urgentes Fortalezas — o que implica em buscar saber sobre de quem, hoje em dia, é essa cidade.

Estudioso de Lefebvre, Harvey nos alerta que as lutas anticapitalistas encampadas na contemporaneidade atuam sobretudo na luta pelo direito à cidade. Não é acidente, no entanto, que esse direito, como se constitui hoje, encontra-se “muito mais estreitamente confinado, na maior parte dos casos, nas mãos de uma pequena elite política e econômica com condições de moldar a cidade cada vez mais segundo suas necessidades particulares e seus mais profundos desejos” (HARVEY, 2014, p. 63). Como pensar (*e compor*) cidades evidenciadas a partir das corporeidades, dos desejos e dos mais íntimos interesses e ressonâncias das *partes de mundo* de suas periferias? Tudo nessa pergunta só aponta para as evidências da necessidade?

Foi ao apostar no desafio que salta dessa pergunta que, a partir das urgências que batem na porta da sede do *Nóis* todo dia, começamos a olhar para que estratégias poéticas os e as artistas e movimentos das periferias de Fortaleza têm encontrado para sobreviver ao massacre da violência urbana e, ainda assim, produzir projetos de cidade num cenário entranhado de desamparo e pessimismo. Vale a pena lembrar que estamos em uma comunidade que é considerada como a mais violenta de Fortaleza e que é alvo de uma guerra silenciosa encampada por facções criminosas. Hoje, estar e fazer teatro em Fortaleza, 12ª cidade mais violenta do mundo — segundo a *Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y Justicia Penal A.C* (2021) —, é

lançar atenção a uma vida tramada pela guerra do tráfico, pela perseguição de uma polícia militarizada e por uma concepção de cidade cada vez mais gentrificada e em falsa pacificação.

Na contramão desse jogo de xadrez, em relação com um contingente de artistas que atuam em comunidades periféricas de toda Fortaleza, percebemos um forte movimento apartidário que tem gerado, a partir de suas poéticas, *dobras* fundamentais no pensamento de cidade, composto outras narrativas sobre o medo e, por que não dizer, tecido uma periferia bem diferente da veiculada nos noticiários policiais. São incontáveis os saraus, *rolêzinhos*²⁰ e movimentos de rua que têm na errância por toda a cidade a entrada para a recomposição não somente do discurso de medo e violência que habita Fortaleza, como também de suas próprias formas de existir. Como fala o poeta e pesquisador Rômulo Silva, ao tratar do *Sarau da B1*²¹ que acontece em Fortaleza:

A recente e efervescente produção cultural inventada nas periferias de Fortaleza trata-se de uma verdadeira criação no agora e no instante. Movimento horizontal, longe dos holofotes das grandes mídias e independente de editais públicos. Esse movimento político e afetivo é feito de sangue, suor e profunda reflexão da própria existência, tratando-se de uma arte-tática, que fala menos do campo teórico-conceitual e mais de si mesmo: é uma verdadeira impressão de si e dos pares (SILVA, 2018, s/p).

Silva fala de espaços preenchidos por dissensos e modos diversos de pensar-agir no mundo, o que me leva a confiar que a força vital dessa articulação talvez esteja na sua invisibilidade constante: nossos corpos se misturam e dispersam com uma sagacidade sem tamanho. Onde estamos? Mude sua rota e caminhe *sem pressa* pelas ruas das periferias urbanas. Estamos em parte alguma e em toda parte: a periferia se expande por toda a cidade e lança ao cotidiano da urbe corporeidades propulsoras de descobertas múltiplas que ampliam a fluidez afetiva de nossa experiência de mundo.

O *Nóis de Teatro*, atuante há quase 20 anos nessa cidade, é uma das forças dessa malha sobrevivente. Composto por oito artistas que moram na periferia de Fortaleza, nosso trabalho

²⁰ Desde 2013, tem eclodido na grande mídia a polêmica dos encontros em lugares público-privados (de preferência grandes *shoppings*) organizados pela juventude periférica em redes sociais. A noção de *rolêzinhos*, em Fortaleza, saiu, entretanto, da ideia de ocupar *shoppings* para habitar também praças e outros espaços públicos periféricos, na maioria das vezes cercados por um pensamento militarizado e dispostos a encerrar o encontro da juventude.

²¹ “Evento realizado uma vez por mês desde 2015 e que leva este nome por acontecer na Praça da Avenida Bulevar 1, nº 121, no Conjunto São Cristóvão, coração comercial de um dos bairros mais pobres de Fortaleza (CE), o Grande Jangurussu (SER VI)” (SILVA, 2019, p. 13).

poético tem tentado conceber *outras cidades* e colocar em jogo corporeidades que se inventam a cada instante na busca incessante de não ceder aos fetiches impostos por estruturas obscuras de poder. Se como bem fala Godard, “cultura é a regra; arte, a exceção”²², talvez estejamos muito mais envoltos por uma concepção de vida que se faz arte do que na regra vivenciada na institucionalidade da Cultura. Na periferia das periferias, vamos enxergando um movimento que é bem mais amplo do que o que se veicula como *cultura periférica*, modos de fazer ainda pouco vistos que, raras vezes, cabem nos formulários e plataformas dos mapeamentos da política cultural, nas cátedras dos conceitos que circulam em academicismos da moda ou mesmo na “boa vontade” das ONG’s e dos Partidos que partem a vida em quadros de representação política e social. Essa percepção foi o que nos levou, em outubro de 2017, a realizar o *1º Seminário Periferias Insurgentes — Arte, Cidade, Política*.

Realizado pelo Nós em parceria com a Escola Porto Iracema das Artes²³, o *Seminário* surgiu pelo propósito de fortalecer nosso encontro com as múltiplas vozes que compõem esses movimentos das *perifas* de Fortaleza, de expandir nossa ação com a cidade para discutir as consonâncias e dissensos que ligam essa malha de vozes, esse mosaico “sub-urbano”. Foram dois dias de intensos debates, trocas e intercâmbios com uma diversidade de práticas, o que nos levou ao interesse de aprofundar essas questões em um laboratório continuado de pesquisa. Em 2018, quando já tínhamos muito certo o desafio de tecer um projeto teatral que estivesse em diálogo com a proliferação desses movimentos com a cidade, surgiu o edital do Fundo Baobá — *A Cidade que queremos*²⁴. Com o projeto aprovado nesse edital, pensamos em trabalhar numa pesquisa continuada para a tessitura de uma cartografia dos movimentos de arte e cultura da periferia de Fortaleza para nos aproximarmos do debate sobre as linguagens

²² No curta *Je Vous Salue Sarajevo* (1993), Jean-Luc Godard busca expor sua visão crítica a partir de *close-ups* de uma única fotografia do fotógrafo Ron Haviv (*Blood and Honey*) da Guerra da Bósnia (ocorrida entre 1992 e 1995). Durante os 2’14 de sequência, o cineasta discorre sobre a ideia de regra e exceção ao intercalar trechos literários com a imagem.

²³ O Porto Iracema das Artes é uma escola de artes do Governo do Estado do Ceará ligada à Secretaria da Cultura e gerida em parceria pelo Instituto Dragão do Mar (IDM). Desde sua inauguração, em 2013, vem se consolidando como escola de formação e criação artística no Ceará.

²⁴ Realizado pelo Fundo Baobá em parceria com a Fundação OAK, o edital foi direcionado para grupos e organizações pró-equidade racial com projetos que visem fomentar e desenvolver cidades mais inclusivas e justas para todas e todos. Com o projeto aprovado, pudemos, ao longo do primeiro semestre de 2019, realizar uma série de ações (seminários, saraus, encontro com coletivos etc.) que culminaram em uma cartografia que foi a base para o estudo laboratorial que guiou a dramaturgia e montagem de *Ainda Vivas* e para o que foi levantado como material de estudo para a escrita deste texto.

poéticas desses movimentos, suas estratégias políticas de manutenção, além de suas táticas de ação contra o pensamento hegemônico de cidade. Como esses corpos têm composto com o mundo? Pergunta que, de tão importante para o *Nóis*, influenciou minha pesquisa: *Como desatarmos as conexões embrutecidas que estabelecemos com o espaço público — e, por assim dizer, com nós mesmos — para possuirmo-nos de momentos geradores de emancipação? Se reconhecermos as cidades contemporâneas como dispositivos de reiteração da indústria do consumo, como já nos alertou Lefebvre (1999), quais os alcances políticos de pensarmos num corpo emancipado com a cidade?* David Harvey parece apontar caminhos:

A questão do tipo de cidade que queremos não pode ser separada da questão do tipo de pessoas que queremos ser, que tipos de relações sociais buscamos, que relações com a natureza nos satisfazem mais, que estilo de vida desejamos levar, quais são nossos valores estéticos. O direito à cidade é, portanto, muito mais do que um direito de acesso individual ou grupal aos recursos que a cidade incorpora: é um direito de mudar e reinventar a cidade mais de acordo com nossos profundos desejos (HARVEY, 2014, p. 28).

Um tipo de vida entorpecida pelo direito do consumidor perde fácil de vista o direito à cidade. Por isso mesmo se faz necessário considerar a força funesta de um urbanismo que tem muito mais interesse nos rendimentos financeiros dos contratos com as grandes empresas do que na engenharia de espaços de encontro e de imprevisibilidade. Ao tornar célebre a higienização dos lugares, a privatização do encontro, a gentrificação dos corpos e a *gourmetização* do viver, vivemos a época da eclosão de uma vida *shoppinizada*, cercada de sistemas de segurança e iluminação pensados para o processamento de um consumo alienado e embrutecido. Viciados na bolha da segurança que tem no condomínio²⁵ e no *shopping center*²⁶ seus descritores mais expressivos, vivemos um corpo de alta conexão com os amparos da estrutura privada em detrimento da experiência alargada com os esbarrões e tempestades provenientes da grande cidade, ou seja, do que nela nos lembra da nossa impermanência no mundo. Vivemos o tempo que celebra não mais “um corpo-corpo, corpo-devir, corpo-contato, corpo-inven-

²⁵ Para compreender melhor esse fenômeno, conferir a *lógica do condomínio*, apresentada no livro “Mal-estar, sofrimento e sintoma: Uma psicopatologia do Brasil entre muros”, de Christian Dunker (2015).

²⁶ Para uma maior entrada nesse debate, conferir o livro de Beatriz Sarlo: “A cidade Vista: Mercadorias e Cultura Urbana”. A partir de Buenos Aires, a autora fala que o “*shopping* não é simplesmente uma parte da cidade, mas sua substituição por um sistema novo, em que se atenua ou desaparece o que, no passado, caracterizou o urbano” (SARLO, 2014, p. 11).

ção; mas, sim, um corpo-vazio, corpo-previsível, corpo-repetição, corpo-alisado. Corpo-produto; corpo-fábrica” (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 65). Após termos compreendido que o desenvolvimento do capitalismo está estreitamente ligado à urbanização — já que esse é que exige os excedentes de produção que serão produzidos pelo capital (HARVEY, 2014) —, torna-se possível afirmar que as cidades do mundo contemporâneo estão muito mais entranhadas por corporeidades cercadas do que pelo risco de ruas sem proprietário ou determinação. Cada vez mais caminhando para a privatização do espaço público e de nós mesmos, temos nos afastado de uma concepção que veja a *céu aberto* o lugar de uma vida menos controlada por conexões entorpecidas²⁷.

Na contramão desse tipo de política funerária, e com os alcances políticos do *1º Seminário Periferias Insurgentes* à nossa vista, foi que começamos a pensar numa montagem teatral que buscasse pensar-fazer formas possíveis de sabotar uma cidade que reproduz projetos de separação e exclusão. Como fala Harvey (2014), a cidade está em total relação com o tipo de pessoas e poderes que a habitam e, desde o *Seminário*, surgia, para nós, a compreensão que mais que uma cidade privatizada, sua moral branca e heterossexista tem composto sua coluna vertebral: machista, racista e misógina. Não demorou muito para percebermos que essas cidades *shoppinizadas* não estão interessadas em incluir na sua geografia as variáveis simbólicas e sensíveis das suas periferias. Na busca por decompor essa dinâmica, nossa aposta em *Ainda Vivas*, trabalho em que nos deteremos mais à frente, está no arranjo de uma forma que, tal qual os saraus e *rolêzinhos* têm nos ensinado, busque dar conta da singularidade performativa das corporeidades racializadas, LGBs e de mulheres que compõem o *Nóis de Teatro* no espaço público da periferia: se relacionando. A descoberta da teatralidade da cidade e da performatividade das movimentações periféricas foi a pedra de toque para montarmos *Ainda Vivas*, três peças que ligam o teatro à vida, e tramarmos um movimento para compor não somente o

²⁷ Este argumento, diante da crise vivida por todos e todas durante a pandemia da Covid-19, não pode ser entendido de forma leviana. Há que se levar em conta, além do contexto em que se coloca, o reconhecimento de uma estrutura de mundo capitalista que não só em cenários pandêmicos, como em seu cotidiano regular, coloca-se sempre à disposição de ter o ambiente privado, o enclausuramento, como estrutura de *segurança* a qualquer tipo de risco que a rua coloca. E mais ainda: o que a pandemia nos prova é que o projeto capitalista de proteção privada não só tem epicentro numa questão de classe como, num estado de calamidade pública, define quais são os corpos que valem a pena serem protegidos. A ideia de que a quarentena quebra a economia de um país pode até ser razoável, entretanto o que está implicado no discurso do Governo Bolsonaro não é, nem nunca foi, um desejo de rua que pulsa em vitalidade, mas o oposto: o que dela pode garantir os ideais neoliberais de consumo e acúmulo de riquezas. Nesse estado adverso em que vivemos durante a pandemia, valeria a pena perguntar, afinal de contas, sobre quais são os corpos a que foram exigidos o retorno às ruas.

corpo e a cidade que queremos, mas também o teatro que é possível ser feito dentro dessa dinâmica de relações.

Cumpre, então, pensar de que modos as relações vivenciadas em *Ainda Vivas* operam na constituição de uma experiência de cidade: endossam um paradigma de dominação e clausura ou nos levam, de fato, à poética de uma *relação* para nos reencontrarmos com o outro? Antes de adentrarmos efetivamente no nosso processo de montagem, vale a pena delimitar um pouco mais o foco deste debate. Seria possível que, nesse jogo perpétuo de *um corpo que é cidade* e de *uma cidade que é corpo*, exista algo que desative as determinações dessa combinação em nome de outras articulações dessa relação? Já que tudo se corporifica, não haveria também, fervilhando no sangue, nas veias, em nossa pele, em nossos órgãos, uma centelha que seja que possa dismantelar as formas que nos afetamos e conhecemos o mundo?

Cidades em exílio

Do exílio à errância, a medida comum é a raiz, que em ambos os casos falta. Devemos começar com isso.
— Édouard Glissant

Desde o século passado, um movimento de poetas e pensadores já nos alertava sobre esse mistério oculto do corpo que carrega suas experiências de mundo, suas mais complexas modulações e formatações gerenciadas pela *pólis*²⁸. Foi necessário desenvolver o conceito de biopoder²⁹ para que avistássemos que, desde sempre, a Cidade, o Estado, a Política, a Polícia, a Economia, todas as instâncias de relação social, formatam, alinham, coreografam e manipulam o corpo humano, inserindo-o num sistema de calos corporais que o condicionam a reações quase sempre previsíveis: modos de afetação que a ciência moderna pôde catalogar, reeditar, empacotar e tabular o preço dos remédios para seu tratamento e prevenção.

²⁸ No advento da modernidade, a construção das novas metrópoles produziu um grande *boom* no pensamento sobre cidades, tanto na literatura, quanto na arquitetura e no urbanismo. Em cidades diversas, autores e poetas produziam afetados e influenciados por suas experiências urbanas. A obra de Dostoiévski, em relação com São Petersburgo, por exemplo, revela um paralelo muito forte com as *traduções da modernidade* vivenciadas por seu contemporâneo Charles Baudelaire nas ruas de Paris ou Edgar Allan Poe, em Londres. De modo parecido, “A alma encantadora das ruas”, livro escrito pelo brasileiro João do Rio em 1910, transita por essas “cenas primordiais modernas”.

²⁹ Foucault (2008, p. 3) conceitua biopoder como uma série de fenômenos: “o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral de poder”.

As indústrias farmacêuticas, da beleza, da alimentação e da Cultura, de modo rápido, avistaram nessa manipulação do corpo a fórmula secreta para o empreendimento de um projeto corporal limpo, higienizado, racional, *fitness* e branco, marcado por dominações de uma disciplina que tenta reger a diversidade da vida e redundá-la em corpos “que devem ser vigiados, treinados, utilizados, eventualmente punidos” (FOUCAULT, 1999, p. 291). Ao avistar tal dimensão, Foucault torna-se uma figura respeitada no debate sobre as formas com que o mundo, como o conhecemos, vem sendo gerido: por manobras estratégicas de controle, guiadas pelo que ele chama de *microfísica do poder*. Referendado pelo estudo sobre o poder exercido pelas prisões, escolas, hospitais etc. no projeto de controle e cerceamento dos corpos, o panóptico foucaultiano é a imagem-chave dessa engenharia microfísica, de uma vigilância generalizada que se exerce no cotidiano, fenômeno do qual as cidades não estão fora — “efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados” (FOUCAULT, 2013, p. 29). Os últimos séculos nos mostram a forma violenta e gentrificada pelas quais foram igualmente pensadas e erguidas as cidades contemporâneas. O advento da modernidade acelerou o processo de higienização do urbano³⁰ com a espetacularização do turismo, a gentrificação dos espaços e a fabulação de uma política global que tem nas cidades o emblema da sua mais bela representação de progresso e felicidade. Estamos entregues à perversidade de cidades que têm na posse, no consumo em grande escala e no individualismo os pilares da separação necessária para fortalecer nosso famigerado “ideal empresarial de si”³¹.

Por outro lado, se já tivermos aprendido que tudo se corporifica, parece ser possível que nesse mesmo corpo que se embrutece encontremos também a chave de sua emancipação. É preciso cogitar que do próprio biopoder há de surgir matéria capaz de violar as estruturas

³⁰ O Projeto da Paris de Haussmann, por exemplo, foi incisivo para a “transformação de toda a cidade, que deveria abrir-se para a novidade e o progresso. As reformas acentuariam a diferença entre a velha e a nova sociedade” (SODRÉ, 2002, p. 47). No Brasil não foi diferente. Inspirando-se nas reformas de Paris, as ideias de ordem e progresso imperavam na construção do Rio de Janeiro, capital do Brasil no começo do século XX. “Modernizar o Rio implicava, pois, em sanear e construir — e, claro, transformar as relações dos grupos sociais com o espaço habitacional, tornando menos notória a presença do negro e dos contingentes de ‘vadios’ (subempregados, desempregados)” (SODRÉ, 2002, p. 47). Fortaleza, como de costume, seguiu o padrão nacional. A partir de 1930, a cidade adotou o caminho do “progresso” como projeto de vida para “crescer” de forma desordenada.

³¹ Achille Mbembe (2018, p. 16) fala que as sociedades neoliberais construíram uma forma de vida baseada no modelo da empresa, o que produz “uma forma inédita de vida psíquica, apoiada na memória artificial e digital e em modelos cognitivos provenientes das neurociências e da neuroeconomia. Sendo que os automatismos psíquicos e tecnológicos não passam de duas faces da mesma moeda, vem se consolidando a ficção de um novo sujeito humano, ‘empreendedor de si mesmo’, moldável e convocado a se reconfigurar permanentemente em função dos artefatos que a época oferece”.

de dominação e subserviência. Para isso, cumpre desvendar de que relações de poder ainda desconhecidas esse corpo se constitui para, daí, elaborar a emboscada: outra experiência de cidade. Para Peter Pál Pelbart (2007, s/p), o próprio termo biopolítica tem um sentido paradoxal:

Ora designa certas formas de dominação sobre a vida, tal como definidas por Foucault, ora designa justamente o contrário, ou o mesmo visto de baixo, a saber, a vitalidade social e sua potência constituinte [...] De modo que se por um lado a vida aparece como pulverizada e decomposta pelas operações de decodificação capitalística, ela também se abre para combinações ilimitadas, ela é também energia a-orgânica, corpo-sem-órgãos, virtualidade pura.

Lembremos, por isso, que antes de nossas investidas críticas atuais³², Milton Santos (2005, p. 174-175) já nos dizia que o modo como o mundo tem sido ordenado não é irreversível e que “as condições materiais já estão dadas para que se imponha a desejada grande mutação, mas seu destino vai depender do como disponibilidade e possibilidades serão aproveitadas pela política”. Ao reivindicar uma mutação filosófica³³ da espécie humana, Santos (2005, p. 174) assegurava que “a mesma materialidade, atualmente utilizada para construir um mundo confuso e perverso, pode vir a ser uma condição de construção de um mundo mais humano”. Nesse sentido, pensar uma outra política do corpo, sobretudo em sua relação com as cidades, faz-se urgente e necessário para que possamos conceber uma realidade que, de fato, possa frear as estruturas coercitivas de um biopoder que tenta determinar e estabelecer o modo como temos nos relacionado no urbano.

David Harvey (2004, p. 138) nos fala que “na qualidade de ‘máquina desejanter’ capaz de criar ordem não apenas em seu próprio interior, mas também em seu entorno, o corpo humano é ativo e transformador em relação aos processos que o produzem, sustentam e dissolvem”. Ainda que juntar a ideia de *máquina* e *desejo* numa só frase para pensar corpo possa ser

³² Além do trabalho que Peter Pál Pelbart tem realizado, vale a pena demarcar, pelo menos, duas vertentes críticas atuais. O histórico questionamento de Michel de Certeau (1998) sobre a teoria foucaultiana fala de práticas estranhas ao espaço geométrico e geográfico que se combinam fora do poder panóptico: táticas desviantes de habitação do espaço realizadas pelos *praticantes ordinários das cidades*. No que se refere ao pensamento preto contemporâneo, o trabalho de pensadores como Denise Ferreira da Silva e Jota Mombaça fala sobre a destruição do mundo como o conhecemos “através de uma leitura que busca expor como a Categoria da Negridade já detém as ferramentas necessárias para desmontar as estratégias existentes do conhecimento e de abrir caminho para uma figuração da existência fora das garras das ferramentas da razão científica, quer dizer, sem a presunção da separabilidade” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 87). Sobre esta segunda perspectiva, adentraremos mais à frente.

³³ Milton Santos (2005, p. 174) lembrava do quanto falamos nos progressos e nas promessas da engenharia genética, do quanto elas conduziriam a uma mutação do homem biológico, mas pouco falamos das condições, “também hoje presentes, que podem assegurar uma mutação filosófica do homem, capaz de atribuir um novo sentido à existência de cada pessoa e, também, do planeta”.

um tanto quanto controverso — dado meu interesse em pensar corpo como processo de vida —, interessa a noção de *Corpo Político* de Harvey pelo que ele indica ao falar da matéria que podemos fundar a partir de articulações da vontade, da disposição. Se “toda política não tem outro objetivo senão o poder (ou, em todo caso, qualquer outro objetivo supõe o poder, ou *um* poder, pelo menos como meio)” (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 101), proponho pensarmos *corpo político*, neste texto, bem menos pela tomada do poder, e mais pela entrada na guerra, pela disputa cotidiana de ser tão mais do que a reprodução embrutecida dos jogos dominantes. No caso do *Nóis de Teatro*, preenchido de corporeidades racializadas, não se trata, portanto, de declarar uma guerra, mas de, em legítima defesa, encontrar rotas para sobreviver às necropolíticas criadas, antes mesmo de nascermos, para exterminar nossa existência. Nem se trata também de efetivamente “pegar em armas”, e sim de elaborar a emboscada pelos mais diversos tipos de táticas que possamos conceber. Contudo, o que pode a política dos corpos numa estrutura social, sobretudo brasileira, que abandonou a disputa (e que representa, absorta, uma ideia redentora de paz), que tem desperdiçado a sua força em nome de uma calma desprezível gerenciada pela ausência de referenciais de mundos possíveis? Numa estrutura de profunda melancolia social e de gerência da descrença num projeto emancipatório, o que pode ainda o corpo em sua política?

Vladimir Safatle levanta argumentos que podem nos ajudar a pensar as questões levantadas até aqui, gerando provocações diante do pessimismo crescente em nosso meio social. O autor nos fala que ainda estamos presos a uma concepção de política vista tão somente como a estrutura que gerencia os Estados e as Nações, a distribuição dos bens e das riquezas e as empresas, sem dimensionar nesse conceito todo o *circuito dos afetos* que nos compõem, ou seja, nossos valores, crenças, desejos e imaginários. Ao reconhecer que “não há política sem incorporação (pois só um corpo pode afetar outro corpo)” (SAFATLE, 2016, p. 95), o autor propõe uma entrada nos modos como somos colonizados em nossos afetos e nas estruturas que condicionam a experiência de um corpo político, sobretudo ao evocar a urgência de uma revisão dos modos como nos afetamos. “Não há poder que não crie uma ‘vida psíquica’ através das marcas que deixa no corpo” (SAFATLE, 2016, p. 136): máxima que leva o autor a se perguntar sobre que tipos de afetos têm nos colonizado no campo da política. Disposto a romper com a

tradicional abordagem das ciências políticas e assumir a psicanálise³⁴ lacaniana como referencial, Safatle faz pensar o político como um conjunto de movimentos e circuitos corporificados no indivíduo que, pela sua imprevisibilidade e a partir do modo como são operados, poderiam fugir de um estágio de fácil captura neoliberal, já que o capitalismo desconhece contingências. Para desenvolver essa concepção, o autor irá se apropriar da noção freudiana de desamparo³⁵ para elucidar as forças em jogo nesse engenhar teórico.

Safatle (2016) insiste numa política do desamparo como possibilidade de emancipação corpórea e alerta sobre como as estruturas sociais do biopoder construíram um sistema de amparos que condicionam a nossa experiência de mundo a uma interdependência contínua da força que opera sobre o corpo. As políticas de amparo social, da família, da fé, da saúde, do amor e da identidade constituem, segundo o autor, o ponto nevrálgico da nossa dependência corpórea às estruturas políticas do cotidiano, dimensões que oferecem ao poder do Estado e das empresas o ápice da servidão à qual estamos submetidos. Safatle cogita a força do desamparo como possibilidade de criação de uma imaginação política que abra nosso corpo para outros modos de sermos afetados pelo mundo, despossuindo-o das marcas violentas que carrega e desativando corporeidades que sempre se repetem.

Desamparar, por essa lógica, significaria destituir-se das raízes atributivas que identificam o corpo. Mas seria, de fato, possível desamparar-se por completo de todos os predicados que nos constituem sem cair no colapso de toda ação? No caso das periferias urbanas, há que se destacar que o movimento que aspiramos se estabelece, quase sempre, numa luta que se faz ao contrário. É na busca por amparo social, já tendo percebido o que a gestão das cidades tem negado enquanto direito às periferias, que se faz a força política das assembleias periféricas.

³⁴ Safatle lembra que durante muito tempo a ciência política negou as implicações psíquicas na construção do social. Por isso reivindica, tal qual o psiquiatra Frantz Fanon já o fez, um pensamento que não separa corpo e mente. Tim Ingold, concordando com essa abordagem, resgata o antropólogo americano Alfred Irving Hallowell (1892-1974) para alertar que qualquer dicotomia exterior-interior, com a pele humana como limite, é irrelevante. “A vida orgânica é social, e, portanto, o é a vida da mente, porque a ordem a que dá origem está implícita” (INGOLD, 2015, p. 338).

³⁵ Freud nunca desenvolveu um contorno preciso para o conceito de *desamparo* em seu trabalho. Para falar sobre isso, utilizou o termo alemão *Hilflosigkeit* para dizer da situação do bebê recém-nascido que não tem estruturas para ajudar a si mesmo. Em “Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância”, o autor nos diz: “Biologicamente falando, o sentimento religioso origina-se na longa dependência e necessidade de ajuda da criança; e, mais tarde, quando percebe como é realmente frágil e desprotegida diante das grandes forças da vida, volta a sentir-se como na infância e procura então negar a sua própria dependência, por meio de uma regressiva renovação das forças que a protegiam na infância” (FREUD, 1970, p. 112-113).

É necessário concordar com Butler (2018) que a *precariedade* também é um modo de inviabilizar que uma vida seja passível de ser vivida. “É necessário reivindicar que os corpos tenham aquilo de que precisam para sobreviver, uma vez que a sobrevivência definitivamente é uma pré-condição para todas as outras reivindicações que fazemos” (BUTLER, 2018, p. 229). Interessa, por isso, pensando periferia numa lógica antideterminista, desconfiar do que o poder hegemônico considera como *necessário* para nossa sobrevivência — instância que quase sempre reitera não somente dominação, mas projetos de segregação e de violência — para seguir de perto o que está implicado nos próprios desejos de uma população que sempre foi desamparada em seus direitos primordiais de cidadania. A surpresa do desamparo, nesses termos,

só existe para aqueles que se esqueceram de como se espantarem com o nascimento do mundo, que têm crescido tão acostumados ao controle e à previsibilidade que dependem do inesperado para assegurar-lhes de que os eventos estão ocorrendo e de que a história está sendo feita (INGOLD, 2015, p. 125).

Ao falarmos de corpos racializados, o desamparo quase sempre foi matéria movente. Forçadas a estarem sempre abertas para o intempestivo do mundo, exiladas de suas terras ou desapropriadas de seus direitos básicos, essas corporeidades, embora em perpétuo espanto, quase nunca são surpreendidas. No entanto, se o próprio Safatle entende política para além dos amparos sociais, perceberemos que sua inquietude nos fala da tarefa de desabar estabilidades psíquicas, noção que não desconhece a necessidade macropolítica dos amparos sociais, mas que se arrisca a mobilizar uma mudança no campo da “micropolítica” dos afetos. Ainda assim, ao negar representações naturais e estabilidades das determinações atributivas não estaríamos tão somente abrindo o corpo para a posse de outros amparos que, mesmo que provisórios, configuram nossas experiências de mundo? Mesmo o nômade, pergunta Glissant (1997, p. 12), “não é sobredeterminado pelas condições de sua existência? Em vez do gozo da liberdade, o nomadismo não é uma forma de obediência às contingências que lhe são restritivas?”³⁶

De olho nessa questão, só podemos experimentar uma outra política corporal se nos abirmos para o indeterminado, o inesperado, o impredicado, a *errância*, o que ainda não foi reconhecido pelo corpo como parte do que o constitui. Nesse sentido, se quisermos falar de desestabilizar regularidades psíquicas, mais que desamparo, talvez valesse a pena, como o fez

³⁶ Livre tradução de “But is the nomad not overdetermined by the conditions of his existence? Rather than the enjoyment of freedom, is nomadism not a form of obedience to contingencies that are restrictive?”

Glissant, falar de *exílio*. Ninguém, em sã consciência, opta pelo desamparo, mas pode, na fuga de estruturas coercitivas, investir num autoexílio. Assim, bem menos do que a violência de ter que sair da própria terra, *o que importa para o exílio não é a falta, o desamparo, é o devir, a busca constante por um outro amparo*, o que pode mobilizar outras raízes. Ao comentar o exílio de Fanon, da Martinica para a Argélia, Glissant fala que a identidade não está apenas na raiz, ela também vive na relação. “Na antiguidade ocidental, um homem exilado não se sente desamparado ou inferior, porque não se sente oprimido pela privação de uma nação que para ele ainda não existe” (GLISSANT, 1997, p. 13)³⁷. Mas a essa altura, complementa Glissant (1997, p. 19),

parecemos distantes dos sofrimentos e das preocupações daqueles que devem suportar as injustiças do mundo. Sua errância é, de fato, imóvel. Não viveram o luxo do desenraizamento, melancólico e extrovertido. Eles não viajam. Mas uma das constantes do nosso mundo é que o conhecimento das raízes será transmitido pela *intuição da Relação*: é essa uma das constantes do nosso mundo. Viajar já não é o lugar de um poder, mas o momento de um prazer, se bem que privilegiado. A obsessão ontológica do conhecimento dá lugar à fruição de uma relação, de que o turismo é a forma elementar e, a maior parte das vezes, caricatural. Os que ficam sobressaltam-se com essa paixão do mundo, comum a todos. Acontece-lhes sofrer os tormentos do exílio interior (GLISSANT, 1997, p. 19, grifo meu)³⁸.

Como alertei outrora, em nosso corpo parece haver indícios de emancipação. Contudo, nossa subserviência às conexões entorpecidas pelo repertório do que conhecemos do mundo nos impede de imaginar e descobrir outras relações. Quando Glissant fala de uma *intuição da relação* (paixão do mundo comum a todos), o que está a nos dizer sobre *exílio interior* não é da necessidade efetiva de uma viagem *para o exterior* como a de Fanon (um deslocamento de um país para outro), mas de soluções esboçadas em resoluções precárias, na possibilidade de exílio que acontece sem deslocamento territorial, num certo tipo de viagem (que já não é a do turismo), que pode seguir produzindo contingências. Afirmar uma *intuição da relação* como algo que constitui o exílio interior é dizer que no *saber-do-corpo* — como Suely Rolnik chamará, em

³⁷ Livre tradução de “In Western antiquity a man in exile does not feel he is helpless or inferior, because he does not feel burdened with deprivation-of a nation that for him does not yet exist”.

³⁸ Livre tradução de “At this point we seem to be far removed from the sufferings and preoccupations of those who must bear the world’s injustice. Their errantry is, in effect, immobile. They have never experienced the melancholy and extroverted luxury of uprooting. They do not travel. But one of the constants of our world is that a knowledge of roots will be conveyed to them from within intuitions of Relation from now on”.

grande parte por conta dos mal-entendidos que se lançam à palavra “intuição”³⁹ —, naquilo que se refere à experiência, há algo que produz, de forma irreduzível, uma errância.

Glissant (1997, p. 19) deixa exposto, no entanto, que “não descreveria a situação física de quem sofre a opressão de um Outro em seu próprio país, como os negros da África do Sul, como exílio interior. Porque neste caso a solução é visível, a resolução determinada; só a força pode se opor”. O autor refere-se, de outro modo, ao exílio que “atinge indivíduos que vivem onde as soluções relativas à relação de uma comunidade com seu entorno não são, ou pelo menos ainda não, consentidas por esta comunidade como um todo”⁴⁰. Nesse momento, da instabilidade provocada pelo *saber-do-corpo* — que não é a obsessão ontológica do Conhecimento, mas um engajamento com os afetos, com o que é sentido⁴¹ — em toda a sua relação com uma comunidade, pode surgir um exílio: fazer saltar de um determinado meio relações totalmente outras. Esse tipo de exílio — que já não é o do viajante, nem do turista, nem do descobridor, nem sequer do ensimesmamento⁴² — “é uma introdução imóvel e exacerbada ao pensamento da errância. Na maioria das vezes, distrai-se para compensações parciais e prazerosas nas

³⁹ Para Rolnik (2018, p. 111), “o uso desta palavra se presta a mal-entendidos por sua desqualificação em nossa cultura que, ao reduzir a subjetividade ao sujeito, despreza tudo aquilo que não é da ordem da cognição que lhe é própria e nos impõe a hegemonia de um logocentrismo”.

⁴⁰ Livre tradução de “I would not describe the physical situation of those who suffer the oppression of an Other within their own country, such as the blacks in South Africa, as internal exile. Because the solution here is visible and the outcome determined; force alone can oppose this. Internal exile strikes individuals living where solutions concerning the relationship of a community to its surroundings are not, or at least not yet, consented to by this community as a whole”.

⁴¹ Aqui, ao falar de um *saber-do-corpo*, afino-me com as ideias de Mônica Ribeiro e Cássio Hissa quando estes nos falam de *saber sentido*. Todo saber é sentido, afirmam os autores. Mas ponderam tal dimensão como forma de reiterar a fundamental presença da percepção do sensível como parte da valorização das singularidades de nossos corpos. Na construção desse saber-sentido, percebe-se o conjunto de “relações dos objetos de conhecimento e, assim, a possibilidade de dar continuidade ao que foi gerado na experiência sensível. A percepção dessas *relações* faz emergir a consciência da paisagem do corpo alterada pelos afetos” (HISSA; RIBEIRO, 2017, p. 106, grifo meu). Ciente de tal dimensão, que se faz inclusive no conhecimento científico, Ingold (2015, p. 126) nos alerta que “se a ciência quiser ser uma prática de conhecimento coerente, deve ser reconstruída sobre o fundamento da abertura, em vez do encerramento, do engajamento em vez do afastamento”. Mais à frente retomaremos à importância do *saber-do-corpo* como algo que reposiciona a ideia de Conhecimento, pelo menos no modo como foi concebido como ferramenta de separabilidade na ciência moderna. Por isso, sempre que neste texto surgir a palavra Conhecimento (com C maiúsculo), refiro-me à separação corpo e mundo produzidas pela Razão universal.

⁴² Vale a pena ressaltar que ao falar de política dos afetos não me refiro à ideia de *exílio interior* cunhada por Miguel Salabert quando este se referia à condição de “autismo social” (uma interiorização compulsória) induzida pela situação de privação da liberdade durante a ditadura de Francisco Franco. O autor elabora sobre o processo para, em seguida, redizê-lo: “Portanto, o processo foi apressado. Rejeitado, anulado, excluído, acreditei encontrar o último refúgio em mim, este exílio interior, esta pequena ilha portátil. [...] Mas o fracasso de mim mesmo em me conter tem sido revelador. Ele me revelou que sem os outros não se é nada” (SALABERT, 1988, p. 255, livre tradução).

quais o indivíduo é consumido. O exílio interior tende ao conforto material, que não pode realmente distrair da angústia" (GLISSANT, 1997, p. 19-20)⁴³, não pode naturalizar o desamparo. De tal modo, nessa espécie de exílio sem deslocamento geográfico, não há evasão da angústia, há um *saber-do-corpo* que compõe algo junto a ela.

"Quando eu era mais nova, eu desenhava, riscava, para fugir, fugir de tudo, mas não dava certo. Fugir é uma saída sem saída", fala-nos a atriz Doroteia Ferreira (2020, p. 20) em registro de processo da montagem de *Ainda Vivas*, fazendo-me ver que não existe, mesmo na fuga ou na dissidência, uma separação, pois tudo continuará sempre contido, anunciando suas implicações. Por isso, talvez a positividade da inserção na errância, provocada por esse *saber-do-corpo em exílio*, seja a de não interpretar a fragilidade de uma instabilidade e o desconforto que dela surge como "coisa ruim",

nem projetar sobre este mal-estar leituras fantasmáticas (ejaculações precoces do ego, provocadas por seu medo de desamparo e falência e suas consequências imaginárias: o repúdio, a rejeição, a exclusão social, a humilhação, a loucura). Tais projeções são portadoras de falsas explicações para a causa do mal-estar, o qual é sempre associado a um suposto erro e, portanto, à culpa, seja nossa ou de um outro, seja ele quem for (ROLNIK, 2018, p. 195-196).

É nesse momento que a força política e emancipadora da errância promovida pelo exílio "não procede da renúncia nem da frustração em relação a uma situação de origem supostamente deteriorada (desterritorializada); não é um ato resoluto de rejeição ou um impulso descontrolado de abandono" (GLISSANT, 1997, p. 18)⁴⁴; mas um desprover-se de raízes únicas para se colocar num devir que se estabelece pela busca de outras relações. Essa procura, quando mirar a vida urbana, verá que é em contraste ao que tem raízes únicas, à segurança estabelecida pela estrutura branca, masculina e heterossexista, que a rua ainda indica uma experiência de mundo muito mais emancipada em relação a todas as estruturas de servidão do que o espaço privado enclausura. É ela que, enquanto desordem, observa Lefebvre (1999), vive, informa, de fato surpreende.

⁴³ Livre tradução de "Internal exile is the voyage out of this enclosure. It is a motionless and exacerbated introduction to the thought of errantry. Most often it is diverted into partial, pleasurable compensations in which the individual is consumed. Internal exile tends toward material comfort, which cannot really distract from anguish".

⁴⁴ Livre tradução "Errantry, therefore, does not proceed from renunciation nor from frustration regarding a supposedly deteriorated (deterritorialized) situation of origin; it is not a resolute act of rejection or an uncontrolled impulse of abandonment".

Talvez por isso, ao considerar que o mundo urbano é condição incontornável, a professora do curso de Arquitetura da UFMG, Rita Velloso (2017, p. 61), fale que “não é mais possível esperar por qualquer redenção que nos fosse presenteada com planejamento urbano. É preciso atuar desde a *práxis* espacial da cidade. Em outras palavras, é preciso explorar a vida a partir da configuração urbana atual que se nos oferece”. Velloso diz ainda que é urgente ultrapassar os imperativos de conforto, beleza e mera utilidade para consumo, pois somente assim poderemos superar a perspectiva da pasteurização e a meta do não envolvimento, da alienação sem remédio. Por isso é preciso pensar, por nossa vez, o modo como o mundo contemporâneo tem tecido suas ruas para reconhecer que na mesma rua que é alvo da especulação predatória e de protagonismo de corporeidades hegemônicas, há uma chave de emancipação do corpo na contemporaneidade.

A resposta para o estabelecimento de possibilidades de relações inteiramente novas, livres de determinismo e constrangimento deve ser baseada na atitude experimental embutida nos esboços de ordem provisória de uma ocupação (...) Trata-se de radicalizar a experiência e fazer reemergir a atividade humana em sua fluidez, incompletude, linguagem contraditória (VELLOSO, 2017, p. 62).

Embora acredite, junto a Ingold (2015), que não ocupamos nada já pronto, mas habitamos contribuindo através da nossa atividade para a contínua regeneração do mundo, trata-se de investirmos num exílio da vida privada que levamos, de suas influências em nossos afetos, para experimentar a cidade e produzir possibilidades de relações outras. A cidade, tal qual nossos corpos, pede invenção. É nesse momento em que a despossessão de estabilidades psíquicas, ou de uma terra firme, como a enunciada por Glissant no texto “A errância, o exílio”, pode ser vista como um lugar em que algo acontece e o exílio não mais apenas como “coisa ruim”: “mas quando este é experimentado como uma busca pelo Outro (por meio do nomadismo circular), em vez de uma expansão do território (um nomadismo em forma de flecha)” (GLISSANT, 1997, p. 18)⁴⁵. Quero crer que essa proposição não é puro jogo retórico, mas resposta de um *saber-do-corpo*, que só é possível pela relação, sendo talvez ela mesma que produza caminhos de *reconhecimento* que se estabeleçam para além dos centros aviltantes do biopoder. Essa busca

⁴⁵ Livre tradução de “In this context uprooting can work toward identity, and exile can be seen as beneficial, when these are experienced as a se arch for the Other (through circular nomadism) rather than as an expansion of territory (an arrowlike nomadism)”.

por uma outra cidade só acontece por um *saber-do-corpo* que, de algum modo, experimenta um exílio que, ao contrário da mecânica da viagem, é movido pela fluidez da errância. É na busca por amparo que um *saber-do-vivo* estabelecerá, na *relação*, a errante busca de alguma forma de existir, algo que, nem sempre, se refere e se alinha ao que, no corpo, produz desejo.

É preciso estar à espreita daquilo que o saber-do-vivo nos indica, do que depende a força e a astúcia necessária para resistir ao poder da equipe de fantasmas nascidos da submissão ao inconsciente colonial-capitalístico, que ainda hoje comanda as subjetividades e orienta as jogadas do desejo (ROLNIK, 2018, p. 92).

Para isso, é numa ação de experimento que se pode, na possibilidade de erro, fazer o próprio desejo saltar em errância, colocando-o na possibilidade de descobrir outros mundos. Esse gesto experimental, no entanto, não é de domínio exclusivo das artes, acontece em diversas expressões singulares da vida. Não se manifesta tão somente nos lados de cá da cidade, mas também em diversos outros lugares, sobretudo na mira dos debates sobre raça, sexualidade e gênero. Mas é preciso concordar, como a própria Suely Rolnik (2018, p. 129) reconhece, que “quando tais transfigurações e movimentos se dão nas periferias dos centros urbanos elas tendam a ganhar especial ousadia”.

É interessado, por isso, num movimento poético que dita seus próprios modos de habitar a cidade, que reinventa as lógicas relacionais artista-plateia — e mais, que coloca em xeque o pensamento branco e heterossexista de cidade —, que o *Nóis de Teatro* tem visto nessa constelação de ações que se fundam nas/com as periferias o engajamento político de um corpo que não cede, sem resistência, às manobras estratégicas de controle da nossa ginga preta e periférica. Nas condições de inventar o impossível, essas pretitudes vão ganhando materialidades para devorar “o signo da própria subtração que nos acompanha, sem gerar produto pelas nossas faltas, sem desejar pelo nosso não-direito ao desejo” (GADELHA, 2020, p. 8). Ao mergulhar numa errância, em dimensões inventivas de si e da cidade, são atores que tecem seus amparos na movência, no aqui e *agora* em sua profunda implicação, algo que pode nos ensinar muito sobre um teatro *com* a rua. Dos *rolêzinhos* e dos *saraus*, dos *batuques* e das *cejas de rua*, da *tradição* e da *reinvenção*, na inseparabilidade da arte com a vida, estamos interessados nessa mistura inquietante que compõe e decompõe a cidade. E a mim, como artista e pesquisador, estou interessado nesses *saberes-do-corpo* por sua capacidade de reconstruir o mundo,

não mais pelo desamparo estabelecido antes mesmo desses movimentos existirem, nem sequer pela reinante necessidade de saciar um desejo que neles também vai se incluir, mas pela errância gerada por seus exílios, pela procura, com o mundo, de relações totalmente outras.

Quais, então, as outras possibilidades de vida podem ser engajadas pelo corpo, sobretudo ao seguirmos as *partes de mundo* implicadas nas periferias urbanas? Tal questionamento pode abrir pensamentos que considerem a insurgência implícita de corpos que, pela errância de um *exílio*, possam desativar conexões embrutecidas para mergulhar no devir não só em seu íntimo como também em seu entorno.

CENA 2 — POLÍTICAS DA INTIMIDADE: UMA POÉTICA PARA CONCEBER A RELAÇÃO

*Enganaram-se também os que acreditaram
que eu queria só empoderamento.
O que eu quero mesmo é independência,
autonomia, emancipação.
— Ainda Vivas, Nós de Teatro*

Quando, em 2013, após dez anos de grupo, o *Nóis de Teatro* ganhou o *Prêmio Funarte de Arte Negra*, havia ali, em curso, uma imersão numa jornada sobre nossa própria negrura. Uma vida inteira de silenciamentos, entrecruzada pelas brutalidades das cidades que habitam nossa epiderme, e um dizer miúdo, baixo, tímido, que mal atentava para a própria pele. Foi necessário ir fundo, visitando, em pesquisa, comunidades quilombolas do interior do Ceará e do Maranhão para olharmos para nossas corporeidades e afirmar, não mais a dor, a boniteza de dizer: “A periferia tem sua cor”. Mas há dissensos. Entre nós mesmos há uma parte que não afirma a pretidão como marca de um corpo que é cidade. Essa ramificação — que produziu, inclusive, uma peça em que duas atrizes do grupo não integram o elenco por não se verem como negras: *Todo Camburão Tem Um Pouco de Navio Negreiro*⁴⁶ — fez com que entendêssemos que não se trata somente de uma parte de nós que se anuncia como preta, mas de uma cidade inteira que há tempos racializa nossa existência e busca fixar, da forma mais precisa possível, os limites de onde podemos circular. Foi somente quando atentamos para as nódoas do racismo sobre nossas vidas que distinguimos nossas corporeidades e percebemos as nuances dessas racializações impostas no cotidiano de cada um de nós. De tal modo que a percepção muda e a construção do discurso também: não se trata apenas de uma cidade preta que se faz

⁴⁶ A montagem, que teve sua estreia em novembro de 2014 após um processo de pesquisa junto a comunidades quilombolas, conta a história de Natanael, uma espécie de anti-herói que habita as periferias. Dividido em três atos, narramos a saga de um menino negro que, inserido num contexto de opressão e violência, é levado a tomar decisões que lhe custarão um julgamento popular. Convocado à decisão sobre o destino de Natanael, o público se vê inserido num debate sobre o extermínio da juventude negra nas periferias, além da desmilitarização da polícia e da política brasileira. Para conhecer mais sobre o trabalho, o link apresenta a temporada realizada, em novembro de 2014, na Caixa Cultural Fortaleza: <https://youtu.be/OiT-oayjRbM>.

periférica, falamos de uma parcela subjugada da cidade, uma vida inteira construída por becos da racialização⁴⁷.

Na contramão dessa cidade racista, os últimos anos foram importantes para as lutas identitárias e de *lugar de fala*⁴⁸ no Brasil. A tônica da voz outrora abafada tem tomado os palanques políticos (e publicitários) para não apenas denunciar uma concepção de política e de cultura⁴⁹ arraigadas em séculos de paralisia mental e reiteração de centros sombrios de poder, como também abrir um caminho onde possamos experimentar a vida e o que dela surge de poética. É desse contexto que, sendo o *Nóis* um grupo formado, em sua maioria, por mulheres, surgiu a urgência de pautar as feminilidades também como mote para nossos debates poéticos e políticos. Não que antes tivéssemos uma cena alheia a tais questões, mas nossos embates aquecidos por uma formação política que se faz na própria periferia urbana passaram a levar em consideração os cruzamentos entre racismo e machismo e seus impactos na construção das nossas relações e criações artísticas. Eu, como homem negro, tive que me ater às camadas de privilégio que minha presença enquanto diretor/gestor do grupo por vezes acessou. De tal modo que, em 2018, com a peça *Despejadas*, as mulheres do grupo assumem a cena para, a partir de sua experiência de cidade, tensionar a inseparabilidade entre raça e gênero. A peça, montada em 2018 a partir de uma pesquisa sobre o livro *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus (2017), segue a metáfora construída pela autora sobre a cidade (os bairros chiques são a sala de visitas, a parte social da casa, e a favela é o quarto de despejo). Em cena, as atrizes utilizam o próprio corpo para falar desse despejo da cidade. A cena começa dentro da sede do *Nóis de Teatro* para romper com o protocolo do espaço e levar o público para a rua. As atrizes, com

⁴⁷ Mbembe (2018, p.76) complementa dizendo que “ao longo de grande parte da história moderna, raça e classe mantiveram laços de co-constituição. O sistema de *plantation* e a colônia foram, em relação a isso, fábricas por excelência da raça e do racismo. Em especial para o branco pobre, era alimentando e cultivando as diferenças que o separavam do negro que ele obtinha a sensação de ser humano”.

⁴⁸ Desde 2015, a discussão sobre *lugar de fala* tem tomado as assembleias políticas, os debates acadêmicos e as redes sociais. Um contingente de pensadores e artistas das pautas LGBTQIA+, negra e feminista tem trazido para a vida pública a urgência de pensar sobre as hierarquias das opressões sociais. Destaca-se, nesse contexto, a publicação do livro integrante da série *Feminismos Plurais*: “O que é lugar de fala?”, de Djamila Ribeiro. Para o fortalecimento desse debate tem sido muito importante os escritos de Ângela Davis e Grada Kilomba, além da brasileira Lélia Gonzalez.

⁴⁹ A chegada de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, em 2003, foi de grande importância para a construção de uma política de *Cidadania Cultural* no Brasil. O Programa *Pontos de Cultura*, além de uma série de outras políticas nas artes, permitiu a estruturação de muitos projetos que partem de periferias urbanas, comunidades rurais, ribeirinhas, indígenas etc. Hoje já é possível perceber os efeitos políticos e históricos da proliferação desse levante cultural. Contudo, o retrocesso das políticas culturais do Governo Bolsonaro tem contribuído para o fechamento de muitos grupos e para precarização do trabalho dos que tem conseguido, a muito custo, continuar produzindo arte no Brasil.

isso, discutem com o espaço público (não apenas como tema, mas como lugar onde algo acontece) a urgência de repensar uma cidade-mulher⁵⁰. Junto à Ângela Davis (2011) e partindo de Carolina Maria de Jesus (2017), as atrizes de *Despejadas* passam a defender que classe, raça e gênero sempre estiveram em profunda ligação⁵¹.

Foi com essas experiências que passamos a compreender que nossa formação identitária (pretos e pretas, mulheres e LGBs) estava em total relação com o espaço e com as *partes de mundo* que vivenciamos com a periferia. Entretanto, não se tratava de blindar um elogio a essa narrativa, mas também de circunscrevê-la em suas problemáticas e sistemas predicativos que, por vezes, violentam a nossa existência justamente por nossa configuração preta, feminina e periférica. É na atenção a uma história que se faz de modo veloz e de tempos que cooptam (ou toleram) as nossas práticas, que começamos a tensionar uma ideia de identidade sem essencialismo ou ordem expressa. Não me interessa, a priori, em refletir sobre as matrizes que constituem cada uma das identidades que nos permeiam. Dado seus estados de errância, de um mover constante e incalculável, seria irresponsável tentar descrevê-las. De todo modo, dentre tantas portas de entradas para pensar o trabalho em que nos debruçaremos neste texto, *Ainda Vivas*, permito-me começar pelo que, em processo, revela-se de um estado errante de nossas construções identitárias (tanto de nossos corpos, quando de nossas cidades).

Somos um grupo composto por mulheres e homens, corpos negros e não-negros, LGBs e heterossexuais, todos cisgênero (nossa identidade de gênero condiz ao gênero que nos foi oferecido ao nascer). Assim, diante da urgência interseccional apresentada pelas atrizes do grupo em *Despejadas* — não somente por um plano temático, mas pela forma com a qual as atrizes erguem a cena —, com *Ainda Vivas* assumíamos o objetivo de trazer para o teatro a multiplicidade de nossos corpos se relacionando no espaço público da cidade. Nesse sentido, a interseccionalidade⁵², conceito debatido pela teórica e feminista negra Karla Akotirene (2019, p.

⁵⁰ No ano de 2020, em parceria com o Porto Iracema das Artes, o *Nóis de Teatro* lançou um vídeo documentário de desmontagem da peça, onde é possível acessar cenas do trabalho, além das atrizes dialogando sobre o processo. Disponível no link: <https://youtu.be/gYQoe53sqVw>.

⁵¹ Ângela Davis (2011, s/p) afirma que “raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras”.

⁵² Ao defender a *interseccionalidade* como uma prática que se faz na encruzilhada do pensamento dos Feminismos Negros, Carla Akotirene fala que a *interseccionalidade*, como conceito da teoria crítica de raça, foi cunhado pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw. Contudo, “após a *Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação*

28), assume a missão de nos fazer pensar no “que faremos politicamente com a matriz de opressão responsável por produzir diferenças, depois de enxergá-las como identidades”. O que o pensamento interseccional dá a ver é que embora a Razão universal tenha aspirado separar, colocar em segmentos, todas as coisas do mundo, a violência que ela produz sobre nossos corpos nunca veio segmentada.

Assim, para pensar em que tipos de relações e práticas a montagem de *Ainda Vivas* exigiu a partir de nossas *interseccionalidades* e de suas repercussões nas formações identitárias de nossa experiência de mundo, trago para o debate dois momentos muito importantes dentro do processo. O primeiro deles é o que chamávamos de *Sarau Íntimo* — experimentos poéticos realizados dentro da Sede do *Nóis de Teatro*; e o segundo é o *Alvoroço* — sarau realizados com a rua, próximo à sede do grupo, com a presença de artistas que convidamos. Ambos como parte fundamental da construção de dramaturgia e preparação para a encenação de *Ainda Vivas*.

Um sarau íntimo, para nos *re-conhecermos*

Logo no começo de 2019, quando ainda não tínhamos escrita a dramaturgia de *Ainda Vivas*, percebíamos que precisávamos de algo que mediasse nossas relações. O outro e a outra, cada vez mais, eram tidos como corpos intoleráveis. Talvez seja duro dizer: ao passo que cada integrante do grupo se “empoderava” de suas forças identitárias, ficávamos mais distantes uns dos outros, o que gerava momentos de disputa que ultrapassavam as demandas corriqueiras de um grupo que está junto há quase 20 anos. Um estudo sobre os afetos que constituem esses desentendimentos seria de grande valia para o trabalho de grupo (e quem sabe façamos isso em algum momento), mas agora interessa trazer à tona como agimos para retomar uma sintonia coletiva (sem perder de vista as singularidades de cada atuante) para que conseguíssemos entrar em processo de criação novamente. Não parecia ser mais viável fazer uma peça de teatro sem que os cruzamentos interseccionais saltassem como força de composição: não para

Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, em Durban, na África do Sul, em 2001, conquistou popularidade acadêmica, passando do significado originalmente proposto aos perigos do esvaziamento. A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cishetero-patriarcado — produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais” (AKOTIRENE, 2019, p. 14).

descobrir quem “é o mais oprimido”, mas para arranjarmos uma força coletiva que caminhasse rumo a um processo coletivo de emancipação. Antes, no entanto, era necessário reconhecer que, exterior a nós (porém ressonante em nós), há poderes instituídos que se interessam pelo estilhaçar de nossa potência coletiva⁵³.

Após um histórico de processos de criação em que pautas das negritudes e das mulheres se manifestavam de forma tão presente, tanto na cena quanto em nossas vidas, um novo trabalho que traçasse uma relação justa entre nosso corpo e a cidade só seria possível dentro de uma constelação de pautas conjuntas e solidárias. *Ainda Vivas*, ao reunir três peças pensadas a partir do protagonismo de mulheres, pretos e pretas e LGBTQs, demarca esse intuito de não mais pensar nossa relação com a cidade de forma segmentada. Assim, *gênero, raça e classe* tornam-se categorias importantes para pensar a relação do *Nóis de Teatro* com o espaço público urbano. Não como *marcadores* de algum tipo de clausura ou defesa identitária, e sim como possibilidades de combinações múltiplas, desordenamentos e descobertas infundáveis sobre quem estamos sendo ou a cidade que viremos a ser. Assumimos, então, por meio da interseccionalidade, a recomendação de Akotirene (2019, p. 28) de articular as clivagens identitárias, “repetidas vezes reposicionadas pelos negros, mulheres, deficientes, para finalmente defender a identidade política contra a matriz de opressão colonialista, que sobrevive graças às engrenagens do racismo cisheteropatriarcal capitalista”. Entendendo, então, as ligações das opressões que vivenciamos, o processo de *Ainda Vivas* buscava reposicionar nossas identidades a partir de outras relações com a cidade. Para isso, era necessário nos “re-conhecermos”, vontade que se manifestava, em larga medida, no que chamávamos de *Sarau Íntimo*.

Antes de nossas primeiras experimentações diretas com a rua, logo no começo de janeiro de 2019, nossas investidas poéticas, na sede do grupo, eram guiadas pela troca de referências, num estudo continuado sobre as temáticas que queríamos abordar. Cada ator e atriz ficava responsável por trazer para o *sarau íntimo* algum material que se relacionasse com o

⁵³ Nas palavras do filósofo e ativista LGBTQ Paco Vidarte (2019, p. 169): “A única coisa que o poder quer é que nós pisemos nos pescoços uns dos outros por diferentes motivos. Ele estabelece diferenciais entre os indivíduos e grupos no que se refere a direitos e à posição social e deixa que tudo flua. Quando se alcança certo equilíbrio entre os fluidos, eleva uns novamente por cima dos demais e rebaixa outros, para que volte a haver diferenças e seja possível o exercício interno da opressão e a marginalização entre os grupos. Todos esses, por sua vez, fazem parte do grande grupo dos excluídos sociais, frente à classe poderosa, que nunca ou quase nunca entra nesses joguinhos de dar rasteira, mas que se diverte vendo como que os desgraçados se xingam entre si e, em vez de ser solidários, preferem descarregar sua raiva uns nos outros, debilitando-se, perdendo toda a possibilidade de coesão como grupo de resistência frente ao verdadeiro poder opressor”.

que nos interessava abordar no começo do processo: *a ideia de vida como linha fundante do que nos liga*. Nas primeiras reuniões, os eixos fundadores do processo perpassavam debates acerca de vida e morte como um construto político. Refletíamos, em seminários e debates, sobre os custos psíquicos envolvidos na trama do mundo como o conhecemos e na forma como nossos corpos — por sua condição de mulher, pretos e pretas e LGBs — se relacionam com a ansiedade, o pânico e a depressão. Tais conversas foram fundamentais para abrir espaço para os relatos de vida de cada participante e reelaborar, assim, nossa afetividade. Contudo, essa relação afetiva, ao se influenciar pelo movimento de saraus e *rolêzinhos*, arrisca-se a sair do puro depoimento para experimentar a enunciação de poemas (no nosso caso, interessávamo-nos também por músicas e outras performances artísticas, além do *karaokê*). Tais experimentações, realizadas em três saraus íntimos, eram vistas no processo como uma *preparação* para os *Alvorços*, eventos experimentais feitos com a rua na presença de artistas que convidamos.

A atriz Nayana Santos, ali no começo, já intuía a força performativa dos saraus. Em caderno de processo, ela chega a afirmar o sarau que acontece com as periferias como um “espaço de desabafo”. Há ali, ela fala, “a necessidade de se expressar, quem vai e quem fala quer demonstrar, por isso se joga” (SANTOS, 2020, p. 4). Investir no engajamento poético desse “desabafo” passava a ser crucial, tirando-nos da mística usual do que é “treinamento teatral” para empregar forças em nossa relação interpessoal. Regados a cerveja e música alta, além de produzir a troca de referenciais poéticos (experimentados nas performances realizadas), surgia ali, no desabafo, a (re)ativação de um lugar de intimidade entre quem participava do processo. Intimidade vista não como uma clausura nos amparos que temos em nossas relações, mas como um abrir-se para algo que vem.

Para o psicanalista Christian Dunker (2017), espaços de intimidade são, de algum modo, espaços de indeterminação. O autor se dedica a diferenciar intimidade de privacidade (foi a cultura dominante que insistiu nessa confusão para privatizar cada vez mais o eu no ideal empreendedor), para dizer que a intimidade só é possível por sua estrutura de diálogo. Tal noção de intimidade proposta por Dunker encontra lastro no neologismo que Jacques Lacan criou: *extimidade*. Com este termo, Lacan anuncia o íntimo não como algo interno nem tão pouco externo, mas como um *entre* que nos coloca em disposição ao outro. Para Lacan (1991), toda intimidade dispõe certa dose de extimidade: aquilo que é mais íntimo em nós, na verdade

está fora de nós. Essa afirmação, de algum modo, desafia a crítica elaborada por Richard Sennett no livro “O declínio do homem público”, onde o sociólogo norte-americano coloca a intimidade como uma tirania que desencoraja o senso de jogo no indivíduo. Para Sennett (2014), a intimidade, interiorizada, deseja uma autonomia em relação ao mundo exterior, por isso quanto mais intimidade, menor é a sociabilidade. Em contraponto, diferente de Sennett, afirmo, junto a Dunker (2017), nossa intimidade não mais como é corriqueiro vermos: um inquestionável conhecimento sobre o outro, um amparo promovido pela repetição do “nós mesmos”, mas como a abertura incondicional a um *não-conhecer* que configura a relação. Dunker (2017, p. 83) afirma que espaços de indeterminação podem ser concebidos como experiências de intimidade “na qual o compartilhamento desse não saber faz função de causa do encontro e de laço amoroso”. No *Nóis*, então, não é que sejamos íntimos porque nos conheçamos, e sim porque nos colocamos nessa disposição de descobrir quem somos nós, ou mais que isso, quem estamos *sendo*. Dessa forma, intimidade não se configura pelo que em nós seja “familiar”, mas pela disposição de uma deriva no desconhecido que habita os fios que ligam nossos corpos.

Para nós, era necessário esse tipo de imersão íntima. Era necessário reinventar nossa intimidade, não por uma transparência cega, espasmódica, e sim pelo que de mistério, de segredo que, em sua escuridão, nunca será de fato iluminado. E é essa incógnita que, no movimento claro-escuro, faz viver a relação íntima. Se a política, Safatle (2016) já nos disse, é constituída de circuitos de afetos, talvez fosse mesmo o caso de dizer que o que traçávamos era uma *política da intimidade*, que reencontrávamos um espaço de errância que não mais finalizasse o outro em figuras de determinação para nos lançar numa aventura pelas sombras e eclipses de um território escuro de outras combinações. Em poucas palavras, afirmar uma *política da intimidade* é dizer que há algo que acontece entre corpos e práticas íntimas que é da ordem não só da contingência como também da construção de espaços coletivados. E não só isso. Trata-se de compreender que o íntimo não se funda no que se entende como privado — nele o que habitam são ressonâncias —, mas no seio da relação com o mundo, com o que dele nos lembra de nosso eterno inacabado. Lidar com essa lembrança é também encarar o fato de que na vida pública da cidade haverá sempre algo que forja os recantos mais escondidos do nosso lar⁵⁴.

⁵⁴ Como veremos mais à frente, com essa construção conceitual, sigo algo do conceito de intimidade na filosofia dagara, saberes divulgados através do livro *Espírito da Intimidade*, de Sobonfu Somé. Ao lembrar das práticas de intimidade dos povos dagara, Somé avisa que um relacionamento íntimo fora da relação com a comunidade é completamente perigoso. O íntimo só é possível em sua relação com a aldeia e mesmo o relacionamento a dois não é assunto

Voltemos, então, ao nosso sarau íntimo. Em nossa sede, após colocar algumas cervejas para gelar, vários livros eram dispostos sobre uma mesa, além de um computador conectado à *internet*. Leitura de poesias, performances musicadas, dublagens, composições com o espaço etc. eram realizadas de modo improvisado onde cada participante, ao realizar uma proposição, deveria se relacionar com a proposta antes apresentada. Não há interesse aqui em descrever que tipos de “desabafos” foram produzidos nesses encontros. Resguardo, assim, mais que a intimidade, a privacidade das pessoas envolvidas (havia algo na sede que permitia que os atores e atrizes expressassem um contingente de narrativas que precisavam ficar ali “guardadas”). Mas posso dizer que nossa intimidade ativava, no jogo de improvisação, um senso de respeito coletivo, o que permitia que as performances e os afetos saltassem sem juízo de valor, sem o filtro normativo da formalidade. Improvisar significava lidar com o inesperado do outro — e, ainda assim, jogar, elaborar uma composição. Foi, então, quando percebemos que a cena teatral era produzida pelo que a intimidade engajava de indeterminação e confiança, que passamos a entender a principal matéria de composição que nos interessávamos, a ideia de vida, como processo contínuo de devir. Não era mais interessante ficar discutindo a vida. Era necessário levar a fundo o nosso viver.

Na época, não me interessava, enquanto encenador, a dor ou o desprazer de convivermos com o racismo, o sexismo e a LGBTfobia, mas o que de *engajamento com a vida* se anunciava com a presença desses corpos se relacionando. Nesse movimento, ao perceber o que surgia entre as experimentações, começamos a intuir uma mistura inevitável que produz identidades como resultante de um rizoma: “identidade não mais como raiz única, mas como raiz indo ao encontro de outras raízes” (GLISSANT, 2005, p. 27). Esse mover em gerúndio era o que produzia resultantes inesperadas: corpos desnudos sem timidez ou embaraço com a erótica da ocasião⁵⁵; segredos ou mentiras, não importava, sendo ficcionalizados; medos e intrigas antigos naquele momento retrabalhados; declarações e fetiches saltando sem premeditar resultado;

privado. “Quando falamos sobre ‘nosso relacionamento’, na aldeia, o ‘nosso’ não é limitado a dois. É por isso que achamos difícil viver um relacionamento em uma cultura moderna, que não tem verdadeira comunidade” (SOMÉ, 2007, p. 36). Quando leio Somé lembro de minha infância no Genibaú, na periferia da cidade. Seja por vontade ou por necessidade, na rua da casa de minha mãe, definitivamente, não existe intimidade que se feche dentro de um lar.

⁵⁵ A propósito, sobre a nudez, é intrigante dizer do quanto demoramos para nos permitirmos ficar totalmente nus na frente dos outros. Somente em 2014, com “Todo Camburão”, foi que conseguimos dar os primeiros passos. Atualmente, o grupo está em processo de montagem com investigação continuada sobre a *pós-pornografia* e seus alcances poéticos e políticos. Não restam dúvidas do quanto nossos *saraus íntimos* do processo de montagem de *Ainda Vivas* foram laboratórios importantes para o que hoje desenhamos como *política da intimidade* de nossos corpos.

paqueras e flertes escondidos sendo ressignificados; coragem afirmativa de se deixar abrir para o que o outro e a outra, em processos criativos anteriores, nunca tinham ofertado. Lugares que mobilizam infinitas possibilidades de arranjos poéticos, comovidos por um instante, na tessitura desses mundos desenhados na intimidade, no que acontece num *agora* da relação.

Para Glissant (2005, p. 37), muito influenciado pelo pensamento do rizoma de Deleuze e Guattari, no mundo atual, uma *poética da relação* parece mais evidente do que uma política do ser. E é quando investe no pensamento dessa poética que o autor vai afirmar que “conhecer o imprevisível é sincronizar-se com o presente, com o presente em que vivemos, mas de uma outra maneira, não mais empírica nem sistemática, mas sim poética” (GLISSANT, 2005, p. 107). De modo a afirmar a potência dessa relação com o presente a partir da força da contingência, o autor complementa dizendo que a poética é que

pode permitir-me conceber que na minha relação com o outro, com os outros, com todos os outros, com a totalidade-mundo, eu me transformo permutando-me com este outro, permanecendo eu mesmo, sem negar-me, sem diluir-me. E é preciso toda uma poética para conceber esses impossíveis. É por isso que acredito que, em nossos dias, o pensamento poético esteja no princípio da relação com o mundo (GLISSANT, 2005, p. 121).

Se atentarmos ao chamado de Glissant e compreendermos que o pensamento poético está no princípio da relação com o mundo, a necessidade de saber o que o autor chama de *poética* se torna uma premissa, sobretudo porque pensar relação é lidar também com todo o tipo de possibilidades que o termo evoca. No caso do *Nóis* e de nossas práticas artísticas, por certo não nos interessa dar fundamento para relações de exploração, de controle, de indiferença, de constrangimento, de cinismo ou de outros tipos de relação coercitiva, mas é Glissant (1997) quem nos lembra que a poética é o que permite sublimar, ao mesmo tempo, o sofrimento e a anuência, o negativo e o positivo, permitindo que nos abramos para “coisas imprevisíveis e inéditas”. Glissant, como poeta e dramaturgo que foi, pensava em poética não como uma “arte do sonho ou da ilusão, mas sim uma maneira de conceber-se a si mesmo, de conhecer a relação consigo mesmo e com o outro e expressá-la” (GLISSANT, 2005, p. 159), o que o fazia considerar a imprevisibilidade da relação como a própria força movente de sua poética. A noção de *imprevisibilidade* em Glissant (2005, p. 53) nunca foi vista como uma negação do futuro, mas como *pensamento-arquipélago*, “uma outra forma de pensamento, mais intuitivo, mais frágil, ameaçado, mais sintonizado com o *caos-mundo* e seus imprevistos”, ou seja, uma negativa

a qualquer tentativa de aparelhar o futuro numa previsão dura e rígida de longo prazo. Como na poética glissantiana, os *saraus íntimos* significavam um espaço de errância sobre nós enquanto eco do mundo, o que nos fazia descobrir, de presente, o que acontece quando nossos corpos são colocados *em relação*, o que surge de força vital nessa intimidade com o mundo. Por isso, sempre que eu me referir à relação em sua poética, estou falando de *engajamento com a vida*, do que ela pode mobilizar, por sua errância, de recomposição do tempo-espaço do mundo.

Glissant afirmava ainda que “não somos movidos apenas pela definição de nossas identidades, mas por sua relação com tudo o que também é possível, as mutações mútuas geradas por essa interação de relações” (GLISSANT, 1997, p. 89)⁵⁶. Gosto de pensar, então, no quanto esses espaços de intimidade foram importantes para essa deriva que desposui atores e atrizes de suas identidades predeterminadas para a construção de um corpo coletivo da relação, matriz de fundamental importância para que pudéssemos montar *Ainda Vivas*. É quando as linhas de fronteira entre raça, classe e gênero se embaralham que podemos construir sintagmas (outras relações) diversos para conceber corpos e cidades: *corpo-cidade-bixa; corpo-cidade-preta; corpo-mulher-cidade; sapatona-corpa-cidade; bixa-preta-corpa; mulher-preta-cidade, ad infinitum*. De tal modo, o que a prática interseccional me faz pensar é que, além de expor a violência da separabilidade de uma identidade una, das relações que ela evidencia pode surgir o momento em que outras corporeidades possam começar a acontecer.

É na constituição dessa errância íntima que avisto uma das possibilidades de arranjo de uma experiência de mundo emancipada. Em todo caso, estamos falando de relações que produzem sintagmas a partir da descoberta da força vital de nossas corporeidades de mulheres, pretos e pretas e LGBs, processos em contínuo desdobramento no *Nóis de Teatro*; o que me leva a afirmar que a política dos corpos — se entendida como a guerra, sempre presente, de jogos infundáveis de afetos e interesses de reparação — precisará empoderar-se na luta por espaços moventes, provisórios, ou sofrerá a consequência de repetir de modo compulsório o exercício de uma relação de dominação e separação. Foi quando percebemos as manobras do empoderamento ensimesmado de cada integrante do *Nóis* que passamos a atentar para tal

⁵⁶ Livre tradução de “We are not prompted solely by the defining of our identities but by their relation to everything possible as well — the mutual mutations generated by this interplay of relations”.

problemática dentro de nosso projeto coletivo. Não esqueçamos, por isso, que na palavra *empoderamento* há poder no meio: será necessário saber bem o que fazer com esse fato antes de reduzir o empoderamento a mera expressão das liberdades individuais.

Talvez seja uma boa hora para tomarmos de volta o sentido político da palavra *empoderamento* e desmantelarmos a cooptação do conceito operada pela indústria da moda e do ideal empreendedor de si, para lembrar que empoderar é mobilizar, mais que tudo, uma pauta coletiva. A visão superficial do empoderamento tem promovido, nas palavras da arquiteta e urbanista Joice Berth (2020), a despolitização do conceito, o que a faz alertar que diferente do que o neoliberalismo irá afirmar, empoderar significa desestabilizar poderes dominantes, tornando-se uma postura de enfrentamento da opressão para a eliminação das injustiças sociais e equalização de existências em sociedade. Empoderar significa mobilizar pautas coletivas para “pensar em caminhos de reconstrução das bases sociopolíticas, rompendo concomitantemente com o que está posto” (BERTH, 2020, p. 23). Ninguém se empodera sozinho: só é possível se empoderar *em relação* com um contingente coletivo. É nesse sentido que Berth tem afirmado que o empoderamento não pode ser visto como um fim em si mesmo, mas sempre como um processo: *um processo de potencialização da vida* a partir de bases coletivas, de um projeto político de sociedade⁵⁷. *Estar empoderado*, nesses termos, consiste em admitir um poder que se monta de modo contingente (sempre em relação) — ou se não o faz dessa forma, pelo menos considera sua constante instabilidade. E mais: no caso de corporeidades racializadas, se pensarmos no empoderamento como um gesto coletivo, ele nunca poderá ser a gestão do orgulho de *nossa* versão diferenciada do mundo. Será, pelo contrário, o momento em que, ao compreendermos a força da singularidade de tudo o que está vivo, tomamo-la como relação horizontal com o todo-o-mundo. É preciso, como o pesquisador cearense Juliano Gadelha (2020, p. 5) propõe, tornarmo-nos “nós” de uma emergência que equação colonial alguma alcance: “tornamo-nos ‘nós’ porque a emergência de tudo que criamos e tocamos arranha as zonas ontoló-

⁵⁷ Joice Berth (2020), no livro “Empoderamento”, faz um importante estudo crítico sobre o termo, erguendo bases de sua importância política no mundo contemporâneo. Trazendo a relevância da obra de Paulo Freire para a popularização do conceito de *empowerment* (que vem da Teoria da Consciência Crítica), Berth atualiza a Teoria do Empoderamento a partir dos feminismos negros para, com Nelly Stromquist, afirmar as quatro dimensões concomitantes do empoderamento: a cognitiva, a psicológica, a política e a econômica, todas como bases importantes de um projeto coletivo de sociedade.

gicas distintas, ao mesmo tempo em que ressoamos por todas elas e, sobretudo, buscamos ultrapassar todas elas". Se assim não for, talvez só endossemos a gramática determinista da separabilidade, permitindo, por assim dizer, que o próprio racismo dê continuidade. Desse modo, empoderar-se e potencializar a vida são importantes e complementares. "O problema é quando se visa apenas o empoderamento — desconsiderando a potencialização vital que depende da implicação que o *saber-do-vivo* anuncia —, pois isso nos faz permanecer cativos da lógica do próprio sistema que buscamos combater" (ROLNIK, 2018, p. 133).

Interesso-me em pensar, então, retomando a trilha do pensamento de Glissant e no propósito de reativar a força política do *empoderamento* a partir do que ele pode engendrar de *engajamento com a vida*, na possibilidade de *relações outras* que o exílio pode gerar. Na busca de abrir possibilidades de empoderamento que não reiterem separabilidade nem o individualismo neoliberal, talvez seja mesmo o caso de nos despossuirmos da cidade: ou pelo menos sairmos da separação que temos tecido com ela, essa falta de intimidade que se aliena do que o espaço público tem determinado, quase de forma ostensiva, na relação conosco mesmo e com o mundo. Em nosso caso, em um processo protagonizado sobretudo por mulheres, seria indispensável pensar nessa possibilidade de *exílio* a partir do que essas corporeidades femininas podem evidenciar de desvio na norma determinista do individualismo urbano.

A pesquisadora e diretora teatral Adriana Schneider Alcure, ao falar sobre sua experiência de tutoria no processo de montagem de *Despejadas*, aquele em que as mulheres saem da sede para a rua, já nos alertava sobre essa potência política, dizendo que

Talvez o gesto e a ação política mais significativos para uma mudança socioestrutural e nos modos de vida sejam as mulheres, em toda sua diversidade, ocupando as instâncias de poder, as institucionalidades e problematizando a cena. É necessário desenvolver um *ethos* "feminino", um "devir-mulher" no exercício da política, ou seja, a intimidade e a dimensão do espaço privado, do interior da própria casa, por exemplo, precisariam tomar o que é público, invertendo a lógica do que, em tese, seria o próprio espaço da política institucional. É preciso expandir a lógica do íntimo, a qualidade de interioridade do feminino, transformando esse *ethos* em método (ALCURE, 2019, p. 214-215).

Para expandir a lógica do íntimo seria necessário, então, requalificar a noção de intimidade dentro do nosso processo de montagem para nos perguntarmos: em que medida

nossa intimidade tem sido condicionada pelo que as cidades têm determinado à sua configuração? Após nossos saraus íntimos, conforme partimos para uma ação mais direta junto às ruas, valeria a pena pensarmos numa política da intimidade com o espaço público? O que surge de poética *nessa/dessa* relação?

Tornar-se Alvorço

Da intimidade da nossa sede, partimos para os primeiros experimentos com a rua. Se antes, envoltos pelas paredes da sede, nosso olhar sobre as experimentações poéticas se restringia ao que circula em nossas relações, agora nos colocamos em *alvorço*: expandindo-nos para a rua e sua multidão de afetos. O que não significa dizer que nossa sede fosse vista como um território fechado. Ao passo que ela propiciava uma imersão sensível em nossa intimidade, também era o *topos* de uma relação que se dá com o seu entorno — modo de dizer que há muitos fragmentos de rua que já habitavam aqueles encontros. Digo isso não apenas pelos experimentos realizados na calçada ou nas portas da sede (entre o salão da sede e a rua), mas sobretudo por corporeidades que já não se contentam com os amparos das paredes e tetos daquele prédio, que não cessam de chamar pela rua.

Os *Alvorços* foram, então, saraus realizados com a rua, ao lado da sede do *Nóis de Teatro*, na Rua José Abílio, quando, com a presença de artistas que convidamos, tecíamos um laboratório do que viria a ser um dos formatos da cena de *Ainda Vivas*: o *microfone aberto* (melhor esmiuçado na Parte 3 deste texto). A criação artística do *Nóis* incorpora, assim, um traço de aventura ao lançar-se no inesperado da rua, o que nos levava, ali, a pensar uma intimidade não só *entre nós*, dentro do curto-circuito de nossos afetos, como também com a própria cidade, lugar onde se torna possível a construção de enredos indeterminados.

Segundo o dicionário *online* DICIO, “alvorço” é “excesso de agitação; tumulto, revolta, inquietação; ato ou comportamento apressado; pressa, sobressalto; demonstração de alegria; entusiasmo; manifestação confusa, com gritos e muito barulho; gritaria; [Zoologia] Período do cio na fêmea de um animal” (ALVOROÇO, 2020). E foi pela força poética dessa ideia que, ao termos em mente a possibilidade de sairmos da parcela de privado que habita nossa sede, pensamos na presentificação de corpos que vão lançar mão do exercício, “que se pode chamar de performativo, do direito de aparecer, uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais

vivíveis” (BUTLER, 2018, p. 31). E quando esses corpos aparecem nas ruas, no geral *causam alvoroço*, fazem um *auê*, desestabilizam a própria gramática com a qual os corpos se relacionam com a cidade.

Foi quando fomos para o espaço público que vimos surgir esse *alvoroço* cingido em outras relações, dessa vez articuladas pela nossa busca de uma intimidade com a rua, com o que nela se move a partir daquele *hiato* de que nos falou Dunker: o *não-conhecer* que constitui a experiência íntima. O relato do ator Henrique Gonzaga (2020, p. 61) vai além:

Acredito que a rua é o espaço do dissenso onde os diferentes se encontram, entram em conflito, mas que também convivem. As revoltas estão na rua, as manipulações estão na rua, a opressão está na rua, as forças estão na rua. Na rua eu luto, sou preso, mas também tenho a sensação mais próxima de liberdade que eu imagino. Esse trabalho [*Ainda Vivas*] fala sobre isso, acho que temos na rua o espaço ideal para discutirmos todas as diferenças que lançamos.

Para os *Alvoroscos*, convoquei o elenco a elaborar performances artísticas a partir de poemas diversos a serem experimentados com a rua. Por seu caráter eventual, assumíamos como estrutura de jogo a proposta dos saraus de periferia que, num dado espaço, colocam um microfone a disposição para as manifestações do público⁵⁸. Essas performances variavam, não se restringindo apenas à poesia. Realizávamos dublagens, músicas ao vivo, coreografias etc. — e colocávamos, em laboratório público, muito do que o elenco tinha vivenciado nos *saraus íntimos*. Para o primeiro *Alvoroço*, convidamos Wilbert Santos, Wesley Lobo, Capim Santo, Baticum, Jams Willame, Abu da Pereba, Remido e Ângelo Willian, artistas com ampla experiência no movimento de saraus das periferias de Fortaleza, provocadores de poéticas com as ruas da cidade. O evento realizado, então, movia-se num jogo de improviso entre o repertório de performances criadas pelo *Nóis de Teatro* e as provocadas pelos convidados, fazendo-nos engajar uma abertura ao que esses artistas, com grande experiência com saraus, propunham. Não havia uma programação pré-estabelecida. Era no acordo feito ali, entre as temáticas e formatos por que cada convidado se interessava, que surgiam os combinados. A cada poesia lançada no espaço público, o *Alvoroço* mobilizava uma outra participação.

⁵⁸ A utilização do microfone nem sempre é regra nos saraus de Fortaleza. Há artistas que preferem expressar sua presença sem a microfonação. Além disso, quando não é possível o empréstimo com amigos e amigas, o evento acontece sem microfone. “A grande maioria dos saraus que acontecem nas periferias e favelas de Fortaleza não contam com equipamento próprio, alguns deles dependem de empréstimo ou aluguel” (SILVA, 2019, p. 99).

A singularidade deste processo esteve na capacidade de, enquanto grupo de artistas que trabalham há quase 20 anos com as ruas das periferias, percebermos que havia algo de singular nesse *se relacionar* com a rua a partir do sarau. Nesse lugar, artista e plateia se fundem de forma mais direta, o que abre o evento para a potência absoluta do inesperado. Se em processos criativos anteriores, a concepção de errância nos levava a montar experimentos que, literalmente, caminhavam pelas ruas⁵⁹, agora começamos a intuir a errância nessa *poética da relação* com toda uma malha de humanos e não-humanos, ali mesmo naquele alvoroço da rua.

Sempre quando realizamos algum evento como o *Alvoroço, Nós* ganhamos muito: a troca com os outros artistas e com o público, vizinhos que viam da calçada e chegavam na nossa roda com seus banquinhos, crianças que comiam as frutas e permaneciam atentas e interagiam; experimentar foi o melhor aprendizado, botar na rua o que estamos lapidando em sala de ensaio foi fundamental, perceber o que funciona e o que pode melhorar e agregar muito do que o público nos deu de *feedback* (FREIRE, A, 2020, p. 9).

Quando a atriz Amanda Freire fala de experimentação em nossos *Alvoroços*, penso no lugar inventado naqueles eventos. Não se tratava da produção de um sarau no formato que se estabelece corriqueiramente, mas de um lugar articulado por várias linguagens e possibilidades de cena, o que contribuía para que tanto artistas quanto as próprias pessoas do bairro se vissem protagonizando a experiência. Experimentar uma despossessão da cidade, nesse sentido, significava mergulhar de fato no espaço público, fazer saltar, a partir da intimidade, o que pode surgir enquanto *saber do vivo*: coragem afirmativa que nos desafiou a sair do conforto dos amparos de nossa sede para, com a rua, colocarmo-nos em peregrinação por um tempo de profunda insegurança acionada pelo *agora*, devir sempre mutável de possessão e despossessão. “Nesse contexto em que a existência está restrita a poucas coisas, a identidade só pode ser vivida de modo fugaz, (...). A permanência num ente específico só pode ser provisória” (MBEMBE, 2018, p. 253). Talvez fosse ciente disso que a atriz Doroteia Ferreira, em caderno de processo (2020, p. 43), dizia ser necessário aprender a *Tornar-se Alvoroço*: ser uma multidão ao passo que também se é única. Nesses termos, *tornar-se alvoroço* é assumir para si uma *poética da relação*, não como poética da fusão indiferenciada, do “neutro”, mas, entendendo que as

⁵⁹ Para uma melhor entrada nesses experimentos do *Nóis*, conferir *Caminhares Periféricos — Nós de Teatro e a potência do caminhar no teatro de rua contemporâneo*, lançado em 2018, pela Editora Piseagrama.

coisas possuem agências singulares, assumir que “é preciso que haja duas ou várias identidades ou entidades donas de si e que aceitem transformar-se ou permutar com o outro” (GLISSANT, 2005, p. 52). Assim é que, como fala Mbembe (2018, p. 277), é preciso procurar a universalidade do nome “negro” não do lado da repetição da diferença, “mas do lado da *diferença radical*, sem a qual a declosão do mundo é impossível”. É em nome dessa diferença radical que *tornar-se alvoroço* significa se colocar à disposição da dor e da estranheza de, no exílio, no percurso, abrir um outro caminho para reconstruir o mundo.

Em *Crítica da Razão Negra*, Mbembe explica de onde salta essa *diferença radical*. Como já sabemos, a Razão universal só conseguiria ver a experiência humana do negro — ou das comunidades ficcionalizadas como *indígenas* — na ordem de uma diferença fundamental, momento em que referia o signo africano não somente à animalização, mas também a algo que o colocava diferente do que se entende por humanidade. Ao longo do século XIX, para a razão científica e universal, os negros

tinham desenvolvido concepções de sociedade, do mundo e do bem que em nada atestavam o poder de invenção e da universalidade próprios à razão. Nem suas representações, nem sua vida, nem seu trabalho, nem sua linguagem e nem seus atos, incluindo a morte, obedeciam à regra ou lei nenhuma da qual fossem capazes, por conta própria, de conceber o sentido ou justificar a validade. Era em virtude dessa diferença radical, desse *ser-à-parte*, que se justificava sua exclusão, de fato e de direito, da esfera da cidadania humana plena: nada teriam a contribuir para o trabalho do espírito e nem para o projeto universal (MBEMBE, 2018, p. 155-156).

De tal modo, quando Mbembe fala de *diferença radical*, está nos lembrando da capacidade contida dentro da categoria *negro* de quebrar a própria espinha dorsal da Razão universal, estrutura do mundo que além de ter nos colocado ao lado da ideia de diferença, produziu e determinou a separabilidade de todas as coisas. É, então, na procura de um pensamento que contemple diferença sem pressupor separabilidade, que Denise Ferreira da Silva, ao levar em conta que o valor total produzido pela mão de obra escravizada continua sustentando o capital global, expõe essa *diferença radical* — o que ela chama de *A Coisa* — para reconhecer a capacidade criativa que a negritude indexa: sua capacidade de expor e dissolver a separabilidade. Isso acontece porque dessa *diferença radical* salta o valor total que ainda segue expropriado do mundo, o que a leva a exigir “uma reconstrução do mundo através da restauração do valor

total sem o qual o capital não teria prosperado e do qual ainda se sustenta" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 96). Assim,

Antes de começarmos a desenhar coletivamente um modelo da reconstrução, precisamos seguir a Negritude enquanto esta sinaliza que conhecer e fazer podem ser desatados de um tipo específico de pensamento, o que é necessário para abrir a possibilidade para um afastamento radical de um certo tipo de Mundo (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 97).

É desse *conhecer-fazer* que o *saber-do-corpo* contido nas corporeidades pretas passa a deslocar a própria concepção de Conhecimento universal. Em vista disso, embora o pensamento que aqui se ergue tenha fortes cruzamentos com os debates pós-identitários, é interessado na ideia de peregrinação e errância num jogo de intimidade que admito a possibilidade de um movimento *entre* possessão e despossessão — o que contempla, inclusive, o agenciamento de identidades provisórias, estratégicas, nunca a sua ausência. No caso do debate sobre periferias urbanas brasileiras, o que inclui quase sempre as identidades racializadas de uma população historicamente expropriada do valor total produzido por sua mão de obra, é um tanto quanto perigoso encampar uma crítica ferrenha às urgências e interesses de uma juventude preta que se coloca *empoderada* de seus *lugares de fala* sem colocar em pauta tudo aquilo que elas expõem. Em entrevista ao Programa Roda Viva, da Tv Cultura, Djamilá Ribeiro (2020) relembra que a branquitude, em sua pretensa Razão universal, nunca se pensa como identitária para seguir afirmando que identitário são sempre os outros.

Então, na verdade, o que a gente está trazendo é um debate sobre a importância de coexistir dentro desse espaço e de não ser mais definido por esse olhar do homem branco que nos marcou como o outro, que nos marcou como objeto e quer nos fixar nesse lugar de objeto. [...] Escuto muito isso: "ah, agora os homens não podem mais falar". Quando não puderam? Eles falaram historicamente. "Ah, o lugar de fala é o interdito". É o contrário. O lugar de fala é refutar o interdito que já está posto (RIBEIRO, 2020, entrevista).

A questão capital sobre *empoderamento* e *lugar de fala*, dessa forma, é saber discernir até onde as identidades periféricas — ditas no plural, pois não há somente uma forma de ser periferia urbana, e desconfio que ainda existem muitas outras por vir nessa *poética da relação* — reiteram embrutecimento e separabilidade e onde, e em que momento, elas refutam o projeto hegemônico de cidade para dar a ver sua *diferença radical*. *Lugar de fala*, desse modo, não

pode servir para reafirmar uma ideia de autodeterminação (uma das qualidades-chave da razão universal), mas como método provisório para acionarmos as interseccionalidades das violências e pensarmos em que ponto precisamos agir para dar início à reconstrução do mundo. Não podemos negar que esse conceito, quando elogiado sem mediação crítica, pode criar ambiente favorável para o confinamento do indivíduo, deixando-o isolado, enclausurado em sua diferença. Assim, para desenharmos uma crítica que esteja atenta às processualidades que tramam esses corpos e a potência política do teatro que se faz com a periferia de Fortaleza, seja pelo *Nóis de Teatro* ou por um conjunto amplo de artistas e ativistas, será necessário que, desde já, atentemos para as artimanhas do *lugar de fala*. É preciso considerar que, enquanto método de reparação, *lugar de fala*, tal como o *empoderamento*, só é possível se imaginarmos a poética de sua relação com o todo-o-mundo — e mais: se atentarmos aos joguetes do assistencialismo, da filantropia, do paternalismo ou mesmo de uma ingenuidade política que não repara nos processos de cooptação de seus modos de vida.

É por isso que estar *em errância*, *tornar-se alvoroço*, significa também atentar para cada acidente que acontece no chão escorregadio da vida para, daí, seguir agindo, tramando, no processo, uma outra forma de responder a cada solavanco e barreira que surge na caminhada. A política da intimidade, em si, não nos oferece garantia nenhuma. Tal política pode tudo, inclusive matar. É nesse sentido que aposto na contingência como algo que possa nos levar a uma compreensão mais cingida sobre o que está implicado na processualidade da vida.

A errância promovida pela relação torna-se, então, emergente pelo que pode nos preencher de imagens desviantes e nos destituir de evidências, provocando-nos a experimentar um corpo que se aventura pela urbe e se provoca a elaborar outras cidades, identidades em movência, *em alvoroço*, sempre em devir. Ao encontrar com o Outro das Cidades é possível que possamos, também, sermos outros e produzirmos o diverso: “diferenças que se encontram, se ajustam, se opõem, afinam-se e produzem o imprevisível” (GLISSANT, 2005, p. 116). Alvoroçados, despojados e vitalistas, interessa-me pensar em corpos sem medo de ser outra coisa, sem medo de se perder e de se lançar em acontecimentos que, mais do que cotidiano urbano, produzam outras corporeidades. Tarefa nada fácil. Exige que, mesmo em exílio, abracemos *intimamente* o espaço público para não sucumbirmos ao que nele nos intimida.

Dizer não à intimidação

Em avaliação sobre os *Alvorços*, diferente do relato de Amanda Freire, a atriz Edna Freire, em caderno de processo (2020, p. 20), deixava explícito: “falta coragem, mas tal hora dá certo. Observação do momento, jogo de cena X jogo de improvisação”. O que havia de diferente nos saraus realizados em nossa sede e o momento em que fomos para a rua que fez com que Edna Freire chegasse a falar em coragem? Quando a atriz deixa marcado no caderno dela essa “falta”, estaria anunciando, na timidez, apenas a própria carência de intimidade com o espaço público? Um questionamento assim apressado esquece que seu corpo é relação com o espaço, com a rua. Então, somente uma perspectiva interseccional, que entende que a atriz é atravessada por marcadores de classe e gênero (Edna não é uma mulher negra), poderá afirmar que talvez seja o espaço público, pelo menos do modo como ele foi tecido ao longo da história (dominado por homens), que tenha pouca intimidade com corpos femininos. Fora o fato de o 1º *Alvorço* ter sido realizado quase somente por homens, não podemos deixar de considerar o fato de que Edna Freire estava há mais de quatro anos sem participar de montagens no *Nóis de Teatro*, o que talvez tenha contribuído para esse constrangimento. O que fazer, então?

Ao ponderar que essa ausência de intimidade ressoa na atriz e na rua, não apenas em uma ou outra, poderemos entender que seu medo não fala de *ausência* de relação, mas de uma relação intimidadora. O que Edna Freire parece anunciar, assim, não é só a mera falta de coragem, mas uma dose de estranhamento produzido por relações intimidadoras, o que certamente gera sua profunda falta de confiança. É na coragem de se exilar no inesperado que talvez possamos descobrir uma outra forma de nos relacionar com a cidade, tirando-nos dos domínios da *intimidação* para experimentar uma outra *intimidade*, algo que produza o amparo da confiança. Essa só será possível, como dito outrora, quando admitirmos um hiato no conhecimento sobre nós mesmos, uma confiança que não abandona o medo, por isso segue desprovida de porto seguro.

A atriz Doroteia Ferreira, mulher preta com experiências bem diferentes das de Edna Freire, e com uma prática de teatro de rua mais aquecida pelas experiências de circulação recente do *Nóis de Teatro*, em seus relatos de processo sobre o *Alvorço*, dizia, por exemplo, que “pegar o microfone já é uma atitude de vida e morte, pois dizemos que o que move essa roda é quando dizem ‘vai por aquele caminho’ e você diz: ‘não quero’. Gozar a vida é não ter pressa de

gozar” (FERREIRA, 2020, p. 43). E insisto nessa fala de Ferreira porque sua intimidade com a rua insinua que não há amparo que justifique nossa existência, que assegure qualquer porvir: há tão somente o corpo e suas relações de poder. “As formas de despossessão ligadas à insegurança social e civil são modos de sujeição”: o medo de perder algo, de sofrer uma desapropriação, irá te segurar sob o eterno jugo do controle — “Já aquelas vinculadas à insegurança ontológica são modos de liberação” (SAFATLE, 2016, p. 56). Admitir isso é nada esperar, confiar nessa desesperança, pois o que existe é unicamente o *agora* e sua relação com tudo que existe: inclusive o futuro.

Edna Freire precisava se exilar, confiar no *agora*, des-esperar, *tornar-se alvoroço!* Desespero visto como não espera de uma iluminação — e, como grau zero da esperança, ativar, sem pressa, como a atriz Doroteia Ferreira anunciou, a possibilidade efetiva de uma ação: inclusive a de dizer *não*. É de uma não-espera avivada pelo *hiato* do não-conhecer tudo sobre si que podemos exercitar uma política da intimidade com o espaço público. Tal disposição pode nos levar a reconhecer, na relação com a cidade, uma experiência que se estabeleça numa espécie de anatomia regida por várias vozes e tempos, ou seja, uma *poética da relação*. Como Glissant (1997) afirma, tal *poética* pode nos permitir compreender melhor nossa ação no mundo. E é nesse *agora*, sempre com suas histórias implicadas, que o corpo pode *possuir* e *despossuir* predicções, tomá-las ou oferecê-las de empréstimo para improvisar, no exílio, a composição de uma ação possível diante do movimento inquietante que é *estar vivo*.

A propósito, é peregrinando pela malha móvel que se faz no presente que podemos considerar que “não existe um mundo por trás, para ser usado como juiz deste, mas nesse mundo inferior estão à espera muitos mundos que podem aspirar a tornar-se uno — *ou não*, dependendo do trabalho de composição que formos capazes de realizar” (LATOUR, 2012, p. 174, grifo meu). É nesse trabalho de composição criativa que, no jogo de um claro-escuro da intimidade com a rua, faz saltar a incorporação do outro, da outra.

Nessas condições, a ação eficaz consiste em operar montagens e combinações, sem avançar mascarado, sempre pronto a recomeçar, a improvisar, a se instalar no provisório antes de buscar ultrapassar os limites, fazer o que não se diz e a dizer o que não se faz; dizer várias coisas ao mesmo tempo e esposar os contrários; e, acima de tudo, operar metamorfoses (MBEMBE, 2018, p. 234).

Esse trabalho de composição errante, afeito às relações, ao esposar os contrários assume o *sendo* como possibilidade de investigação do real: “pensamentos de deslocamento, que também são pensamentos de ambiguidade e de não-certeza” (GLISSANT, 2005, p. 152). É numa política da intimidade que vejo a possibilidade de avistarmos também a positividade desse processo, o que pode nos levar a sair dos limites do assombro com a novidade promovida pelo encontro e deixar de vê-la somente como “coisa ruim”. “Muitos dos que se queixam direta ou indiretamente da dificuldade em sustentar ou propiciar espaços de intimidade mostram igualmente certa imperícia para lidar com narrativas e signos dotados de ambiguidade” (DUNKER, 2017, p. 81). Então, somente uma investida nessa política da intimidade com o espaço público será capaz de nos lançar ao *engajamento com a vida* que existe nesse exílio. Talvez daí possa surgir um trabalho poético que se manifeste por uma materialidade desabrigada de contratos e acordos prévios, sem promessa ou missão determinada.

Dito de outra forma, lidar com o indeterminado do espaço público — ideia tão preponderante em nossas experiências de teatro com a rua — se torna operar com o indeterminado de nós mesmos: mulheres, bixas, pretos e pretas, sapatões, e um tanto de combinações ainda a se constituir nesse *alvoroço* provisório. Foi quando Edna Freire se colocou em busca de outra relação com o espaço público, assim que se tornou ela mesma um *alvoroço*, que surgiu de seu corpo a coragem afirmativa de se tornar outra, outro corpo e outra cidade, mesmo que isso fosse temporário. Talvez seja por isso que, no relato acima, logo após falar da sua coragem, Edna Freire já fale em “jogo da cena e improvisação”, da necessidade de se colocar nesse espaço de errância. Seu relato tratava da experiência do 1º *Alvoroço*, mas bastou que realizássemos o 2º para que a atriz desafiasse esse medo e tomasse posse do espaço para ser Mestre de Cerimônia (MC)⁶⁰. Por isso que é possível afirmar que, ao adentrar a criação teatral de artistas que habitam territórios periféricos da cidade, estamos também concebendo uma viagem ao seu próprio campo processual de formas de vida que estão sendo criadas, movimentadas, agenciadas sempre em devir. Mas sobre isso, a atriz Doroteia Ferreira, a mesma que queria *tornar-se alvoroço*, talvez tenha vivido de forma mais intensa.

⁶⁰ Curioso dizer que talvez tenha sido a partir dessa coragem afirmativa que Edna Freire tenha escrito a performance “Mulher Independente”, como veremos mais à frente.

Acontece que, durante o processo de montagem, em nossas investidas realizadas no *Sarau Íntimo*, as performances de dublagem se tornavam uma prática tão recorrente que chegamos a incluir uma em *Ainda Vivas*. Antes disso, essas performances foram levadas para o *Alvorço* e Doroteia ficou encarregada de um estudo continuado sobre a arte *Drag* e as técnicas usadas nessas performances. Estava dado o embaraço: Doroteia é uma mulher cisgênero. Como se daria essa manobra na recepção dos espectadores? Trata-se de uma travesti? De uma mulher representando um homem que representa uma mulher? De que modo a atriz teve que repensar seus marcadores identitários para desenhar para si uma performance que se relacionasse com o espaço público?

Ao intuir as violências e subalternidades impostas a nossos corpos, sobretudo em nossa pretidão, sabemos que a cidade constrói uma expectativa precisa sobre o que somos cada um de nós — e empacota na cabeça que tipo de postura e lugar cada um de nós pode habitar. De tal modo que ao desafiar Doroteia Ferreira para performar, mesmo na trilha de linhas de composição que estão permeadas em jogos de representação teatral, ultrapassamos essa condição para, por assim dizer, mover a constituição íntima do espaço público. Poderíamos ter ido pelo caminho mais fácil e delegar a tarefa para Henrique Gonzaga, uma bixa preta, mas apostamos nos tensionamentos poéticos e políticos dessa prática para mobilizar as interseccionalidades entre raça, classe e gênero. Os olhares “alvorçados” com a performance da atriz durante o 2º *Alvorço*, como uma *Drag Queen* dublando o clássico *I have nothing*, de Whitney Houston (1992), fazem sucumbir o paradigma do que seu corpo pode fazer. De algum modo, Ferreira desajusta as manobras da representação social de seu corpo convivendo com o espaço público.

A pesquisadora Maria Lucas Pereira Valentim (2019), em sua dissertação “Do cílio à navalha: montagem da cena carioca” fala que esse tipo de performance problematiza não só as questões de gênero — vide o lugar atribuído ao corpo feminino: o recôndito íntimo do lar —, mas reconfigura o imaginário que se tem do que é o corpo de uma *drag queen* no espaço público: “seria um homem com o pênis escondido e não uma mulher de buceta? Pois sim, ela tem buceta, seios e está performando em um ambiente onde, majoritariamente, as *performers* são homens com pênis que criam personas femininas ao realizarem o ato de ‘acuendar a neça’ (ou

tuck, no inglês)” (VALENTIM, 2019, p. 83, grifo meu)⁶¹. E é nesse impasse de mistérios e surpresas, de claros e escuros, que, numa relação com a cidade, vemos surgir, de forma experimental, não apenas um processo de desmitificação do que é a mulher preta ou a *drag queen*, mas também do que pode ser aquele espaço da cidade.

Desajuste: a rua é a mulher preta que não performou o que dela se esperava e que, no imprevisto, foi surpreendendo na regência de outras composições. É para evitar tal surpresa que o poder neoliberal rege sua ação nas cidades, incidindo na privatização da intimidade. Quem cercou a intimidade dentro das casas foi esse pensamento de mundo cada vez mais segregador e estéril (e heterocispatriarcal) que, no intuito de controle dos corpos, deu às ruas a insígnia sádica de iluminação onisciente (e o próprio panóptico foucaultiano é exemplo disso). O imperativo dessa sociedade transparente, nos termos de Byung-Chul Han (2017, p. 23), é que “coloca em suspeita tudo o que não se submete à visibilidade. E é nisso que está seu poder e sua violência”. No intento de manobrar estratégias de prevenção e controle do inevitável jogo de afetações públicas, um método eficiente de tortura mental promovido por cidades da transparência, como fala o arquiteto Juhani Pallasmaa (2011, p. 46), “é o uso de um nível de iluminação alto e constante que não deixa espaço para o retraimento mental ou para a privacidade; até mesmo a interioridade escura do ego é exposta e violada”. Talvez fosse por entender essa violência que Doroteia Ferreira, ao performar, pela primeira vez, sua cena *drag* no *Alvorço*, tenha escolhido apagar as luzes que tínhamos levado para a rua. A atriz parecia querer conceber um lugar onde fosse possível vivenciar seu mistério. Ela parecia querer não mais uma imagem iluminada, e sim uma contraluz opaca, algo que à época me intrigou bastante. Eu, enquanto encenador, queria “ver bem” a performance da atriz, de modo a propor, inclusive, reacender os refletores, mas seus companheiros de cena impediram meu ato estúpido. Hoje, cada vez mais me intriga essa naturalizada e quase generalizada falta de manejo das masculinidades para manusear as políticas do íntimo.

⁶¹ A pesquisadora, também drag, apresenta ainda outras referências de mulheres performers na cena drag. “Esse movimento também pode ser visto com artistas como Frutífera Ilha, na Bahia, Vlada Vitrova, de Juiz de Fora, Creme Fatale, de São Francisco (EUA), Ginger Moon e Cherry Pop, das Riot Queens, em São Paulo, e muitas outras ao redor do mundo. Parece-me importante destacar que não buscamos construir, promover ou esboçar, um espaço de disputa territorial. Antes de mais nada, tal ponto se dá para elucidar a questão da mobilidade com a qual a atual cena vem se consolidando, explorando outras corpos e diversas formas e vivências de se construir o trabalho da *drag queen*, décadas atrás descritas como transformistas” (VALENTIN, 2019, p. 83).

Por isso, tenho pensado que quando Sennett se lança ao problema do declínio do homem público por meio de severas críticas à ideia de intimidade⁶², esteja muito mais falando do “Estado policial em que todas as atividades, todos os amigos e todas as crenças de uma pessoa passam através de uma rede de vigilância governamental” (SENNETT, 2014, p. 240), do que da agência política de afetos produzidos no indeterminado que habita o íntimo — este precisaria, então, ser pensado não como uma interioridade lacrada, privada, mas como abertura ao escuro de nós e do outro urbano, algo que, enquanto o homem público declina, as mulheres parecem entender muito bem. A transparência panóptica das nossas cidades nunca produziu experiências gozosas de intimidade, mas tentativas continuadas de controle do íntimo, sobretudo de corporeidades femininas. Contra, então, cidades da iluminação onisciente e da intimidação que quer acender todas as luzes, é necessário que fundemos cidades da intimidade. Isso só é possível, no entanto, se admitirmos a escuridão que habita dentro de nós mesmos.

Trata-se de compreender essas forças vitais para investir na experimentação, na criação de uma poética, na composição de outros mundos, e movimentar corporeidades que causam *alvoroço*: tornam-se *alvoroço* e fazem o mundo como o conhecemos se *alvoroçar*. Investir na política e na poética da intimidade significa, pois, reconhecer que não está tudo dominado e que na matéria mesma das nossas corporeidades já existe o que pode emancipar nossa relação com as cidades. Tal potência, diferente das formas dominantes de poder, conserva-se, como Mbembe já nos alertou, na capacidade de estabelecer relações com o mundo dos duplos.

É poderoso quem sabe dançar com as sombras e quem sabe tecer relações estreitas entre sua própria força vital e outras cadeias de forças sempre situadas num outro lugar, num espaço exterior para além da superfície do visível. [...]. Sendo assim, os verdadeiros senhores do poder e os detentores da verdade são os que sabem retraçar o curso da sombra que chama, que é preciso abraçar e atravessar com o objetivo preciso de se tornar outro, de se multiplicar, de estar sempre em movimento. Mas é também saber se desprender

⁶² Publicado em 1974, “O Declínio do homem Público”, livro de Richard Sennett, investiga as relações entre a vida pública e a privada a partir de críticas ao individualismo contemporâneo através do que o autor chama de *tirania da intimidade*. Num primeiro plano, o autor sustenta que uma sociedade que vê na “proximidade” a possibilidade de combater os males da impessoalidade, da alienação e da frieza provenientes de nosso tempo tem produzido, na verdade, uma cidade intimista que “encoraja o comportamento incivilizado entre as pessoas e desencoraja um senso de jogo no indivíduo” (SENNETT, 2014, p. 192). Para Sennett, a intimidade se torna tirânica quando o Estado a utiliza como ferramenta para esvaziar os sentidos coletivos da cidade, colocando-a como lugar de representação narcísica do “eu”. O exemplo que Sennett dá sobre isso é a forma como, na sociedade intimista, temos supervalorizado as personalidades de líderes políticos em detrimento de suas práticas, o que o faz afirmar o carisma como uma prática incivilizada. Em linhas gerais, o que o autor afirma é que, à sua época, a celebração da intimidade tem construído um retraimento emocional com relação ao espaço público.

das formas dadas, mudar tudo permanecendo o mesmo, esposar formas de vida inéditas e entrar em relação sempre novas com a destruição, a perda e a morte (MBEMBE, 2018, p. 232-233).

Essa força vital que excede a superfície do visível é chamada, em algumas filosofias africanas, de *espírito*. Mas ante a divisão corpo e espírito do mundo moderno, essa dimensão invisível, anunciada sobretudo na filosofia dagara, segue, em sua imanência, presente como força viva que há em tudo que existe no mundo. A intimidade, nesses termos, para a professora africana Sobonfu Somé, passa a ser uma *canção do espírito*, algo que pode nos levar a uma relação mais compassada com tudo o que existe e que vive em nós e no mundo. “Espírito é a energia que nos ajuda a nos unir, que nos ajuda a ver além dos parâmetros racialmente limitados” (SOMÉ, 2007, p. 26). O espírito, fala-nos Somé (2007, p. 27-28), está presente em toda parte: pode ser uma árvore lá fora. “É possível que seja um riacho correndo ao longe”. Pode ser aquele *saber-do-corpo* que nos constitui e nos lembra que somos algo mais que Conhecimento. “Tudo o que a pessoa precisa fazer, daí em diante, é mergulhar em seu coração e ouvir seu ritmo [...] O que estou dizendo é que você deve acreditar em si mesmo, acreditar em sua habilidade de ouvir. Diga apenas: ‘sei que essas coisas existem em algum lugar dentro de mim’” (SOMÉ, 2007, p. 56-57). Sem escutar tal dimensão da existência, afirma a autora, não passaríamos de mortos-vivos.

É, pois, por essa dimensão que a experiência de Edna Freire no *1º Alvorço* — ou mesmo do quanto Doroteia Ferreira precisou experimentar para construir uma performance “compassada” na sua intimidade com o mundo — lembra-nos de pensar a intimidade fora de qualquer idealismo. O que aqui se manifesta é um exercício nada fácil, nem sequer simples: requer uma disciplina paciente que se atém ao desprendimento das formas de vida já dadas nas cidades. Fomos e ainda seguimos constituídos por uma vida inteira embrenhada por lógicas de pensamento que buscam o conforto e a mansidão: projetos privados fincados no escape constante da guerra e da disputa que é viver. Por isso, pensar emancipação desse embrutecimento também consiste em admitir a qualidade da força que temos para que possamos não destruir a nós mesmos ao longo desse movimento — ou, pelo menos, admitir qual a *parte de nós* que precisa, afinal de contas, ser destruída. “No atual panorama do mundo uma questão importante se apresenta: como ser si mesmo sem fechar-se ao outro, e como abrir-se ao outro sem perder-se a si mesmo” (GLISSANT, 2005, p. 28). Cumpre, então, não representar emancipação, não idealizar o desconforto operado na relação, não romantizar o exílio (aliás, lembrar que no

centro dele ainda existe uma violência), para colocar em pauta nossas fraquezas, nossa não soberania e, acima de tudo, os afetos que estão sendo burilados na ardência do fogo cruzado que está se forjando em nós e no mundo. Não se pisotear no percurso, admitir os desafios que são agenciados no espírito — ou se quisermos abandonar essa palavra, no *saber-do-corpo* — somente pela tristeza e pelas camadas inomináveis da angústia.

Como bem elabora a ensaísta e performer Jota Mombaça (2017, p. 14), “autodefesa não é só sobre bater de volta, mas também sobre perceber os próprios limites e desenvolver táticas de fuga, para quando fugir for necessário”. A artista, em fala pública na cerimônia de abertura da *IX Semana de Saúde Mental e Inclusão Social da UFMG* (2021), quando questionada sobre o fenômeno do exílio nas sociedades contemporâneas, é quem nos lembra que no mundo como o conhecemos não há lugar algum onde possamos de fato nos exilar, pois não existe um só território onde a violência racial e de gênero não opere. Talvez por isso mesmo prefira utilizar a palavra *fuga* que, como ela mesma enuncia, não é sobre chegar a um oásis, “é sobre fugir sistematicamente. Mesmo a comunidade organizada em torno da fuga é uma comunidade fugitiva, é uma comunidade perecível, provisória, está esperando o momento de se deslocar, esperando o momento de transitar mais uma vez” (MOMBAÇA, 2021, informação verbal). Modo de nos lembrar que Glissant (1997), quando nos falava de exílio, não anunciava apenas essa viagem que se faz de um território para outro, mas da tarefa de operar o exílio em nós mesmos, algo que só se torna possível se aprendermos a ler as coreografias da violência para inventar modos de intervir nelas. Tanto a *fuga* em Mombaça quanto o *exílio interior* em Glissant incidem em “furar o medo e lidar com a condição incontornável de não ter a paz como opção” (MOMBAÇA, 2017, p. 14). São sobre saber a hora de dizer não, sobre desconfiar da hora de se esquivar, ou pelo menos saber admitir até que ponto conseguimos nos mover ao longo dessa jornada para discernir o que, de fato, mobiliza e engaja toda a nossa força de vida. É possível que desse furo no medo surja a coragem de um gesto que encaminhe algum tipo de ruptura no mundo como o conhecemos, algo que requer de nós uma abertura radical para o eco que dele retorna, ou seja, desde aqui se aponta a urgência de nos engajarmos, mais que tudo, numa escuta profunda.

CENA 3 — POLÍTICAS DA RESSONÂNCIA: À ESPREITA DO IMPOSSÍVEL

*Não seguimos o rastro/resíduo para desembocar
em confortáveis caminhos; ele devota-se à sua verdade
que é a de explodir, de desagregar em tudo
a sedutora norma.*

— Édouard Glissant

Nas trilhas da vontade de distinguir o que nos paralisa do que nos emancipa, avistamos a urgência da escuta: palavra excessivamente usada em nossas militâncias que, se não levada a sério, apresenta meandros bem perigosos para nossos processos de criação e debates políticos. Não podemos nos enganar com esse imperativo da escuta: é necessário moderar o modo como temos operado com ela. Não nos esqueçamos de que ela tem virado conceito operativo (*e imperativo!*) que repousa quase numa nova obrigação, como um protocolo performático com um roteiro certo a ser executado diante de um fato. “A escuta que, a princípio, estava na contramão dos afazeres e da atividade do mundo contemporâneo — que instaurava uma linha de fuga — não estaria sucumbindo a nosso medo da inadequação, da impermanência, da instabilidade, da própria experiência, e se transformando em seu avesso?” (LIMA, 2012, p. 5).

A pesquisadora Tatiana Motta Lima, ao falar de processos criativos em teatro, crítica a atenção *hiperativa* da excitação e da prontidão — que tudo quer abarcar e se sintonizar para produzir uma resposta corporal eficiente para as demandas do meio —, com a pergunta acima nos alerta sobre o perigo da objetivação da escuta. Afora a atenção objetivante — bem similar à audição-telemarketing, disposta a catar na fala do cliente uma oportunidade de venda —, quando corriqueiramente se fala em escutar corporeidades que outrora foram subalternizadas ainda há o risco da prática do “bom-meninismo”. “Estar à escuta”, já nos disse Jean-Luc Nancy (2014, p. 14), “constitui hoje uma expressão cativa de um registro de lamechice filantrópica em que a condescendência ressoa com a boa intenção, frequentemente também numa tonalidade piedosa”. No caso de corporeidades subjugadas pelo racismo, “quando se abandona o plano doutrinário, visceralmente racista, e se entra no âmbito das práticas cotidianas, costuma ocorrer, na atitude benigna com relação ao sujeito negro, a hipócrita condescendência

sentimental ou turística” (SODRÉ, 2002, p. 163). Como, então, acionar uma escuta que não se corrompa na regra de uma sociedade que, mesmo quando a *boa intenção* circunda sua prática, acaba reendossando sua estrutura misógina e racista? Tenho pensado que uma das chaves de entendimento dessa problemática está no processo de implicação que nos joga também de volta a nós mesmos e não somente nesse protocolo auditivo que lança toda a nossa falsa atenção à outra pessoa, como se apenas nela estivesse o que precisa ser escutado.

É no exato momento em que considero existir algo em nós e no outro que será sempre incógnito (impossível de ser circunscrito) que, numa política de intimidade, percebo que dele só posso admitir a sua opacidade. Se não dominamos nem sequer o que é parte de nós, como seria possível conceber de fato o que é o outro ou a outra? Por isso mesmo, uma política da escuta (muitas vezes refém da ideia de diferença como separabilidade) só conseguiria reduzir os perigos do reducionismo se pensássemos, junto a ela, como Glissant propôs, numa política da opacidade: “que não é o fechamento em uma autarquia impenetrável, mas a subsistência em uma singularidade irreduzível” (GLISSANT, 1997, p. 190)⁶³.

Glissant (1997), para falar dessa *singularidade irreduzível* — algo similar ao que Mbembe (2018) chamou outrora de *diferença radical* —, afirma a necessidade de pensarmos não mais num direito à diferença⁶⁴, mas num direito à opacidade: em não mais cair na ilusão de uma transparência da qual precisaríamos adentrar para compreender o outro. Nesse momento, antes de me encurralar na superficialidade ou na intimidação, ao me tornar sensível ao outro como um processo, torno relacional a possibilidade de cada ação dentro de mim. Como bem

⁶³ Livre tradução de: “Agree not merely to the right to difference but, carrying this further, agree also to the right to opacity that is not enclosure within an impenetrable autarchy but subsistence within an irreducible singularity”.

⁶⁴ Glissant (1997, p. 189-190, livre tradução) fala que “a teoria da diferença é inestimável. Ela nos permitiu lutar contra o pensamento redutor produzido, na genética por exemplo, pela presunção de excelência ou superioridade racial. [...] Esta teoria também tornou possível aceitar, talvez, não sua existência, mas pelo menos o direito legítimo de reconhecimento das minorias que se dispersam em todo o mundo e a defesa de seu *status* [...] Mas a própria diferença ainda pode reduzir as coisas ao Transparente [...] Eu entendo sua diferença, ou em outras palavras, sem criar uma hierarquia, eu a estabeleço de acordo com minha norma. Eu admito você na existência, dentro do meu sistema”. Talvez seja por isso que Mbembe defenda que a proclamação da diferença, mesmo a radical, é somente um momento num projeto mais amplo de um mundo por vir e afirme ainda que existe “um paradigma negativo da diferença, na medida em que esta abre caminho às forças da desumanização” (MBEMBE, 2018, p. 169). Há que se questionar, por isso, como o tem feito algumas poéticas negras contemporâneas, se desejamos realmente seguir algum tipo de projeto de “Humano”.

nos ensina Nancy (2014) ao falar sobre ressonância, eu só posso, de fato, ouvir o outro se escutá-lo ressoar em mim⁶⁵, mirada que Tatiana Motta Lima parece ter compreendido bem:

Talvez uma maneira de pensar a escuta seja aquela de ver o que nos interpela, o que nos chama, o que nos visita; seja atentar para os resíduos, e não resistir a isso e aí continuar trabalhando. É como estar atento não ao exterior, mas ao eco do fora. Um corpo-eco não daquilo que estamos fazendo, mas daquilo que se faz — e ressoa em nós — enquanto estamos fazendo — ou pensamos fazer — outra coisa (LIMA, 2012, p. 7).

Será que estamos deveras engajando uma escuta ao que ressoa dos/nos lugares que habitamos? Talvez seja o caso de retomarmos a noção de *eco-mundo*, em Glissant, para entender que o outro/a outra, tal como nós, é parcela processual de um mundo que está sempre se transformando e que, para compreendê-los mesmo, é necessário focar na textura da trama e de seus resíduos — e não em algum tipo de “essência” do que a compõe. “O pensamento do rastro/resíduo promete a aliança longe dos sistemas, refuta a possessão, desemboca nestes tempos difratados que as humanidades de hoje multiplicam entre si, em choques e maravilhas” (GLISSANT, 2005, p. 85). Maneira de dizer que para ouvir o outro “ou para construir com ele ou para gostar do que ele faz, não é necessário que eu o compreenda. Não é necessário tentar ser o outro (tornar-se outro) nem ‘torná-lo’ à minha imagem” (GLISSANT, 1997, p. 193)⁶⁶, mas insistir na *relação*, no que ela produz não só de *escuta* como também de reverberação de um *eco* do mundo.

Para pensarmos nessa dimensão dentro do processo criativo do *Nóis*, passarei rapidamente pela performance “Mulher Independente”, feita pela atriz Edna Freire dentro do *microfone aberto* de um dos *Alvorços*. Quero mobilizar neste texto as implicações políticas sobre *estar à escuta* — algo em que nós, desde ali, começávamos a embarcar.

⁶⁵ Rolnik nos lembra também de outra palavra bem utilizada em nossas conversas: a “empatia”. Para ela, ressonância e empatia são coisas diferentes. “No âmbito do uso do termo empatia à esfera macropolítica e aos bons sentimentos, é sua atual inserção no léxico de atitudes politicamente corretas, as quais denegam as tensões próprias da relação com a alteridade e não implicam uma exigência de ação efetiva e tampouco de transformação de si a partir dos efeitos reais do outro (emoções virais). Em suma, o termo empatia vem sendo usado em atitudes que denegam a esfera micropolítica, daí sua inadequação para designar aquilo que viabiliza a cooperação nessa esfera” (ROLNIK, 2018, p. 141).

⁶⁶ Livre tradução de “To feel in solidarity with him or to build with him or to like what he does, it is not necessary for me to grasp him. It is not necessary to try to become the other (to become other) nor to “make” him in my image”.

Está dando para escutar?

“Oi? Tá dando para escutar? Tá tudo ok? Por favor, DJ, coloca um som para mim?! Obrigada!” — começava assim a performance que Edna Freire (2020, p. 11) realizava dentro do *Alvo-roço*, como quem questiona se seria possível de fato ser escutada, ou como quem pede que o som do mundo possa ecoar em si. Sua intervenção foi bem pontual. Logo que viu uma chance, anunciou: “Eu senti vontade de falar, então eu vim falar, porque o microfone livre aqui... não posso perder a oportunidade”. A atriz segue a performance, com uma garrafa de cerveja na mão, celebrando o quanto é uma “mulher independente” e “autônoma”:

Quero falar que sou uma pessoa independente, tenho meu emprego, meu dinheiro, pago as minhas contas, uma cidadã de bem, pode-se dizer... não era bem isso que eu queria falar... que sou independente, sim, isso eu queria falar. Nesse dia comemorativo, festivo, com meus amigos, gostaria de falar que está muito massa... pessoas lindas como eu... tenho vários *crushs* e *crushas*, mas sou bem independente... não era bem isso que eu queria falar... que sou independente, sim, isso sempre quis falar (FREIRE, E, 2020, p. 11).

Ao intercalar uma sequência de falas soltas que se dizem e contradizem ao mesmo tempo, a atriz parece ironizar sua condição de mulher no espaço público da cidade, perguntando-se a todo tempo se o “microfone está falhando” ou se está dando para todo mundo ouvi-la bem. A música que ela mesma pediu para o Dj colocar parece embaralhar mais ainda a escuta. Como quem já intuiu que mais que sua fala, seu corpo, dificilmente seria de fato escutado, a atriz cria um espaço dúbio entre sua condição de efetiva independência e a de não conseguir falar ou ser escutada. Com esse gesto, Edna Freire parecia tornar-se opaca aos nossos olhos, parecia criar um ambiente turvo que exigia de quem pretendia escutá-la o engajamento de um lugar de profunda ressonância. O riso torto da plateia aparentava mostrar falta de manejo com os contornos da situação: a rua como a conhecemos parece ainda ter pouca intimidade com mulheres no foco de um *microfone*. Mesmo microfonadas, suas vozes ainda parecem ser bem difíceis de escutar.

No entanto, entre mim, Edna Freire e o público, eu via crescer um conjunto complexo de relações se implicando. A garrafa de cerveja na mão da atriz demarcava ainda mais o tom de contradição, parecia construir uma semântica que colocava em jogo não apenas as construções morais sobre a presença daquela mulher naquele espaço, como também o fato de que

qualquer conclusão precipitada poderia enclausurá-la em um sentido pressuposto e num destino certo. Para conseguirmos escutar Edna Freire não bastaria apenas diminuir o som da música ou equalizar o som do microfone: seria necessário mergulhar nas opacidades daquela parte do *eco-mundo* do qual, naquela noite, tivemos um breve acesso. Algo que só se torna possível se insistirmos na contingência que salta pela relação. “Estar à escuta é, portanto, entrar na tensão e na ronda de uma relação a si: *não*, há que sublinhá-lo, uma relação ‘comigo’ (sujeito supostamente dado) e também não com o ‘si’ do outro [...], mas a *relação em si*, se assim posso dizer” (NANCY, 2014, p. 27).

Nesse sentido, a rápida passagem de Edna Freire pelo *microfone aberto* naquela noite, passou a me alertar que para pensar uma política das artes disposta a *estar à escuta*, não podemos nos esquecer da trama ética-estética como forças sempre implicadas. Os modos de produção poética não estão dissociados do tipo de mundo e do tipo de pessoas que queremos ser. De tal modo, pensar na criação de um lugar de escuta, ou mais que isso, de ressonância da performance daquela atriz, significaria construir um outro lugar onde pudéssemos fazer morada, acionar uma ética como construto que fundasse outro modo de ouvir a música do mundo. Ainda assim, vale dizer que ativar um lugar de escuta não tem nada a ver com não falar. Tudo fala a toda hora. Mesmo a escuta será sempre uma ação falante. Por isso é importante não confundir essa ética da escuta com hábitos morais, subserviência a modelos paradigmáticos de vida, falseamento de nossas clausuras. É com Butler (2013, p. 107) que penso que a questão da ética, se for pensada a partir da ressonância, será sempre uma questão de “relação ética, isto é, a questão do que me liga ao outro e de que maneira esta obrigação sugere que o ‘eu’ está invariavelmente implicado no ‘nós’”⁶⁷. Ainda retomaremos mais à frente a questão ética em *Ainda Vivas*, pensando-a como contraexemplo de um narcisismo moral, sempre desenhada na trilha turbulenta de um processo *vivo*, nunca dada de antemão. Agora me interessa pensar na necessidade de uma espreita rigorosa aos meandros que compõem o nosso próprio fazer artístico — por assim dizer, repito, nossos lugares de ressonância. A fala de Edna Freire precisava ser ouvida por nós de forma ressonada, ou seja, ecoada, dobrada, estendida, movimentada: ou seja, também falante. Só assim poderíamos produzir uma escuta que, no improviso, descubra sua real implicação.

⁶⁷ Livre tradução de “the question of ethics is always a question of an ethical relation, that is, the question of what binds me to another and in what way this obligation suggests that the “I” is invariably implicated in the “we””.

Por isso, importa dizer que esses *lugares de ressonância*, feitos do encontro com a cidade que habita em nós, pela sua condição de errância, raras vezes será um dado previsível. De tal modo, reconhecer a contingência do *agora* como afeto mobilizador de corpos políticos nas cidades significa estar atento também à espera que mobilizamos pelo encontro: aquela “boa intenção” de ouvir a voz da atriz. Como fala o Comitê Invisível (2016, p. 150), “a ideologia do encontro é a própria impossibilidade do encontro”, o que me leva a um estado de alerta sobre a expectativa e a ansiedade como desencadeadoras de entraves políticos na processualidade do acontecimento, como algo que invariavelmente só engaja o *eu* e esquece do *nós*. O caso apresentado sobre a performance de Edna Freire passou a ser um contraexemplo recorrente para atentarmos às ciladas de uma atenção hiperativa que só deseja cumprir a meta egóica da objetivação e do aparelhamento de seu futuro. Para pensarmos, então, em que medida o processo de *Ainda Vivas* contribuía para ativar a escuta sobre o *nós* e, em consequência, o que essa abertura incide em ressonâncias da cidade no *agora*, vale a pena tentarmos entender a forma como nossos afetos políticos estão sedimentados em aparatos de expectativas de futuro que tem na supremacia do medo e na esperança seus mais sofisticados modos de sujeição.

Na opacidade, algo de irredutível desencontro

*O mais íntimo não se conjuga com a transparência —
ao contrário, ele se diz mesmo no sentido da opacidade.*
— Neuza Santos Sousa

Comte-Sponville (2006, p. 16) julga a esperança como uma doença, uma droga, e afirma que “o futuro não mede nada mais que minha fraqueza presente”. Se concordarmos com tal julgamento, é importante desativar a temporalidade linear falsamente forjada pelo pensamento da sequencialidade de todas as coisas e reivindicar para o *agora* a complexidade e simultaneidade de sua trama.

“Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta”, lembra-nos Leda Maria Martins (2002, p. 84), em grande medida referendada pelos saberes ancestrais nicongo. Nesses termos, vivenciar o tempo do *agora*, tal como na cosmovisão africana, consiste em recriar, constituir e revisar uma espiral em que pulsa, “na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e nele

também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva" (MARTINS, 2002, p. 85). Trata-se de afirmar, dessa forma, o tempo em sua dimensão espiralar.

De modo similar, fora do que a física moderna compreendeu, a física quântica tem construído dobras importantes sobre a noção de tempo. Figuras populares como o físico italiano Carlo Rovelli têm afirmado um "mundo sem tempo" para dizer que o tempo é feito de muitas camadas, algumas delas relevantes apenas para certos fenômenos e não para entendermos átomos e galáxias. "No decorrer do tempo, temos uma sucessão ordenada dos eventos do universo: passados, presentes, futuros; o passado está dado; o futuro, aberto... Pois bem, tudo isso se revelou falso" (ROVELLI, 2018, p. 15). O argumento de Rovelli (2018, p. 47) segue, então, a trilha de Einstein para anunciar um "presente estendido" e afirmar que até o estado de *tudo exatamente agora* não existe, é uma ilusão, "uma extrapolação ilegítima da nossa experiência". A realidade não é o que parece: "É como o ponto onde o arco-íris toca a floresta: temos a impressão de que o vemos, mas se formos até lá para nos certificar, não encontraremos nada". Por isso que não vale a pena nos apegarmos à algum tipo de percepção "pura" do *agora*. Ele, como nos fala os saberes nicongo, só existe pela extensão de sua espiral.

Assim, preciso deixar evidente que não é necessariamente a experiência do tempo que produz embrutecimento — na experiência existem muito mais coisas que linearidade —, mas sim um certo tipo de visão que insiste em lhe dar uma linha reta: arremessa-se para o futuro tudo o que é tipo de romantização e receio, em suma, amparos temporais da expectativa — e, porque não dizer também, da prosperidade. Esse tipo de amanhã, "enquanto projeto de futuro enraizado numa contagem de tempo ocidental, pertence a quem? Contempla quais corpos?", questiona a artista travesti cearense Isadora Ravena (2020, p. 9-10) para em seguida perguntar: "Como destituir um mundo e seu tempo? Como inventar no tempo um outro mundo?". Abdicar do futuro como linha reta, dessa forma, não será em hipótese alguma negar sua existência, mas pelo menos exercitar a espiral de um tempo destituído de determinação para *espreitar* um *agora* que seja favorável ao *engajamento com a vida*.

Como fala Byung-Chul Han (2017), temos perdido cada vez mais os "dons do escutar espreitando", o que faz desaparecer, assim, a "comunidade dos espreitadores". Substituamos, então, a espera pela espreita. Para isso, é necessário recombinações de forças, reorganizar armas, engajar relações outras, ponderar vícios, renunciar a afetos desgastados, fortalecer em paciência nossa espreita para a espiral do *agora* que se processa e se compõe para *profetizar* o mundo.

Engajar a força política da extensão do presente em suas armas desencadeadas pela contingência é dar de cara com o tropeço, com a falha, com o erro, com o contratempo, com realidades que não são o que parece. Assim, pensar na ação perspicaz, astuciosa, à espreita, desse corpo que se lança ao espaço público na busca de relações emancipatórias, seria como se abrir ao desencontro, ao desajuste do urbano, àquilo sobre o qual nem sequer conhecemos: “maneiras de dizer que verdadeiros encontros sempre têm algo de irreduzível desencontro que quebra regularidades supostas” (SAFATLE, 2016, p. 273). Então, celebrar uma presença que se atém à escuta como ressonância não significa negar um futuro nem sequer recalcar um passado, pelo contrário, este compõe o presente como marca corpórea da experiência, do erro, do assombro, lembrando-nos do irrepetível, do inegociável⁶⁸, do inaceitável, sobretudo no momento político em que vivemos. Se já tivermos entendido que o corpo é malha viva de relações, estaremos sempre levando em conta uma espreita que tem história: “sua ação é sempre uma ação condicionada, que é um sentido do caráter histórico do corpo” (BUTLER, 2018, p. 72).

No caso do *Nóis de Teatro* e do processo de montagem de *Ainda Vivas*, posso afirmar que as ressonâncias da cidade não se restringem ao instante “puro” do acontecimento: elas se revelam no tempo espiralar do que estamos *sendo*. Seria imprudente afirmar que os *Alvorços*, ou mesmo as vezes que fomos para a rua no processo de montagem de *Ainda Vivas*, ativavam, logo ali, na prontidão de uma resposta eficiente, a ressonância de um novo aprendizado que se fazia instantâneo. Escutar a rua, nos termos de uma *poética da relação* que admite opacidades, para *Nóis*, significava estar *à espreita* do que dela surge de imprevisível — e, entendendo que esse imprevisível de algum modo já existe na espiral do tempo de forma estendida, assumir que suas ressonâncias (seja por bloqueio ou por abertura) não são facilmente calculáveis. “Mesmo com os ensaios abertos não é possível mensurar a experiência de troca com a plateia durante a temporada de estreia ou a temporada do Dragão do Mar”, afirmava o ator Gabriel Moraes (2020, p. 45), o que nos fazia, estando com a rua, a olhar tudo não mais apenas por uma linearidade evanescente, mas por sua ressonância espiralar.

⁶⁸ E Rolnik (2018, p. 197), em suas “Dez sugestões para uma continua descolonização do inconsciente”, nos lembra da tarefa de aprender “a distingui-lo do negociável: tudo aquilo que se poderia aceitar e reajustar porque não debilita a força vital instituinte, mas, ao contrário, gera as condições objetivas para que se produza um acontecimento, cumprindo-se assim seu destino ético”.

Após os *Alvorços*, seguimos realizando alguns experimentos de cena no entorno da nossa sede para buscar a ressonância do espaço em nós — não mais pelo que intuíamos “conhecer”, mas pelo que, na heterogeneidade da periferia, surgia como opacidade. Assim, “tínhamos à nossa disposição na rua José Abílio, no espaço a partir da placa ‘PARE’ até a boca da encruzilhada dos canais de esgotamento do bairro, a possibilidade de vários públicos, diferentes e divergentes e que, por isso, na maioria das vezes, tornava aquele encontro ainda mais especial” (FREIRE, A, 2020, p. 13). Experimentar a cidade a partir do encontro com este espaço foi uma escolha tecida para levar os atores a esse lugar de indeterminações que só existem por serem relacionais.

Altemar sempre nos instigava a nos jogarmos no que não sabíamos, no inesperado, em se jogar sem pensar no chão para aparar, até de olhos fechados. Então, ir para a rua ensaiar não tinha objetivo em lotar uma roda cheia de gente, mas sim nas experimentações da performance de cada ator, como ganhavam confiança, como se arriscavam (FREIRE, A, 2020, p. 13).

A ideia de desencontro passa a ser, assim, fundamental para construir um *corpo-eco* que sugere uma ruptura com a concepção linear que temos de nós mesmos, abrindo-nos para outros modos de se afetar e de reimaginar o mundo. Quando Amanda Freire (2020, p. 13) lembra que, em nossas experimentações na rua, “alguns irmãos da igreja mais próxima atinavam que nosso ensaio fosse um culto ou novena”⁶⁹, (...) e que “outros irmãos, talvez menos jovens, praguejavam em línguas estrangeiras resguardando-se em seus livros sagrados”, não faz outra coisa que demarcar esse desencontro como força política. Não digo isso pela necessária negociação do espaço com outros atores da cidade, mas por assumir a hostilidade da cidade como um lugar que, no que produz de opacidade e disputa, pode acionar outras forças de composição. É necessário admitir, por isso, que mesmos os “irmãos da igreja” são um contingente de forças opacas e que, “nos dias de hoje, o direito à opacidade seria o indício mais evidente de uma não barbárie” (GLISSANT, 2005, p. 86).

Tal abordagem pode ser uma chave de grandes alcances para desativar a paralisia ante o estado sombrio em que temos vivido na atualidade, provocando-nos a proposições de reconstrução de relações. Por isso me interessam corporeidades que não conseguem organizar

⁶⁹ Amanda Freire (2020, p. 19) lembra da “semelhança que os respectivos eventos tinham em comum, como o violão, microfone e caixa de som” que usávamos em nossas experimentações.

sua expectativa diante dos acontecimentos: para cada opacidade, um outro descobrir vai sendo rascunhado, o que inclui um possível recuo, como falei outrora. Nossas experimentações com a rua, por esse traço de risco, assumem sua instabilidade, levando-nos a, por vezes, guardar de volta os materiais de cena e voltar para a sede, dado o tom da relação estabelecida com “os irmãos” que nos praguejavam⁷⁰. Tal gesto era acionado não pelo medo subserviente, mas por um *saber-do-corpo* que olha para o processo ciente de seus riscos e implicações. Não há romantização alguma na opacidade. Até mesmo Glissant reconhece que o opaco pode ser também o perigoso — “talvez menos perigoso do que os caminhos errôneos a que conduziram tantas certezas e tantas verdades consideradas claras e lúcidas” (GLISSANT, 1997, p. 194)⁷¹. Assim, no que ainda não conhecemos, porém à espreita diante do risco, é que se ergue a possibilidade de inventarmos outras formas de agir: realidades políticas impensadas — ainda assim arriscadas, por isso requerem atenção às suas processualidades.

Esse trabalho relacional é, neste sentido, definido pela coexistência de diversas camadas do tempo, conservadas em todas as encruzilhadas que habitam as formas vivas do momento. Tanto nós carregamos as cidades vividas no processo, quanto a cidade, de algum modo, se constitui pelo desencontro que ali viveu.

Percebemos a relação da vizinhança que já nos cobrava os dias e horários de ensaio para que pudessem ver dali mesmo de suas calçadas, bodegas e bares inventados na beira do canal, assim como *Nóis* acabávamos de inventar aquele espaço que ainda vivia e viveria na barriga do pivete, na memória da criança, no culto do crente, na rua que ousamos reinventar naquele dia e que talvez dure na lembrança de cada um que compôs o espaço (FREIRE, A, 2020, p. 13).

Talvez seja mesmo por conta de um *saber-do-corpo* que se atém à coexistência de mil tempos e ressonâncias que jamais estão “ultrapassados” que, no processo, esse coexistir não saltava somente em sua positividade. Existia algo na memória do nosso corpo que somente a experimentação da rua narrada por Amanda Freire começou a me mostrar: a peça *Todo Cam-*

⁷⁰ É necessário lembrar também dos “donos da rua” que, ultrapassando a cena com seus carros, não admitiam que realizássemos o trabalho ali. Amanda Freire (2020, p. 13) ainda inclui os cachorros nesses imprevisíveis. “Como tradicional no teatro de rua, também contávamos sempre com visitas de cachorros e bêbados e esses últimos interagiam mais rapidamente e nos momentos que mais nos surpreendiam, gostamos disso”.

⁷¹ Livre tradução de “less dangerous perhaps than the erring ways to which so many certainties and so many clear, so-called lucid truths have led”.

burão Tem um Pouco de Navio Negreiro, montada pelo Nós em 2014, que, quase como um fantasma, insistia em pressionar o elenco a produzir algo que “superasse” a montagem anterior. Em registro de processo no meu caderno (2020, p. 83), em junho de 2019, está escrito: *Depois da passada na rua... veio uma espécie de “depressão” em mim... uma falta de crença no processo, uma angústia. O fantasma do Camburão precisa ser morto. Esse trabalho é outro.*

Essa *falta de crença* no processo foi evidenciada quando, enquanto encenador, vi o elenco, há um mês da estreia de *Ainda Vivas*, com certa dose de ansiedade que o impedia de se relacionar com a rua em sua maior potência. Havia uma pressa para um “resultado”, como se fosse ali naquele momento que todo o nosso projeto de encenação fosse se “resolver”. Acontece que, como falei outrora, o *Camburão* foi um trabalho de nosso repertório que teve muita repercussão na cidade, o que demandava uma dose de “responsabilidade” com a imagem erguida pela peça e gerava também, por consequência, muita ansiedade em quase todo o elenco. *Camburão* se tornava um fator determinante que precisava ser rearticulado. Não para reduzir sua ressonância em nosso fazer, mas sim para tentar desativar a ansiedade em nossos corpos, a capacidade dela de breçar a escuta ao que, de fato, pode *emergir* no encontro com a opacidade poética do espaço público (emergência não vista como imediatismo, e sim como abertura intensa ao que vive por sua escuridão). “O trabalho pela vida consiste, por conseguinte, em sempre se afastar da lembrança no momento exato em que nela nos apoiamos a fim de lidar com as guinadas da vida” (MBEMBE, 2018, p. 260).

Comte-Sponville nos diz que não vivemos num estado de desespero, mas numa sucessão indefinida de esperanças frustradas. “Nosso tempo não é o do desespero, mas o da decepção” (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 35). Talvez seja por isso que nossa escuta esteja minada por uma farsa que não faz outra coisa senão reiterar o que já conhecemos do mundo e de seus processos. Nesse sentido, qualquer coisa que saia do planejado só produz decepção, sentimento que vi manifesto quando faltava um mês para *Ainda Vivas* estreiar. Foi necessário tratar disso no coletivo, conversar sobre o quanto precisaríamos tirar esse “piano” das costas para nos atermos à singularidade do que estávamos vivendo. Como a atriz Amanda Freire (2020, p. 12) falava, era tempo de visualizar de onde vinham as expectativas e “sempre estar dosando para não nos sugar negativamente”. Talvez se, àquela época, entendêssemos nosso desespero não apenas pela ansiedade, mas também como atitude desvinculada de expectativa ou esperança, pudesse surgir, no elenco, uma outra relação com a rua. Em vista disso, reafirmo a ideia

de possessão-despossessão de forma aliada como construto de um *exílio*, noção que implica um movimento processual no nosso circuito de afetos para pensar um mundo que está sendo feito *agora*, mas que gera e é gerado por cadeias infundáveis de ressonâncias e repercussões.

Como narra a artista capixaba Castiel Vitorino Brasileiro, *é no encontro, quando nos encontra*, que ela lembra que é bixa e pode ser travesti: “Quando encontro vocês, esqueço-me de que sou negra e me lembro de minhas escamas. Sou sereia que grita enquanto canta” (BRASILEIRO, 2019, p. 04). O que a poética preta contemporânea tem me mostrado é que o encontro, se quiser descrever um engajamento com a espiral do *agora*, só pode ser tecido a partir da emergência do que não se estabiliza nos regimes atuais da expectativa ou da esperança, pelo menos tal como foram forjadas no mundo que nos foi dado conhecer. Por isso, para esporear a “sereia que grita enquanto canta” ou *Ainda Vivas* crescendo dentro da vertigem de uma espiral, seria necessário abandonar a esperança e a expectativa para apostar no que só existe como rastro, como resíduo. Contra as reviravoltas de velhas estradas já trilhadas, Glissant (2005, p. 83) afirma que o resíduo é a manifestação turbulenta do sempre novo. “Porque o que ele entreabre não é a terra virgem, a floresta virgem, essa paixão feroz dos descobridores”: é o que nos permite conceber o indizível do mundo. Nessa mirada, para nós, era necessário ver *Ainda Vivas* se manifestando como um traço, um resíduo, para que pudéssemos ver indícios que emergem como possibilidades de improviso junto ao *eco-mundo*.

Sim! Improviso! Pois não há garantia alguma que no *agora* haverá salvação para o tempo em que vivemos — ou do “sucesso” de *Ainda Vivas*. Daqui só avisto apostas e o desafio de arriscar, jogar com as cidades de modo a profetizar sereias, ver o rastro de arco-íris, inventar mundos. Como nos fala o teórico e poeta americano Fred Moten (2003, p. 63), diferente dos recursos teóricos embutidos na prática cultural da *improvisação* como um discurso *sem previsão*, ela “sempre opera também como uma espécie de descrição prenunciadora, senão profética”⁷². Talvez por isso que Glissant (2005, p. 115) dissesse:

A imprevisibilidade só é negativa quando dela não se toma conhecimento. Ou seja, quando se tem a pretensão de preparar ou de aparelhar o futuro através da previsão. É neste caso que a imprevisibilidade é negativa. Mas quando concordamos com a imprevisibilidade, imaginariamente, escapamos à não-responsabilidade que esta produz.

⁷² Livre tradução de “But improvisation, in whatever possible excess of representation that inheres in whatever probable deviance of form, always also operates as a kind of foreshadowing, if not prophetic, description”.

O que Glissant e Moten parecem reafirmar é que no *saber-do-corpo* engaja-se a força da intuição, algo que invariavelmente admira a imprevisibilidade para profetizar o impossível. A força vital da espiral do *agora* não pode, então, no improviso de um encontro com o mundo, cair na cilada retórica da autoajuda à *la carpe diem* — aquela do aproveitamento máximo de um presente que satisfaça nossos desejos sob o risco eminente de não ser possível fazê-lo amanhã —, como se fosse uma nova obrigação estar alegre sempre e de imediato e renunciar às nuances composicionais da tristeza e da angústia na tessitura de nossa ação. Não! Não é de um hedonismo de moda que quero falar, nem do egoísmo neoliberal de um ideal de vida embebecido pela não-responsabilidade de seus próprios interesses capitais. De tal modo, quando falo em *improvisação* como possibilidade de reconstruir a relação com o mundo, tal como Moten (2003), Martins (2002) ou Rovelli (2018), não me restrinjo a um certo tipo de presente “puro”, pois, na espiral do agora e do *saber-do-corpo*, até o futuro habita como ressonância de um *eco-mundo*. O grau zero da esperança no futuro é admitir que ele já existe *agora*. Nestes termos:

A improvisação não é a multiplicidade de momentos presentes, assim como não é governada por uma moldura temporal extática em que o presente é subordinado pelo passado e pelo futuro. A improvisação deve ser entendida, então, como uma questão de visão e de tempo: o tempo de um olhar para a frente, seja esse olhar em forma de linha progressista ou arredondada, virada (MOTEN, 2003, p. 64)⁷³.

O que importa para pensar o *agora* e a *improvisação* é a multidão de relações com o mundo que engajam nosso *saber-do-corpo* para, junto a isso, corporificar uma outra ética do espaço-tempo. Por isso, em nossos encontros com o mundo, era necessário se ater ao prazer e ao desconforto de ter *Camburão* em nosso repertório para, daí, arriscar ao fracasso, sem receio de colher no *agora*, que também já é amanhã, o erro de ressonar outra música, um outro som.

Assim, é no movimento peregrinatório, de lugar a lugar, de relação a relação, que avistaremos a possibilidade de uma outra carne, de um outro fluxo sanguíneo que recorporifique a relação com as cidades para estilhaçar nossa servidão. Para além do mundo que conhecemos, é necessário apostar na opacidade das coisas, na ressonância do que só existe como traço, para

⁷³ Livre tradução de: “Thus improvisation is never manifest as a kind of pure presence — it is not the multiplicity of present moments just as it is not governed by an ecstatic temporal frame wherein the present is subsumed by past and future. Improvisation must be understood, then, as a matter of sight and as a matter of time, the time of a look ahead whether that looking is the shape of a progressivist line or rounded, turned”.

espreitar a “sereia que grita enquanto canta” e tudo o que ainda não nos foi permitido conhecer. É no que se anuncia de visionário no improviso que poderemos fazer crescer o que, nas cidades, a discursividade dominante ainda julga ser impossível de existir.

CENA 4 — POLÍTICAS DA EXPANSÃO: DE LUGAR A LUGAR, PEREGRINANDO

*Partir.
Como existem homens-hienas e homens-panteras,
eu serei um homem-judeu
um homem-cafir
um homem-hindu-de Calcutá
um homem-do-Harlem-que-não-vota.
— Aimé Césaire⁷⁴*

Se retornarmos um pouco no debate e reconhecermos que há uma ou mais instâncias preconcebidas quando falamos de social, de cidade, de periferia ou mesmo de teatro *da e na periferia*⁷⁵, parece ser urgente refletirmos em que contornos uma *poética da relação* pode contribuir para a emancipação dessas categorias e, por assim dizer, dos corpos que circulam por elas. Ao estudar os documentos do processo de *Ainda Vivas*, na tentativa de seguir os rastros desses movimentos de emancipação do corpo na experiência do urbano, as tensões entre o individual e o coletivo, entre o indivíduo e suas implicações com o todo-o-mundo têm surgido com uma força intensa, sobretudo ao tentar dimensionar, num plano de plasticidade, a trama de vetores que constituem esse fazer teatro com a rua das periferias.

Conforme avançávamos na pesquisa para a montagem de *Ainda Vivas* e na imersão realizada junto aos movimentos de saraus e *rolêzinhos* na periferia de Fortaleza, víamos surgir um tanto de perguntas que colocam em suspeita a nossa organização como *teatro de grupo*⁷⁶.

⁷⁴ Livre tradução de “Partir. Comme il y a des hommes-hyènes et des hommes-panthères, je serai un homme-juif un homme-cafre un homme-hindou-de-Calcutta un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas” (CÉSAIRE, 1983, p. 20).

⁷⁵ Para o *Nóis de Teatro* tem sido importante habitar toda a cidade como polo de criação artística, o que demanda uma *ética* de produção cultural que busque administrar seus interesses em estar inserido nos circuitos dos grandes centros culturais e festivais e, em paralelo, não perder de vista a chance de dialogar com sua comunidade, seja nos processos de montagem teatral, seja na própria circulação das obras montadas. Para nós, tem sido importante pensar num teatro que *não somente parte da periferia* — tendo os artistas do grupo/moradores do bairro como protagonistas da cena teatral — mas também *fazer teatro com a periferia*, disposição que tem sido um tanto quanto tortuosa, sobretudo pelo baixo investimento público e privado nesse tipo de prática.

⁷⁶ Segundo a Enciclopédia do Itaú Cultural (2021), “Teatro de Grupo constitui uma categoria de organização e produção teatral em que um núcleo de atores movidos por um mesmo objetivo e ideal realiza um trabalho em continuidade e, estendendo sua atuação a outras áreas, principalmente no que diz respeito à própria concepção do projeto estético e ideológico, o grupo acaba por criar uma linguagem que o identifica. [...] Os grupos passam a usar este conceito para marcar sua posição de divergência em relação ao teatro empresarial, em que o ator não está engajado no

Foi quando vimos crescer, à nossa frente, uma naturalização do ideal do *Microempreendedor Individual* (MEI) dentro da Produção Cultural contemporânea que nossas perspectivas sobre teatro de grupo passaram a ser postas em discussão. Como se adaptar e resistir ao rolo compressor de um tempo que cada vez mais valoriza o indivíduo em detrimentos dos ajuntamentos e coletivos organizados?

O crescimento dos movimentos de saraus aparenta não estar dissociado dessa pragmática da cultura contemporânea. A quantidade de saraus na cidade parece revelar uma situação: já que os coletivos cada vez mais sucumbem diante da ausência de políticas públicas continuadas para o setor da cultura no país, os e as artistas, no desabrigo de seus projetos outrora realizados em coletivos organizados, vão precisando de espaços de encontro e partilha dos seus fazeres e saberes. Sendo o sarau esse espaço de manifestações públicas de performances de artistas-solo (sejam leituras, músicas ou outras práticas), nós, enquanto artistas agrupados há quase duas décadas, vamos sentindo a dor e o estorvo de ter que “solar” em praça pública. A aflição narrada pela atriz Edna Freire outrora não é episódio isolado: quase todo o grupo demonstrava certa imperícia com esse holofote que se lança a uma única pessoa. Em geral, começamos a perceber que a ausência de uma contracena, tão comum em nossas práticas, tornava-se algo que nos afligia.

Questionamentos como esses passavam a se tornar muito comuns:

Como é estar sozinho?
 Quantas vezes o medo de estar só pode aparecer?
 O que eu consigo fazer sozinha?
 Eu acredito na potência de um trabalho solo?
 Será possível fazer algo completamente só?
 Eu quero ficar só?
 (SANTOS, 2020, p. 22).

Tudo bem que a penúltima pergunta de Nayana Santos já revele uma consciência bem mais ampla sobre em que consiste o trabalho em teatro: mesmo um solo demanda um conjunto de participações e relações que extrapolam o protagonismo de quem está sob um foco.

projeto e a equipe se desfaz logo que a temporada termina, forma de produção cada vez mais presente no mercado teatral após o início dos anos 1970”.

Talvez seja por isso que o próprio movimento de saraus de Fortaleza se afirme em sua coletividade e não apenas nessas individualidades operantes⁷⁷. Desse modo, a ideia de um indivíduo isolado capaz de se concentrar na autoria única de seus próprios desejos, vitalidade e criatividade, cai por terra ao avistarmos as múltiplas relações com espaços e tempos que habitam — ou mais que habitam, *constituem* — a singularidade de uma pessoa em cena. Por isso, desde aqui, cumpre destituir quem faz a cena de um lugar isolado para perceber sua ação como parte integrante de diversas malhas relacionais, noção que nos leva a tensionar a própria concepção de liberdade, apresentando-lhe, com o faz Safatle (2016), uma dose de negatividade.

Em nosso processo, talvez fosse mesmo o caso de afirmar que a angústia gerada não fosse apenas por não se conseguir alcançar uma individualidade “livre” ou “bem resolvida”, mas também por, estando sós, não sabermos o que fazer com experiências que se apresentam para o “eu” em seu profundo desconhecido, portanto indeterminado (SAFATLE, 2016). Fico pensando se o embrutecimento gerado nesse momento não seja por percebermos que uma indeterminação sem relação não existe, mas pela necessidade imperativa de transparência sobre as ressonâncias que nos constituem. Olhar a liberdade por uma perspectiva “negativa” é admitir que é impossível conhecer tudo, o tempo todo, por completo; e que mesmo que não queiramos, um corpo só pode ser “livre” por ser relação. De todo modo, em nosso processo, a angústia não se calava quando do surgimento de qualquer coisa que não estivesse ainda sido rastreada em nosso repertório afetivo de *teatro de grupo*. O medo imperante era do não-conhecido.

Elaboradas tais questões, começava a ser aquecida uma problemática com o processo de *Ainda Vivas*: de onde vem essa angústia em realizar uma cena sem a contracena direta de outras pessoas do grupo? Em que medida a constituição de um espaço de coletividade, tão importante para que estejamos juntos há quase 20 anos, contribui ou atrapalha para nossa emancipação na relação com a cidade? Se já tínhamos entendido que os saraus são esses espaços de habitação do urbano que partem da junção de múltiplas individualidades (que constituem outros coletivos) que performam seus repertórios de poemas e cenas, qual a nossa dificuldade em nos relacionarmos com essa cidade que se ergue à nossa frente?

⁷⁷ O pesquisador cearense Rômulo Silva busca pensar os encontros-saraus feitos pelos poetas como ações coletivas que pretendem, cada vez mais, se autonomizar. “O anseio por um líder não é mais uma tônica, nem a defesa de uma única ideologia norteadora que pretenda explicar a realidade em sua concretude. Este aspecto aparentemente fragmentado das posturas políticas em sociedade pode ser encarado como uma busca pela emancipação, identidade própria, liberdade e rebeldia” (SILVA, 2019, p. 106).

Por uma cidade anticonexionista

Em primeiro lugar, é importante questionar se essa angústia do *Nóis* revela apenas bloqueio e entrave, ou se não haveria aí, também, em resposta, algo que expõe a própria violência oculta do que Boltanski e Chiapello (2009) denominam de *capitalismo conexcionista*⁷⁸: este que visa o lucro de modo rizomático, não finalista, não identitário, que exige hibridismos, a migração, as múltiplas interfaces e metamorfoses promovendo, em paralelo, “novas formas de exploração e de exclusão, novas elites e novas misérias, e sobretudo uma nova angústia — a do desligamento” (PELBART, 2011, p. 21). No mundo contemporâneo, esse homem das conexões em rede, “o grande” da cidade, estando atento, como um radar, para saquear ideias, sabe identificar “as boas” fontes de informação

e fazer uma triagem entre as conexões ricas em potencialidades novas e as que conduzem à rotina de elos já estabelecidos. Ele é capaz de otimizar o uso que faz de seu recurso mais raro, o tempo, escolhendo com discernimento *as relações* e, principalmente, evitando conectar-se a pessoas que, ocupando posições próximas, podem apenas passar-lhe informações e elos redundantes (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, p. 145, grifo meu).

Inquietos, como moléculas ouriçadas, esses homens conectados em rede podem até ter informação, mas a confundem com conhecimento. “Que necessidade têm de perguntar ao mundo, quando já sabem? Cegados pela informação e deslumbrados pelas imagens, eles não conseguem ver o que está acontecendo diante de seus próprios olhos” (INGOLD, 2013, p. 141)⁷⁹.

⁷⁸ A utilização do termo *conexionismo* segue o rastro da crítica elaborada por Luc Boltanski e Eve Chiapello ao *capitalismo conexcionista*. Ao desdobrar os debates da Teoria do Conexionismo e seus paradigmas cognitivos baseados nas descobertas da Neurociência, os autores falam que um *novo ethos do capitalismo* foi forjado nas últimas décadas, após as revoltas de Maio de 1968. Desde essa data, para os autores, “o sistema capitalista revelou-se infinitamente mais robusto do que acreditavam seus detratores, Marx em primeiro lugar, mas isso também ocorreu porque ele encontrou em seus críticos mesmos os caminhos para a sobrevivência [...] Foi, provavelmente, essa capacidade surpreendente de sobrevivência graças à assimilação de parte da crítica que contribuiu para desarmar as forças anticapitalistas” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, p. 61). Os autores afirmam ainda, que a fase do capitalismo conexcionista, diferente da taylorização do trabalho, cria dispositivos que exigem um engajamento maior do trabalhador e se respaldam em ergonomias mais sofisticadas, “integrando as contribuições da psicologia pós-behaviorista e das ciências cognitivas, justamente por serem mais humanos penetram com mais profundidade no íntimo das pessoas que — como se espera — devem ‘doar-se’ — conforme se diz — ao trabalho, possibilitando a instrumentalização dos seres humanos naquilo que eles têm de propriamente humano” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, p. 131-132).

⁷⁹ Livre tradução de: “Were it not for novelty, they’d be stuck. Restlessly, like molecules in motion, they race from point to point, or instantly communicate. They are all connected, these avatars, in a networked world. Their motto’s ‘joined up Drawing the line thinking’. They have the information, mistaking it for knowledge. What need have they to ask the world, when they already know? Blinded by information and dazzled by images, they fail to see what’s happening before their very eyes”.

Dito dessa forma, pensar que artistas do *Nóis* deveriam se adaptar à “nova” condição da cena e da cidade proposta pelos saraus não seria reiterar os processos inscritos na lógica do capitalismo conexcionista, esse que também investe forças no ideal empresarial de si?

Tudo bem que nossa atração pelo movimento dos saraus descreva, desde aí, alguma *expertise* conexcionista que olha para seu redor e percebe a cidade se movendo e produzindo outras formas de sociabilidade e composições do mundo. Mas será que essa cidade que se move produz somente outros meios de *produção cultural* a que precisamos nos alinhar ou não estariam aí também, movendo-se por dentro, outras possibilidades de construção de afetos? Foi por essa incerteza que surgiu o *Alvorço*, como bem registra, em relato de processo, a atriz Nayana Santos (2020, p. 44): “perceber que cidade está fervendo com esse tipo de *movimentação* nos fez perceber que criar mais um evento agrega e poderíamos ser bem ‘recebidos’ pela galera que está à frente”.

Atentos a um *saber-do-corpo* que está materializado em práticas teatrais semeadas em anos de convivência coletiva, de relações com a cidade, de engajamentos e interesses políticos, sociais e poéticos, investir na cena cultural expressa pelo movimento de saraus na *periferia* significava ter que nos colocar num espaço de profunda abertura para um desconhecido, produzir um contingente de trocas antes não experimentadas em nossa poética. O que parecia estar em jogo, então, era a necessidade de percebermos a linha tênue entre a mobilidade conveniente exigida pelo capitalismo conexcionista — que conecta coisas supostamente separadas — e a capacidade de construir processos de emancipação e autonomia. Só assim poderíamos encontrar um pensamento que não cresça capturado pelas nefastas estratégias de um biopoder que já percebeu, na sua força conexcionista, a capacidade de endossar separações, de reverter suspiros de emancipação em fluxos contínuos daquele mesmo, e envelhecido, modo de se relacionar com o mundo.

Assim, críticos às implicações políticas da exploração/fabricação de subjetividades inscritas no conexcionismo capitalista, reafirmamos a cidade em um movimento processual constante, feita por corpos que a habitam na astúcia inquietante dos devires. Já que “as linhas da vida social manifestam histórias de devir em um mundo que nunca está completo, mas sempre em andamento” (INGOLD, 2015, p. 317), torna-se inadiável ponderarmos uma política que tenha como exercício essa condição — e, em consonância, pensar as cidades como mosaicos de fluxos e contingências. Resta procurar saber como o biopoder tem atuado no sequestro

e possível confinamento do que chamamos de fluxo ou deriva. É necessário, por isso, ativar uma dupla suspeita: tanto do que, de modo rápido, passa a ser considerado *movimento*; quanto do que, no melhor ensejo, busca isentar-se, de forma rasteira, de sua implicação nas coisas do mundo. Tais práticas são, de fato, linhas de vida ou apenas a agonizante representação conexionista da ideia de liberdade? Questões de fundamental importância para a elaboração de um debate sobre poéticas de emancipação.

Foi quando olhamos a fundo para os movimentos de saraus da cidade que vimos surgir à nossa frente mais que uma “nova moda” à qual precisaríamos nos filiar e da qual poderíamos colher louros, mas entrevistamos um *projeto de relações* com o mundo que, por ter intuído que não se conecta o que já esteve sempre implicado, estabelece-se na ordem do escorregadio. Basta ver as formas com as quais os saraus se relacionam com a estrutura militarizada da cidade, construindo, no cotidiano, táticas que se movimentam num *agora* que bem raro cria modelos, marca exemplos ou protocolos, endereça o centro do furacão. Ao tecer um instantâneo utópico que não cede ao agenciamento de expectativas, escorrem em errância; catam em cada segundo o bastão de um ativismo sem protocolo firmado; em qualquer quebrada, em qualquer esquina, a militância poética se faz presente num estado enérgico de invenção de vida, de modos de vir a ser. Refiro-me a uma posição de insurgência que não foge à responsabilidade e à responsividade e que gira no torvelinho de um emaranhado amplo, engodado nas vias de um mundo que se cria em paralelo, quase de forma subterrânea, aos interesses de conexão de um capitalismo que opera na busca incessante de cooptar, ordenar, as nossas práticas.

Foi ao aprender isso que o *Nóis de Teatro* passou a olhar para os *Alvorços* e para *Ainda Vivas* não como representações de uma cultura periférica essencializada que fosse possível de se ver nos saraus, mas como um construir constante que aposta nas instabilidades de suas categorias para, desistindo da noção conexionista da rede, abraçar a convocatória de Glissant (1997) por uma *poética da relação*. É este o autor que vai nos dizer que qualquer pessoa que deseje intervir nos modos de relação realizará sua ação em bases incertas, justo porque o resultado da relação é sempre contingência, como lembrei outrora.

Contra a filiação compulsória, resultante de sociedades baseadas em corporeidades afeitas à posse, à separação, ao acúmulo e aos amparos de sua fixidez, produtora de um Conhecimento em forma de flecha, Glissant propõe a lógica da expansão no diverso, que trata desse

devir que caminha em direção ao *todo-o-mundo*. Maneira de insistir numa perspectiva relacional sobre a cidade e seus saraus, o que demanda uma escuta para os rastros do percurso, do caminho pelo qual os e as artistas enveredam: seja pelo desconforto ou por sua instável boniteza. Para pensar na potência dessa entrada nos emaranhados que constituem a malha relacional da nossa experiência de mundo, uma relação comprometida com o que os saraus provocam na cidade só seria possível se nos colocássemos à disposição de seguir suas trilhas. Este trilhar é o que Ingold (2015) vai chamar de *peregrinar*. E sua tese, em resumo, defende que é através do peregrinar, e não da transmissão, que o conhecimento é realizado.

Em processo, passamos, então, a *peregrinar* pelos movimentos de saraus da cidade, o que nos levou a apostar numa pesquisa que nos tirasse de uma imagem preestabelecida sobre o que significam essas vivências, para recorrer ao que delas existe de mais contingencial: a própria composição da cidade. Espalhamo-nos pela cidade, seguindo o propósito já vivenciado em outros contextos com a circulação de *Todo Camburão* nas periferias para, dessa vez, interagir com essa outra cidade que se faz presente. Contudo, é na insistência da poética dessa relação que passamos a ter em mente que esse peregrinar, mesmo diferindo da trajetória de uma flecha, nem se concebendo circular e repetitiva, não era um mero perambular vagante. Por isso, ao falarmos de peregrinação, é necessário nos atermos a, pelo menos, dois perigos.

Primeiro é importante nos lembrarmos da carga de preconceitos e estigmas que depositamos no *peregrino* — sobretudo no estado do Ceará, terras por onde o êxodo rural foi determinante no processo de sua constituição histórica. Quem peregrina, por aqui, foi sempre visto como o errante que a nada se fixa, sempre se instalando em paragens mirando o próximo lugar de partida — o que lhe deu o estigma moralista de vagabundagem e irresponsabilidade quanto a acordos e negociações para o viver em sociedade. Ao tratar de peregrinação é importante não cairmos nessa cilada moral e acharmos que uma peregrinação por nada se responsabiliza. Meu argumento sugere o contrário: é no movimento que percebemos que a cidade é algo que nos concerne, e que nossa ação sobre ela tem força política.

Em segundo lugar, é importante observar os riscos da *hipsterização* dessas vivências urbanas, colhidas quase como um novo tipo de *lifestile* que possa ser enclausurada num novo produto. Já entendemos: o que ontem era *brega* hoje é *sophisticated* — marcas que se empenham na *hipsterização* de nossos corpos, de nossos discursos, de nossos modos de vida. O *hipster*, di-

ferente do peregrino, nada mais é do que esse ser social que, inserido em boas condições financeiras, permite-se transitar por onde quiser, sempre assumindo uma nova identidade que, no fundo, não lhe leva a nenhum lugar outro, mas à repetição de sua “diferença” como demarcação do seu próprio poder. Uma hora vegano, no outro momento zen-budista ou ecociclista, mais tarde dono de algum novo *hostel*, seu ecletismo, quase sempre romantizado e pouco autocrítico, busca incorporar tudo o que cerca a diversidade das expressões e timbres do mundo para atender às demandas de suas “crises de identidade”. No *hipster* pode bem acontecer um tipo de peregrinação, mas sendo apenas mais uma performance do capitalismo conexcionista, sua peregrinação não ativa despossessão, só reitera seu jogo de posse. Talvez seja mesmo por isso que Boltanski e Chiapello (2009, p. 331) nos falem que o capitalismo conexcionista se veja à prova de *crítica estética*: sua adaptação constante produz um momento em que “a tensão entre a mobilidade do artista e a fixidez obsessiva de quem prospera no mundo dos negócios tende a se reduzir”. Entretanto, ao julgar produzir uma atitude “alternativa” à sociedade massificada, diferente de uma arte que se atenha mais a seus processos criativos do que a seus produtos, a *hipsterização* do viver não tem feito outra coisa que não seja enlatar e padronizar a diferença, deixando-a nas mãos dos que detêm dinheiro e possibilidade de circular pelas mais diversas formas de vida e de cultura.

Na trama de brigas simbólicas e respondendo ao discurso *playboy* consumidor das nossas vidas, surge o propósito de pensar a peregrinação como possibilidade de emancipação, mas como algo ainda a se inventar junto à cidade, nessa busca incessante de fuga do *lacre* e do logotipo que o capitalismo quer impor sobre nossas jornadas. É bem verdade que na peregrinação acontece um tipo de acumulação, mas seu desdobramento ultrapassa o puro nomadismo do homem conexcionista. A ação peregrina é semelhante à de um exílio: “O trajeto intelectual está condenado a um itinerário geográfico, pelo qual o pensamento do discurso explora seu espaço e o tece” (GLISSANT, 1981, p. 13)⁸⁰. Glissant nos lembra que o pensamento da acumulação pode até ser uma técnica adequada para descrever realidades que se fazem de modo disperso (como a dos *saraus*), mas esse acúmulo não é da ordem do nomadismo invasor

⁸⁰ Livre tradução de “L’accumulation est la technique la plus appropriée de dévoilement d’une réalité qui elle-même s’éparpille. Son déroulé s’apparente au ressassement de quelques obsessions qui enracinent, liées à des évidences qui voyagent. Le trajet intellectuel en est voué à un itinéraire géographique, par quoi la pensée du Discours explore son espace et s’y tresse”.

— “este nomadismo não é prudente nem circular, não poupa seus efeitos, é um salto absoluto em frente” (GLISSANT, 1997, p. 12)⁸¹ —, e sim de algo que se tece sobremaneira por um pensamento da expansão no diverso e no inacabado, no múltiplo e no sempre em devir. Contra o nomadismo invasor e sua taxonomia científica, ou o capitalismo conexcionista e a *hipsterização*, é citando Fanon (2008, p. 148), em epígrafe de *Le Discours Antillais* (1981), que os autores nos dizem: “É uma tarefa colossal, este inventário do real. Nós coligimos fatos, nós os comentamos, mas a cada linha escrita, a cada proposição enunciada, temos a impressão de algo inacabado”.

Nesse sentido, ainda que seja fato que a peregrinação não se obriga nem seja obrigada a partir nem a permanecer, é como agência política que ela vive a colheita das consequências de suas escolhas. Na peregrinação pode até ser que nos percamos, que uma crise de identidade possa surgir, mas um corpo relacional poderá ter pelo menos uma certeza: a cada momento estará em relação a um outro, o que decerto pode quebrar a espinha dorsal da agência individualista de seu nomadismo. Assim, a condição de desposseção atribuída a quem peregrina — “como exposição e disposição a outros, experiência de perda e luto, ou suscetibilidade a normas e a violências que permanecem indiferentes a nós” — passa a ser a fonte de uma “capacidade de resposta e responsabilidade para com os outros” (ATHANASIOU, 2013, p. 104-105)⁸². Dito de maneira simples, o despossuir da peregrinação opera na disposição para uma expansão: “com todas as suas implicações de engajamento afetivo, endereço, risco, excitação, exposição e imprevisibilidade” (ATHANASIOU, 2013, p. 105)⁸³. Nesses termos, existe uma ética peregrina: diferente do *hipster*, quem peregrina não aumenta sua virtuosidade quando age com responsabilidade, mas se entrega à sociabilidade mais ampla que se é (BUTLER, 2013)⁸⁴.

Digo isso por perceber que, conforme peregrinávamos pelas periferias da cidade e interagíamos com os mais diversos saraus, víamos surgir uma espécie de malha fluida de afetos

⁸¹ Livre tradução de “Contrast this with invading nomadism, that of the Huns, for example, or the Conquistadors, whose goal was to conquer lands by exterminating their occupants. Neither prudent nor circular nomadism, it spares no effect. It is an absolute forward projection: an arrowlike nomadism”.

⁸² Livre tradução de: “The condition of dispossession — as exposure and disposition to others, experience of loss and grief, or susceptibility to norms and violences that remain indifferent to us — is the source of our responsiveness and responsibility to others”.

⁸³ Livre tradução de: “with all its implications of affective engagement, address, risk, excitement, exposure, and unpredictability”.

⁸⁴ Livre tradução de “And if we talk about responsibility in the context of this idea of the ethical, it would be precisely the counter-example to moral narcissism. I do not augment myself with my virtuousness when I act responsibly, but I give myself over to the broader sociality that I am”.

que construía um outro arsenal de amparos para o processo que estávamos vivenciando. Parece que, de algum modo, mesmo mirando as violências afiliativas do capitalismo conexio-nista, na peregrinação nos cercávamos de alianças que mais à frente seriam de grande influên-cia para a condução da própria montagem de *Ainda Vivas* (ver parte 3). O resultado disso foi a realização, quase perto da nossa estreia, do 2º *Seminário Periferias Insurgentes*⁸⁵ (Figura_19), feito dentro do processo de montagem por necessitarmos pensar melhor sobre as possibilidades de articulação coletiva de um movimento que, em sua errância, crie alianças e acordos tácitos para combater as próprias agências nefastas do capitalismo sobre nossas vidas.

Não cabe entrar no detalhe das discussões realizadas nesse *Seminário*, mas vale dizer que foram os debates desse evento que nos lembraram que despossuir pode significar tam-bém desapropriar, ser violado por ataque, como nos casos da ação policial nas periferias e dos sistemas jurídicos de desapropriação. É por isso que ao invés de esperar que o desamparo ocorra e se possa ser apanhado em consequência disso, apostamos numa sabedoria do corpo que nos permita, no *exílio interior*, “responder, no mesmo momento, ao fluxo do mundo com cuidado, julgamento e sensibilidade” (INGOLD, 2016, p. 126); e esse *cuidado* é uma máxima ope-rativa: o cuidado de si e dos outros, responsabilizando-se⁸⁶ e gerando respostas para os efeitos de nossa ação no mundo, do que está implicado em cada imprevisto que acontece no percurso. O subtítulo do *Seminário*, “A gente combinamos de não morrer” — extraído do conto *Olhos D’água* da escritora Conceição Evaristo (2016) — marcava, de algum modo, esse intuito de pen-sar em táticas de sobrevivência, de constituição de outras coletividades, frente ao estado de

⁸⁵ Como parte da pesquisa do processo de montagem de *Ainda Vivas*, entre os dias 06 e 07 de junho de 2019, o Centro Cultural do Grande Bom Jardim recebeu o 2º *Seminário Periferias Insurgentes*. Com o tema “A Gente Combinamos de Não Morrer”, teve na sua programação rodas de conversa, lançamento de livros e palco aberto com artistas, trabalha-dores da cultura e pesquisadores das periferias de Fortaleza. O primeiro dia contou com a roda de conversa “O que somos periferia? Territórios e Disputas”, com o poeta e agitador cultural Thales Azigon mediando o debate entre Luan Matias, Parahyba, Wellington Gadelha, Joaquim Araújo e Joseane Damasceno. No dia seguinte, a discussão “Corpo-Perifa: A gente combinamos de não morrer” foi mediada por mim em diálogo com Tuyra Andrade, Mika Bar-ros, Stéfany Mendes, Rômulo Silva e Maria Micinete.

⁸⁶ “Embora ‘responsabilidade’ seja uma palavra que circule bastante entre os que defendem o neoliberalismo e con-cepções renovadas do individualismo político e econômico” (BUTLER, 2018, p. 20), Butler busca reverter seu signifi-cado para pensá-la dentro da cena de contestação política. A autora difere responsabilidade de responsabilização, sendo esta última “o apelar para a responsabilidade pessoal como um voo de responsabilidade social nos discursos de corporações neoliberais privadas: não há forças sociais, não há propósitos, lutas e responsabilidades, somente riscos, preocupações privadas e interesses próprios — todos individualmente calculáveis e impermeavelmente au-todominados. Enquanto o público torna-se objeto de desdém, a noção de responsabilidade é desdobrada por discurs-os neoliberais para a responsabilidade pessoal, autohabilitação, interesse próprio, e autopreservação, através de isenção de vulnerabilidade. Aqueles que precisam de serviços sociais estão representados como incompetentes, pre-guiçosos e, acima de tudo, vergonhosamente irresponsáveis” (BUTLER, ATHANASIOU, 2013, p. 105, livre tradução).

atomização das organizações poéticas e políticas das periferias urbanas e o recente desmonte de políticas públicas continuadas para nossos trabalhos.

Por isso que diante da urgência de articularmos alianças no momento político em que vivemos — e Judith Butler (2018) falará muito bem sobre essa potência ao demarcar o valor revolucionário da luta a partir da aliança entre as minorias em “Corpos em Aliança e a Política das Ruas” —, passo a pensar no peregrino como aquele “que sabe estar lá, que põe em valor a sua presença, sabe escutar, trocar, ecoar, é toda uma estratégia de monitoramento de si” (PELBART, 2011, p. 100). Mas diferente do homem da rede, que planifica seus resultados de forma cada vez mais rápida, sua presença se atém à inseparabilidade de todas as coisas do mundo como matéria movente do processo da sua própria vida. Pensando, assim, na política de suas alianças sempre inacabadas, não estaríamos falando, então, de redes que “não são comandadas pelo capital, redes autônomas, que eventualmente cruzam, se descolam, infletem ou rivalizam as redes dominantes?” (PELBART, 2011, p. 21)⁸⁷. De que modo as alianças que construímos com esses movimentos potencializam a ação do *Nóis de Teatro* em sua relação com a cidade? Elas reiteram somente a filiação do projeto do capitalismo conexcionista ou descrevem, por dentro dessa própria lógica que segue implicada, outras possibilidades de expansão no diverso do mundo?

Teatro de Grupo como Movimentação

Foi quando realizamos a reunião de planejamento para a realização do 3º *Encontro Estadual de Saraus*, na nossa sede, que passamos a perceber não somente os saraus como aliados que se constituem pela ordem da expansão, mas o nosso próprio fazer enquanto *teatro de grupo* como lugar em que se fazia necessário tensionar a noção de dependência e conexão.

Na busca de expandir sua ação e peregrinar em outras realidades do urbano, o encontro bienal é realizado sempre em um espaço diferente da cidade. Em 2019, dada a eferescência

⁸⁷ Com referência na obra de Boltanski e Chiapello, Peter Pál Perbart alega, posso assim dizer, a positividade e o paradoxo do conexionismo. Ao apresentar a faceta que mais possa conectar, o homem conexcionista também pode ser “afetivo, amigável, é uma pessoa de verdade, não realiza nada mecanicamente, e ainda põe o que tem ou sabe a serviço de um certo bem comum, impulsionando um meio, facilitando, dando alento, insuflando, impulsionando com a vida, dando sentido e autonomia” (PELBART, 2011, p. 100). Talvez fosse possível falar, dados os cruzamentos com a teoria de Ingold e de Glissant, que a relativização de Pelbart do homem conexcionista esteja muito mais próximo da ideia de *peregrino* do que de um “homem da rede”.

de nossa relação com os saraus da cidade, foi marcada a realização do encontro na sede do *Nóis*. Vários representantes dos saraus que acontecem por diversas regiões de Fortaleza estiveram presentes para discutir as formas de realização e rascunhar uma possível programação. Foi nesse processo que fomos afirmando que o movimento de saraus é mais que uma articulação política em torno do direito à cidade: é estrutura de pura errância. O poeta Batikum, um dos articuladores do *Sarau Okupação* do bairro Antônio Bezerra, afirmava que o *Okupação* não atua como movimento, nem mesmo como coletivo, mas como *movimentação*. E essa diferença não é puro jogo retórico. Trata-se da afirmação de uma poética que desconfia das institucionalidades⁸⁸ de Movimento (movimento social, associações, partidos políticos etc.) para se pensar de lugar a lugar, peregrinando.

É por uma abordagem que admita que a cidade é complexa — o que inclui as manobras de poder sobre o rastreo e sondagem do que vive com ela — que Batikum me coloca a pensá-la muito mais como uma *malha de vida e movimento*. Assim, mais do que a imagem convencional de uma rede de entidades que interagem e se retroalimentam em vínculos de ação e reação, teço um paralelo entre a *poética da relação* glissantiana e o que Ingold (2015) chama de *malha* de linhas emaranhadas de vida, crescimento e movimento. Para Ingold, “rede de vida” é precisamente isso que os saraus de Fortaleza propõem: não uma rede de pontos conectados, uma relação que liga coisas separadas para transportar uma informação, mas uma malha de linhas em que muito mais coisas estão sempre implicadas. Por isto, cabe dizer que, na malha, as coisas se relacionam não por estarem essencialmente separadas, e sim porque suas expressões singulares estão sempre implicadas em tudo o que existe no mundo. É por isso que Denise Ferreira da Silva, em grande medida influenciada pelos pensamentos da física quântica — *princípio da incerteza* de Werner Heisenberg, o *colapso da função-onda* de Erwin Schrödinger e a *não-localidade* de John Stewart Bell — questiona: por que não presumir, então, “que além de suas condições físicas (corporais e geográficas) de existência, em sua constituição fundamental, no

⁸⁸ E aqui demarco a histórica tentativa do poder público, em Fortaleza, de institucionalizar os movimentos de rua das periferias da cidade. No ano de 2017, o debate se colocou de modo acirrado entre os ideários dos movimentos de apropriação do espaço público e as tentativas da Secretaria de Juventude de Fortaleza em estabelecer regras e contratos para a realização de eventos nos espaços públicos da cidade, em especial os periféricos. Ao falar de desinstitucionalização, os movimentos de cultura das periferias têm defendido uma concepção de vida (e de arte) fora do controle e do pensamento militarizado que sempre regeu o contrato relacional entre quem mora no bairro e a polícia.

nível subatômico, os humanos existam emaranhados com todas as coisas (animadas e inanimadas) do universo?” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 45). Tal perspectiva subatômica tem me instigado não para afirmar que *relação* pressupõe *separação* — pelo contrário, ela dá a ver o que surge nas *encruzadas* de singularidades, produzindo, assim, outras expressões singulares —, mas por insistir numa poética de implicação com o todo-o-mundo como um território de onde saltam contingências, ações inesperadas, imprevisíveis reverberações. Todas as coisas do mundo estão *em relação*, mas jamais conseguiremos adentrar à totalidade de sua constituição, Glissant já nos disse. Porém, é peregrinando pelo que Ferreira da Silva chama de *mundo implicado* que podemos evidenciar outras, ou ainda não imaginadas, relações de engajamento com a vida. E talvez seja isso que a provocação de Batikum sobre *movimentação* tem colocado em xeque.

É dessa provocação que passamos a pensar — e de como o movimento de sarau *me* colocou a pensar! — que, para estabelecermos uma relação coerente com esse mover peregrinatório da cidade, seria necessário revermos, do mesmo modo, nossa relação enquanto teatro de grupo. “Dependências são enfermidades de Relação, obstáculos ao árduo trabalho de seu emaranhamento. Independências, pelos mesmos motivos, apesar de incômodas ou precárias, sempre valem alguma coisa” (GLISSANT, 1997, p. 155)⁸⁹. E aquele “incômodo”, sentido pelas artistas do *Nóis* quando vão performar sozinhas no sarau, serve para nos lembrar da vitalidade política do exílio nas processualidades da emancipação. “Às vezes, esse sofrimento autoriza uma ausência que constitui uma libertação, que se eleva: o pensamento que se ergue dos prismas da pobreza, desabrochando sua violência opaca, que cede com toda violência do contato entre as culturas” (GLISSANT, 1997, p. 156)⁹⁰. Como, então, radicalizar nesse jogo de independências no teatro de grupo sem cair no desamparo ou no individualismo conexcionista, hoje tão elogiados dentro da própria máquina de produção da cultura? A aposta está na *relação*.

Em primeiro lugar é importante pensarmos na construção da autonomia como um lugar não dado e que somente um conjunto processual de relações é que pode constituí-la. Autonomia existe, mas somente se for praticada a partir da *relação*. Latour nos inteira que é

⁸⁹ Livre tradução de “Dependencies are infirmities of Relation, obstacles to the hard work of its entanglement. Independencies, for the same reasons, despite being uncomfortable or precarious, are always worth something”.

⁹⁰ Livre tradução de “The suffering of human cultures does not confine us permanently within a mute actuality, mere presence grievously closed. Sometimes this suffering authorizes an absence that constitutes release, soaring over: thought rising from the prisms of poverty, unfurling its own opaque violence, that gives-on-and-with every violence of contact between cultures”.

comum sociólogos tratarem os indivíduos como títeres manipulados por forças sociais, contudo adverte que “quando uma força manipula outra, isso não significa que seja uma causa a gerar efeitos; pode ser também a ocasião para outras coisas começarem a agir” (LATOURE, 2012, p. 93-94)⁹¹. Confundir causa e efeito no debate sobre agência é um perigo constante em discursos sobre relação. “Quando o social reflete o Mundo Implicado, a socialidade não é mais nem causa nem efeito das relações envolvendo existentes separados, mas a condição incerta sob a qual tudo que existe é uma expressão singular de cada um e de todos os outros existentes atuais-virtuais do universo” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 46). Por isso que, para mim, enquanto encenador e proponente desta pesquisa, tornava-se urgente entender que as forças que constituem um fenômeno operam por permeabilidade, num plano de movimentos infundáveis que atuam em toda parte de sua malha com o mesmo conjunto de coerências que sustentam seus nós, seus pontos de singularidade e encruzilhadas. Não há independência que se constitua desimplicada dos quase vinte anos que passamos juntos. Não há sequer autonomia se negarmos a relação com tudo o que já vivenciamos, aliás: ela só será possível quando levarmos em consideração o que está implicado na matéria que, afinal de contas, nos constitui.

Como Glissant (1997, p. 171-172) fala: “não só a relação não baseia seus princípios em si mesma (mas com e através dos elementos cuja ligação ela conduz), mas também esses princípios mudam tão rápido quanto os elementos assim colocados em jogo definem (incorporam) novos relacionamentos e os transformam”. Modo de dizer, pois, que foi quando incorporamos a relação com a *movimentação* de sarau que passamos a vivenciar pelo menos dois acontecimentos. Primeiro: passamos a desfrutar o acontecimento *sarau* não só pela angústia da inde-

⁹¹ Embora ciente dos debates entre Ingold e Latour sobre as ideias de rede e de malha, sintonizo-me muito mais com a ideia de malha do que de rede. “Na verdade, a malha é algo semelhante a uma rede em seu sentido original de um tecido de fios entrelaçados ou atados. Mas, através de sua extensão metafórica aos reinos do transporte e comunicações modernos, e especialmente da tecnologia da informação, o significado da ‘rede’ mudou. Estamos agora mais inclinados a pensarmos nela como um complexo de pontos interconectados do que de linhas entrelaçadas. Por esta razão achei necessário distinguir entre a rede de transporte e a malha de peregrinação. A chave para essa distinção é o reconhecimento de que as linhas da malha não são conectoras. Elas são os caminhos ao longo dos quais a vida é vivida. E é na ligação de linhas, não na conexão de pontos, que a malha é constituída” (INGOLD, 2015, p. 224). No entanto, o trabalho de Latour ainda encontra ressonância nesse texto por sua busca por uma teoria construtivista e relativista que não caia na cilada do “construtivismo social”. Para Latour (2012, p. 135-136), “não se deve confundir construtivismo com construtivismo social. Quando dizemos que um fato é construído, queremos dizer simplesmente que explicamos a sólida realidade objetiva mobilizando entidades cuja reunião poderia falhar; construtivismo social significa, por outro lado, que substituímos aquilo de que essa realidade é feita por algum outro material — o social de que ele ‘realmente’ é feito”.

terminação (tão marcada nos relatos de processo), mas também pelo processo de contínua implicação da nossa ação junto aos agentes dessa prática. Com isso, ao estudar e fazer saraus para uma montagem teatral, afirmávamos não mais a espera calcada numa pragmática da pura audição. Interessava, pelo contrário, o jogo de ressonância entre nossa ação e a constituição, sempre movente, dos próprios saraus. “Esse aspecto relacional é muito importante para se entender a ontologia das forças, uma vez que elas constituem, de fato, um princípio de interação”, e não agências predefinidas. “São, em termos imediatos, intensidades de natureza variável, isto é, capacidades diferentes de afetar e ser afetado” (SODRÉ, 2002, p. 93), de agir e ser agido. Não é alarde falar, então, do quanto o trabalho que realizamos com a periferia influencia, tensiona, contribui, dialoga, debate e agencia as *poéticas* de Fortaleza. É mais que recorrente, nessas imersões poéticas, os movimentos de saraus falarem da importância poética, política e social do trabalho do *Nóis* para a cidade.

Foi quando entendemos essa força de agência fluida que um segundo movimento passou a crescer: a relativização das nossas filiações — o que desafiava os e as artistas do *Nóis de Teatro* a produzirem espaços onde seja possível experimentar nossa indeterminação. Quando entendemos que o conhecimento se realiza na peregrinação, vimos nosso trabalho, nossas práticas e poéticas não só interferirem nos modos de pensarmos o movimento de saraus, como também a implicação de uma resposta: a cidade e sua movimentação interferirem de modo cortante no modo como nós nos relacionamos. De tal modo que, na busca por outras formas de nos relacionarmos com a cidade e suas práticas, ao passo que o *Nóis de Teatro* expande o próprio fazer, acabamos por exercitar um tensionamento na forma como organizávamos nosso *teatro de grupo* — não para desatar os laços feitos em anos de história (eles continuarão sempre nos constituindo) mas, sim, para dismantelar a lógica que naturalizamos, em nossa história, de que *entre nós* só se manifestam dependências, de que só conseguimos realizar algo juntos. Com Mbembe elucidada:

Existe um momento de autonomia em relação aos outros serem humanos que não é, em princípio, um momento negativo. Devido às vicissitudes da história, esse momento, se for bem vivido, permite ao negro se redescobrir como fonte autônoma da criação, demonstrar que é humano, encontrar sentido e fundamento naquilo que é e naquilo que faz (MBEMBE, 2018, 169-170).

Daí se afirma o quanto hoje cada um dos oito integrantes do *Nóis de Teatro* tem pensado sobre seus próprios fazeres enquanto *artistas individuais* — fenômeno que seria quase impossível anos atrás. Por outro lado, ao passo que se afirmam a potência das individualidades e os projetos pessoais de cada um de nós, vamos juntos tonificando esse mover utópico de fortalecer nosso agrupamento e o projeto coletivo, para reafirmar que ele, justamente por sua configuração de *teatro de grupo*, implica na luta por nossa independência frente às estruturas hegemônicas da cultura, e torna-se cada vez mais uma oportunidade de resistir à coerção da individualização compulsória. Modo de me lembrar das palavras da dramaturga e pesquisadora Rosyane Trotta (2008, p. 62): no *teatro de grupo*, “o coletivo não se instaura pela simples reunião de indivíduos, mas *depende* da construção de uma certa *autonomia* — principalmente no que diz respeito a um entendimento comum da concepção que se coloca em prática e a um vocabulário cênico gerado por experiências anteriores”. De tal modo, se hoje é possível que eu esteja finalizando um doutoramento em artes a partir do trabalho com o *Nóis* — e o título acadêmico é para uma pessoa e não para um grupo — é porque sou constituído por uma autonomia diante do nosso vocabulário, algo que está invariavelmente implicado num projeto coletivo de vida que não normalize o individualismo como única e possível alternativa de trabalho na Cultura.

É por isso que, ao estudar o processo criativo do *Nóis de Teatro*, busco ter sempre em mente as múltiplas ressonâncias que constituem nosso vocabulário, tecido por mil tempos que nos remetem a instâncias que operam na constituição de nossa visão de mundo e, em consequência, na forma como a colocamos em prática no espaço onde atuamos. Daí que, diferente de uma visão que já tenha estabelecido as forças que operam nessa malha, interessa admitir que há outras e outras agências que, ainda que não avistadas, compõem o todo-o-mundo. Por isso é importante perguntar quando as alianças do nosso *teatro de grupo* operam na reiteração da sujeição e em que momento contribuem para a expansão, para a nossa emancipação, enquanto artistas. A atriz Nayana Santos — a mesma que se perguntava se era possível produzir algo só —, no auge do cansaço do processo de montagem, já perto de estrear, é quem vai registrar, em seu caderno, o quanto, ao se constituir como *relação*, colhe também a força de um suporte que só é possível por ser coletivo: “Eu faço parte de mais 7 corpos, corpos conectados, onde quando um falha, os outros começam a pifar também. Reação em cadeia, todo mundo junto. Para cima ou para baixo, vamos ter que carregar uns aos outros” (SANTOS, 2020, p. 36-37).

Se pensarmos, então, emancipação como um momento gerador de autonomia, não estamos lidando com a renúncia às necessidades de amparo do corpo, mas reconhecendo-o sempre como dinâmica relacional, com a expansão do referencial de movimento implicado na sua constituição sempre viva. A partir das forças envolvidas nesse processo, engajaremos a espreita necessária para uma ruptura com as sujeições marcadas pelo entrincheiramento coercitivo do projeto neoliberal. Esta é a diferença política que, com Butler, gostaria de, mais uma vez, demarcar:

O problema não é a dependência em si, mas a sua exploração tática. E isso, portanto, levanta a questão sobre o que significa separar a dependência da exploração de modo que uma não signifique imediatamente a outra. As formas de resistência política que defendem formas de autonomia livres de toda dependência cometem esse erro de entender dependência como exploração (BUTLER, 2018, p.161).

Se lançarmos de fato atenção ao modo como somos colonizados em nossos afetos, a noção de *improvisação* retorna para nos lembrar da necessidade de um *crescimento de força* que requer outros valores que estabeleçam, com o corpo, momentos geradores de relações imprevisíveis e ilimitadas. Tal *crescimento de força* não consiste em estoque de repertório ou de conexão, mas expansão qualitativa do referencial que orienta o *saber-do-corpo* e desconfiança dos projetos de filiação agenciados pela força reativa do capital. Enquanto o repertório entope de informação a mala do Conhecimento, o referencial é o que nutre no *saber-do-corpo* a possibilidade de agir: algo que não se refere às demandas de conexão agenciadas pela versão atual do capitalismo, mas a uma abertura para a implicação do mundo em seu devir. Nas entrelinhas da disponibilidade e da disposição, avistaremos dinâmicas que agenciam movimento indeterminado: algo muito vivo, porém ainda pouco engajado, nos impele à dignidade de não sucumbir ao controle dos nossos afetos. A partir dessa movimentação — que não paralisa no acúmulo de repertório, mas ativa a repercussão de referências em cadeias vivas; que não opõe atividade e passividade, mas as percebe como ressonâncias do mundo; que não se satisfaz com filiação, mas busca se relacionar em expansão —, é improvisando que poderão surgir, quem sabe, outros modos de sermos afetados na maneira de nos relacionar. É nesse lugar que o individual deixa de competir com o coletivo para entender que, no todo-o-mundo, ambos são pontos de singularidade constantemente implicados.

O 3º Encontro Estadual de Saraus⁹², realizado alguns meses após a reunião realizada com a presença do poeta Batikum e uma semana depois da estreia de *Ainda Vivas*, parece fundamental para percebermos essa movimentação. Importante demarcar que, além de já termos passado por um conjunto de experiências e angústias que alimentaram o processo e a própria criação do trabalho de encenação (que insere em cena diversos rastros dos lugares que peregrinamos), naquela época já tínhamos passado por dois *Alvorços*, e mais: experimentado no corpo a criação de um espaço em que havia o trânsito entre a cena coletiva (nos moldes como a conhecíamos) e o *microfone aberto* (que destitui artistas do *Nóis* do amparo dado pela contracena), o que implicou numa outra relação com o *Encontro Estadual*.

Se antes, em quase todos os eventos que realizamos, estava conosco a performatividade anfitriã do acontecimento, no *Encontro Estadual* havia uma negociação tecida na relação com diversos coletivos da movimentação dos saraus em Fortaleza, levando-nos a experimentar o espaço público do entorno da nossa sede não mais apenas pelo que se evidencia no vocabulário de nossa construção coletiva, mas compondo com o referencial de vivências desses fazedores e o que cada um de nós tínhamos para jogar. Foi naquele encontro que percebi que nossa participação, bem mais confiante do que em outros momentos, só era possível porque junto à performance individual (não falo apenas de performar no *microfone aberto*, refiro-me a um melhor entendimento do que significa fazer algo) erguia-se um sentimento de coletivo que animava a força poética de cada participante. Foi quando expandimos nossos laços, colhidos em quase duas décadas, para nos relacionar com uma malha bem maior de outros indivíduos e coletividades (eram mais de 10 movimentações e coletivos de Fortaleza e do interior participando naquela noite) que sentimos nossa individualidade não mais por sua angústia, mas pelo que se fortalece precisamente por não estar isolada, por ser parte movente desse grande projeto coletivo que é a cidade⁹³.

⁹² Segundo Tales Azigon (2020, mensagem de WhatsApp), o *Encontro de Saraus do Ceará* nasceu da necessidade de que vários coletivos de saraus e de arte e cultura da periferia sentiram de se fortalecer em conjunto. Feito de maneira autônoma, e construída coletivamente, o encontro já teve três edições. O 3º encontro aconteceu no dia 20 de julho de 2019, na Granja Portugal- Fortaleza. Pela manhã, no espaço *Geração Cidadã*, foram realizadas oficinas de origami, mandala, bonecas abayomi e zine. À tarde, aconteceu a roda de conversa *As Poéticas de Existência* com mediação de Jams Willame, Tales Azigon e Flor Fontenele. À noite, na sede do *Nóis de Teatro*, aconteceu além do lançamento da revista *Berro* e do livro "Sereia no copo d'água", de Nina Rizzi, um "Saraução" com a participação do *Sarau Corpo sem Órgãos, Okupação!*, *Sarau das Artes*, *Sarau da B1*, *Sarau Bota o Teu*, *Sarau Bate Palmas*, *Sarau do Papoco*, *Sarau da Taíba*, Gabriel Souzinha e *Cia Bate Palmas*.

⁹³ Nesse sentido, Muniz Sodré nos lembra que a própria ideia de cidade está vinculada à de reunião ou concentração de forças num determinado lugar. "A etimologia da palavra grega *Pólis* (cidade) é de algum modo esclarecedora. *Pólis*

Daí que, se quisermos adentrar na malha relacional de *uma cidade se construindo*, jamais poderemos desatar seu emaranhado para antever seus acidentes — já que seu atar e desatar é de ordem contingente —, mas podemos projetar atenção aos seus nós e à *diferença radical* das singularidades que a constituem. O singular, nesse sentido, não vive nem pelo individual nem pelo grupal, mas como afeto que surge “isento de representação e sem atribuição de predicados a sujeitos”, irrompendo “num aqui e agora, fora da medida (*ratio*) limitativa” (SODRÉ, 2006, p. 11) — o que pode nos levar a investir numa poética que se atém aos seus processos de formação, que nunca se estabelecem como produtos finais. E daqui avisto pelo menos uma certeza: a angústia de nossa individualidade nunca se dará por resolvida. É por isso que, pensando esse processo de criação do *Nóis* (não só de uma peça, mas de nossa própria configuração), “o significado de ‘relação’ tem que ser entendido literalmente, não como uma conexão entre entidades predeterminadas, mas como o retraçar de um caminho através do terreno da experiência vivida” (INGOLD, 2015, p. 236-237). Só assim poderemos admitir que mesmo o aliado nunca será uma categoria estável.

Reconhecer que artistas se afetam por fenômenos contingentes, imprevisíveis, dentro da ótica da relação, significa que, talvez, o processo de emancipação que busco tensionar nessa pesquisa não esteja na ausência total de predicação, de influência, de conexão, de dependência, de previsão ou de vínculo — o que só produziria um corpo inerte, indiferente, apático, inflexível, por assim dizer: sem vida —, mas na capacidade de reconhecer os vetores que afetam (e que são afetados) e constituem nossa ação para jogar com eles de modo a exercer um trabalho de recomposição do mundo. É por isso que cabe reconhecer se nossos vínculos e influências de grupo estão condicionando e limitando a experiência de nosso corpo no mundo ou se são tão somente o espaço sobre o qual, *peregrinando*, seguimos rumo a outros devires. Sobre esse movimento, a aposta é a de que processos de *emancipação corpórea* são de difícil sondagem e análise, já que neles estão implicados percursos sempre vivos e dinâmicos, percebidos em instantes nos quais somente a própria dinâmica vivencial (e relacional) do teatro e da cidade é que, quem sabe, poderão anunciar. Quem sabe seja mesmo por isso que Glissant afirme:

ou *Ptôfis* vem do radical *Pel*, que significa a força de brotar e expandir-se. Esse radical, por sua vez, procede do indo-europeu *Bhu*, que se traduz por ‘ser’ ou por ‘habitar’. Em grego, *pélein* significa morar, permanecer, vicejar, expandir-se, mas é também outra forma para *einai* (ser), noção que implica originariamente em ideias de brotar, morar, crescer, relacionar-se — significados dinâmicos no jogo de identidade” (SODRÉ, 2002, p. 98).

Sempre que tentamos analisar a Relação, sendo a análise como tal, por sua vez, um elemento de relação, parece inútil conceder cada nova proposição em uma sucessão de exemplos convincentes. O exemplo tem relação apenas com um elemento de um múltiplo cujas partes estão em harmonia e se repelem em muitas áreas ao mesmo tempo. [...] A relação não pode ser "provada" porque sua totalidade não é alcançável. Mas pode ser imaginada, concebível no transporte do pensamento (GLISSANT, 1997, p. 174)⁹⁴.

É dessa imaginação que tiramos o fruto dessas relações com a cidade, o que produz uma cena teatral que mais que dar prova sobre uma condição emancipada, reafirma a incondicional implicação do mundo para evidenciar outras vozes e ruídos que constituem essa malha vivente. As relações vislumbradas por aqui não provam nada. Apenas narram essas histórias em nome da composição de outros mundos, de outros de nós mesmos, em *movimentação*, sempre em devir. Nessa linha, a análise mais harmoniosa com esse processo só pode ser concebida como "aquela que descreve poeticamente o voo ou o mergulho. A descrição não é prova; simplesmente acrescenta algo à Relação, visto que esta é uma síntese-gênese que nunca se completa" (GLISSANT, 1997, p. 174)⁹⁵.

Sendo assim, permito-me finalizar esta parte do texto numa conversa com um de nossos personagens, criado no processo de montagem de *Ainda Vivas*: José Aristeu, interpretado pelo ator Henrique Gonzaga na *Peça nº 2 - Burnout*. Talvez seja ele uma das expressões singulares dessa malha que mais fale sobre mim, sobre nós, sobre nossas angústias, sobre a cidade e sobre esse *eco-mundo* que nos chama em expansão para a construção de outras corporeidades, de um outro teatro de grupo.

⁹⁴ Livre tradução de "whenever we try to analyze Relation, the analysis as such being in turn an element of relation, it seems pointless to grant every new proposition in a succession of convincing examples. The example only bears a relationship to one element of a multiple whose parts are in harmony with and repel one another in many areas at once. (...) Relation cannot be "proved," because its totality is not approachable. But it can be imagined, conceivable in transport of thought".

⁹⁵ Livre tradução de "the most harmonious analysis is the one that poetically describes flying or diving. Description is no proof; it simply adds something to Relation insofar as the latter is a synthesis genesis that never is complete".

Ubuntu, Aristeu!

*Mas é que tu nasceu sozinho, Zé. Corra atrás!
Mas é que tu já nasceu devendo, Zé. Corra mais!*
— Rock do Aristeu. *Nóis de Teatro*⁹⁶.

Lembra daquele peso indizível, muitas vezes descritível? Aquele que mencionei outrora, em minhas primeiras palavras neste texto? Sua gravidade opera sobre nossos corpos como uma carga de 521 mil toneladas. Sua origem fala de histórias mal contadas, conversas cheias de atravessadores e relações represadas por uma razão branca e racista que mirou em nosso corpo o remédio para sua miséria humana. Sem nunca ter entendido sua própria implicação nas coisas do mundo ou mesmo sem saber lidar com sua infundável insegurança existencial (aquela sugerida por sua solidão e pequenez), seria necessário firmar algum sentido de supremacia, de poder e controle sobre o que sempre foi e sempre será indeterminado: nossos corpos. Controlar o mundo, para a razão branca, nunca foi se ater apenas ao domínio da força dos mares, da terra, do ar e dos animais. Era necessário determinar um Outro (ou Outra), separando-o dela mesma, para alimentar assim a fantasia de que sua forma de existir é o referencial que deve ser adotado. Sem tal gerência de um “poder natural” (ou naturalizado), jamais sua história sobre a terra se daria por completa, faria algum sentido.

Foi assim que a lógica de dominação se perpetrou em nossa memória, em nosso corpo, e demarcou um lugar naturalizado para a eterna servidão: “já que sou filiado a um Deus uno, que é minha imagem e semelhança, escravizo o outro para consumir a ordem do poder que me foi dada em recompensa pela obediência ofertada”, anuncia o poderoso leitor das escrituras. Mas qual não foi a surpresa quando a rebelião se formou contra o tal deus todo poderoso e seus servos diretos na casta colonial. Contra e através da lei criada, um conluio de gente preta se espalhou em diáspora pelo mundo. Alguns se agrupam em bandos para se alimentar de uma cultura comunitária, outros se isolaram em retiro para conhecer outramente sua singularidade, mas algo de indiscutível nos une: o peso dessa dita força invisível, quase mística, que insiste em querer pegar de assalto nossa opacidade. Quinhentas e vinte e uma mil toneladas. Mais sólidas que o aço. Ainda aqui. Palavra da salvação: Glória a vós, senhor!

⁹⁶ Canção integrante da *Peça nº 02: Burnout*, de *Ainda Vivas*, composta por Tatá Santana em paródia a “Tempo Perdido”, de Legião Urbana. A versão caseira da música, primeira gravação após a composição, pode ser ouvida no link: <https://youtu.be/ZwDshxB8nR8>.

Ao reunir forças para dissipar esse peso que, por vezes, se anuncia na naturalização do discurso da pobreza, da separação, da precariedade, da solidão e do abandono em redes perversas de desamparo, construímos um espaço-tempo de ajustes na nossa performance com o mundo. Ora, não daria mais para sustentar a lógica do alforriado que não recebe uma chance sequer de ascensão na selva da grande cidade. Seria necessário erguer um mecanismo próprio que nos desse algum lugar ao sol (às vezes inventando nosso próprio sol). Antes explorados por um chicote de corda e couro, agora supomos conceber um retorno da mais-valia gerada por todo o nosso próprio trabalho. E acreditamos: “o trabalho dignifica o homem”: quanto mais damos, mais iremos, em troca, receber. É dessa vanglória que nasceu Aristeu, homem negro contemporâneo, vulgo conhecedor da própria história que, integrante do conluio, deseja mudar a engrenagem que opera sobre seu próprio futuro. Aristeu é “exemplar”: talvez por isso não se resume a *ficção* de uma peça teatral, mas fale também de mim, de nós, do mundo como o conhecemos e do que nele se anuncia, meio que por dentro, como força para destruí-lo.

Aristeu sabe muito bem que é necessário se “reciclar”, “manter-se atual”! “Não se desligue das tendências, dos panoramas, das novidades, das paranoias; caso contrário, te jogarão para trás e não terás um futuro decente!”, anuncia seu mundo-*coaching* que não admite desconexão, lentidão, ou qualquer outro corpo-tempo que não se *plugue* nas suas máquinas *ultra-aceleradas*. Vejam bem: ao contrário do que se espera de sua negrura, Aristeu nunca teve problemas com o tráfico nem com a polícia. Trabalhou desde cedo para construir sua autonomia — e, hoje, empoderado, arroga saber quais são as singularidades de sua identidade, matéria imprescindível para elevar-se na selva em que habita. Aristeu não mede esforços para ascensão de si: entendeu que não é porque era “preto e favelado” que não poderia ter uma vida de sucesso. Captou no ar que é necessário criar uma imagem positiva de si, que precisa ter *muito clara* sua visão de futuro, que é vital se comunicar com as políticas globais, fazer *networking* — e, mais que tudo, esforçar-se bastante, pois nada na vida vem de “mão beijada”: *quem pode, pode, quem não pode, se sacode!* O *masterclass* que vende em *packs* pelas redes anuncia os cinco princípios de sucesso na palma de sua mão: Dedo polegar: *identidade!* Dedo indicador: *visão de futuro!* Dedo médio: *comunicação!* Dedo anelar: *alianças!* Dedo mínimo: a singela diferença de dar *um pouco a mais!* Com a mão cheia de tantos atributos, não haverá peso insuportável que atrapalhe o brilho lancinante de seu projeto.

Aristeu não precisa de associação, nem por corporação nem por comunidade. Foi forçado desde menino a entender o que é a solidão. Já que seu próprio elo com a noção de humanidade foi interrompido pela violência do racismo, aprendeu cedo demais que é indispensável empreender esforços para ter sorte. Existência voltada para si mesmo... e já que tudo no mundo do trabalho só aponta para esse rumo, suas certidões de *Microempreendedor Individual* estão sempre atualizadas, disponíveis e dispostas para seu próximo *job*. Ele é autônomo, não depende de ninguém: defende, envaidecido, que toda a escravidão acabou. Uma *ovelha negra sem pastor* que corre dia e noite pelo *Instagram*, trocando por *likes* a sua vida de triunfo. Mas quando percebe que alguma alma viva porventura tenha produzido um pouco mais que ele, algum sentimento o abate: algo, algum ruído secreto lhe diz que seu esforço é ineficiente e que precisará sacrificar horas de sono para qualificar melhor sua imagem. Por isso, já faz um tempo: Aristeu mal dorme.

“Mas que ruído seria esse? Essa é a nova lógica do mundo”, — ele pensa — “estamos todos buscando um lugar ao sol”. Entre peles negras e máscaras brancas, Fanon (2018, p. 34) suspira em seus ouvidos: “quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva”. Contudo, ainda que esteja um pouco confuso, parece que o plano de Aristeu está dando certo: todo dia acessa no aplicativo o extrato da sua conta-poupança para ver quanto já acumulou. Ele não investe, ele poupa: ainda tem medo demais de correr riscos. Ressabiado, ele lembra que outro dia mesmo um banco já o tinha roubado. Mas acredita não existir ninguém escravizando-o, não ter nada lhe tirando o sossego, até porque trabalha sozinho, não depende da opinião de “seu-ninguém”. Vida que segue. Se existisse algum patrão vigiando seria ele mesmo — por isso faz seus próprios horários: administra, com exatidão milimétrica, todas as possibilidades e chances que dá a si.

Para isso, é necessário cada vez mais estar só. Um homem só.

Só.

Tudo mérito do próprio esforço, não é mesmo? Aristeu parece dar, então, sentido à sua alcunha: aquele que é o melhor, o que se distingue, “o ótimo”. Na selva de pedra, ele se torna “o próprio leão” aristocrático, aquele que é valente e poderoso: a “autoridade dos melhores” convoca-lhe o poder, a máquina opulenta da prosperidade escreve seu destino. Há quem diga que ele nem aparenta mais ser negro. Mas o que é *parecer negro*, não é mesmo? Pode uma pessoa preta habitar aquele 1% do grupo seletivo dos “bem-aventurados” do mundo?

Eu mesmo respondo: não é que não possa. É que ainda é preciso desconfiar de quem toma a caneta da autorização. E o que os 99% restantes perdem e ganham com esse tipo de negociação. Por isso mesmo, algo estranho se insinua: parece que a reclusão no *home office* do seu apartamento confundiu nosso herói absorto com a lógica de que ele mesmo queria escapar. Aristeu pretendia fugir da dominação recorrente, mas numa noite dessas o espanto veio e o tomou de assalto. Que desastre, não é mesmo? Poderíamos dizer que tudo é resultado de suas escolhas e, em sua defesa, dizermos que ele não poderia se comprometer sozinho com o sofrimento de toda uma população. Digna verdade, questionável afirmação. Então, o melhor é deixar que ele descubra por si mesmo o escravo que se anuncia em sua nova forma de trabalhar? Bom, uma coisa não podemos escapar de dizer: o que Aristeu talvez não tenha percebido é que, ao redor dele, uma nódoa corrosiva segue embotando tudo — narrativa escrita antes mesmo de ele nascer. É que Aristeu já nasceu devendo, por isso sempre teve que correr mais. Ele deve 521 mil toneladas que, mesmo que tente delas fugir, a cobrança será feita a juros altos, debitada em sua conta poupança: um capital que nunca lhe será restituído. E não adianta: mesmo que se porte como um branco, estará refém dessa pedra fundamental. Existe algo esperando só uma pequena falha para lhe montar a fanfarra do fracasso. E que, debochado, vai rir alto, para mais uma vez lhe lembrar: Aristeu já entrou na aposta perdendo, tal jogo não foi feito para ele jogar.

Ainda não houve peripécia nessa história: foi exatamente isso o que aconteceu. A gargalhada cínica abateu sua porta, fez desaparecer aquele homem que vimos um dia prosperar. Ela cancelou-lhe o brilho, reduziu-lhe a forma, odiou tudo o que ele ainda poderia oferecer. O privilégio do erro só poucos possuem, e isso não se aprende em escolas, não adianta o quanto Aristeu seja mestre em se equivocar. Desesperado, ainda grita em fuga: “enganaram-se os que disseram que eu represento todo um povo. Não, eu só represento a mim mesmo!” Sim, e isso parece muito justo, pois sabemos que desde sempre lhe negaram até o direito de sentir o mundo, de ser singular. É por isso que, geralmente — Grada Kilomba (2019) já explicou —, a gente como ela e Aristeu é delegado o papel de representante de toda uma “raça”, o que nos força a prover uma performance excelente de nós mesmas/os, uma performance excelente de que eles entendem por *negritude*. Mas, mesmo diante dessa violência, ainda pulsa uma contraforça nos recônditos mais escondidos desse percurso. Talvez por isso Aristeu se escondeu, tor-

nou-se mistério, entendeu a força vital da invisibilidade. Posso dizer que faz tempo que ninguém mais ouve sua voz, não se tem mais notícia alguma de seu paradeiro. Mas o engano mais primitivo do nosso anti-herói não foi partir rumo a uma possibilidade de se emancipar, e sim acreditar fazer tudo sozinho, não entender que tudo o que fez e faz está implicado em muito mais forças que nunca dele vão se desligar. O erro de Aristeu foi, feito a branquitude, crer estar separado do bando para desenhar sozinho uma missão. Que boba ilusão! Por isso não conto apenas sua história. Hoje sei que até mesmo sua ficção segue a me transformar. Agora sou eu mesmo que te conto, Aristeu: uma multidão segue contigo, mesmo que você não consiga dar fé. Não falo de teus seguidores, aqueles que te elevavam para que fosses o representante bem-aventurado da possibilidade de redenção. Falo de uma vida preta que te ronda e te alerta de que em nenhum momento serás um *à parte* do mundo que te cerca — nem pela renúncia, nem pelo ódio, nem pelo desejo, nem sequer pela paixão.

Abdica desse conflito tolo, Aristeu, pois dentro de ti há muitas coletividades habitando o que, ingênuo, chamarás de individual. E a razão branca ainda não entendeu isso, homem! Só conseguem se ver em bando se for pelo julgo poderoso de um pastor ávido por punir a ovelha perdida. Atormentados, continuarão tentando exercer todo tipo de força sobre nossa existência, sobre a opacidade inominável que habita tua vida. Por isso é necessário desconfiar do discreto charme dessa teologia de prosperidade inventada por eles para assediar tua força vital, pois o que querem e têm cada vez mais conseguido é que nós mesmos ergamos o chicote sobre nossos corpos e arranquemos toda nossa pele preta até não sobrar mais nada. Ou que permaneçamos isolados, presos em um só lugar: que acreditemos que tudo o que acontece à nossa volta é de nossa única e irrevogável responsabilidade. Mas nós seguiremos juntos. Mesmo espalhados por toda a terra, relembremos: Ubuntu, Aristeu! A África que ecoa em mim hoje te escreve e te lembra: Eu sou o que sou pelo que nós somos.

*tua existência se liga à minha
e a de tudo o que virá existir.
meu existir não só escreve o teu,
implica em tudo o que vai intuir.
não precisa voltar, continue em exílio,
ainda não é tempo de desistir.*

Microfone aberto!

MICROFONE ABERTO

MICROFONE ABERTO

FIGURA 02 Gabriel Moraes no Microfone Aberto.
Fotografia: Anso Rodrigues (Acervo Nós de Teatro).



AINDA VIVAS

Letra: Tatá Santana, Altemar Di

Monteiro / Música: Tatá Santana)

* Letra inspirada em trecho do livro "Olhos D`água", da escritora Conceição Evaristo (2016)⁹⁷

Cá estamos, frente a corpos estendidos
Existindo, buscando o nosso lar
Já cansados, trapos, juntando os cacos
Boca aberta, tentando respirar
Nessa guerra, nunca se dão por vencidos
Mente ferve, tantos para sepultar
Carne e pedra, nessa terra, ainda vivos
Se reúnem nesta noite...

Vamos juntos nos organizar
Bora dar jeito de sobreviver
"Eles combinaram de nos matar
A gente combinamos de não morrer."
É hora de nos juntar
Bora dar jeito de se proteger
"Eles combinaram de nos matar.
A gente combinamos de Não!.."

Ainda vivo (Na rua viva)
Na quebrada vivo (no gueto vivo)
No beco, na favela, na família
Ajuda ele, ajuda ela

Não morro, eu vivo (No morro viva)
No luto convivo (Na luta, ativa)
Ainda vivo, na esquina
O corpo é dele, o corpo é dela.

Cabeça erguida, corpo fechado
Olhos abertos, boca gritando
Peito exposto, sangue correndo
Perna batendo, ainda vivos!...

Vida pulsando. perna batendo
Sangue correndo, peito exposto
Boca gritando, olhos abertos
Corpo fechado, ainda vivas!

⁹⁷ Música e videoclipe, com tradução simultânea em libras, disponíveis em: <https://youtu.be/jIXKDsszmyU>.



FIGURA 03 Nós de Teatro pelas ruas do Grande Bom Jardim. Da esquerda para a direita: Renato Hirco, Doroteia Ferreira, Gabriel Moraes, Amanda Freire, Edna Freire, Henrique Gonzaga e Nayana Santos.
Fotografia: Renata Moreira (Acervo Nós de Teatro).



FIGURA 04 Nós de Teatro pelas ruas do Grande Bom Jardim. Da esquerda para a direita: Nayana Santos, Gabriel Moraes, Doroteia Ferreira, Edna Freire, Henrique Gonzaga e Renato Hirco. Fotografia: Renata Moreira (Acervo Nós de Teatro).



FIGURA 05 Henrique Gonzaga e Amanda Freire – Experimento com Bandeiras. Fotografia: Renata Moreira (Acervo Nós de Teatro).



FIGURA 06 Amanda Freire – Experimento com Bandeiras.
Fotografia: Renata Moreira (Acervo Nós de Teatro).

TEMPO ATUAL - SAGA DOS ESTÍMULOS

UNIDADE MISÓTRIAS

VIVOS → CELEBRANDO OS SOBREVIVENTES

RESULTADO DE TODOS OS CENAS → ESTRUTURADO.

- LUGAR DE TALA
- PRIVILÉGIO
- ATAQUES DORMEZ
- GOSTO.

VIVER / SOBREVIVER.

ALVOROÇO 02/02/19

COMO ACONTECE

○ CAVE FAZEM

↓

ROLÊS, BINGO, ETC..

SABOIS.

IDEIA PERFORMATIVA.

27 a 30 de Junho - O NÓS

01 a 02 de Julho - DROGÃO

RELACIONIO FIM DO NÓS.

SARAU INTERIO AMANHA.

ALVOROÇO

2 PERFORMANCES

1 CAMPO DA PAZ.

1 MÚSICA.

TRAVESSIA CRIANÇA.

GUINZA - FEIRA

CRONOGRAMA - SEMINÁRIO

DEPRESSÃO

AS AÇÕES PERFORMADAS DA VIDA

LISTA DE PERFORMANCIAS FORTE PARA AMANHÃ.

A MORTE DO LEITEIRO

TEXTO → LER

NARRATIVAS *

VIDA E MORTE

↓

AUSÊNCIA

HISTÓRIA

A CONTRA DA VIDA

DE MUNDOS PROFUNDOS.

8/10/19 - SARAU

23/01/19

LISTA DE COISAS

- IGREJA
- BLACK FRIDAY

ESPERA

BINGO PIRAMBU → EVENTO → ATRASÃO FINAL

FILAS → ESPERA.

↓

30, PERMIGRADO

FEBRIL

CALENDRÁRIO

MARÇO

S 11/12

12/12

13/12

14/12

15/12

16/12

17/12

18/12

19/12

20/12

21/12

28/01/19

3º DIA - PRAÇA

EXPERIMENTAÇÕES → EXPLOSAO E FALAR ALGO

JÁ A PEGA QUE VOCÊ CIVER DIZER P. PASSAR

CENAS DE IMPROVISAO

3 CENAS

1ª PARÇA QUE MEU CORSAO VAI EXPLODIR

2ª FAZ 3 DIAS QUE NAO DURAO

3ª NAO FOI SUFICIENTE PRA MIM

← TRANSCREVER ÁUDIOS

PRIVILEGIO DOS MORTOS

OS MORTOS DESSA LUTA SAO VIVOS

TANTO MAIS O MORTO É VIVO, TANTO MAIS TRABALHO SUGA.

AMORIZAR

ENCONTRO POLO CONSULTA

Reunião

PLANTAS

SABADA DE FARDAS

16:30

ALVOROÇO - INSTALAO

PERFORMANCE

SOCIENIA...

* ABERTURA ALVOROÇO

SINALIZADORES

→ NAY COMPRAR FOMAGA.

→ FIGURINO FLORIDA

TEXTO

ENFONDEAMENTO

LUGAR DE FOM

PRIVILEGIO

REPRESENTA: VIDA

INDUSTRIA DA FELICIDADE 2

VELHOS, NARRATIVAS.

PROLOGO

4 ATOS

4 PESSOAS

1 MULHERES

2 NEGROS

3 LGBT

4 VIVOS

CENAS

AVULSAS

SOBREVIVENTES

GREOS

3 HISTORIAS

3 NARRATIVAS

SENTIMENTOS UNIVERSAIS

QUE HISTORIAS

SUA ESSAS?

LUCAS VITAL

VIDA E MORTE, SOBREVIVENDO

MULHERES

ALICIA DE PAIS

SCARLETT

AMOR

NEGROS

Camila

PRIVILEGIO DO

ERRO

NARRATIVAS

DE DEFENSAS

LGBT

FRANCISCA

TRABALHO

TRANSPARENCIA

FIGURA 07 Caderno de Processo - Amanda Freire (2020).

17:39

58%

Talvez eu esteja vivendo um dos momentos de montagem de espetáculo mais interessantes da minha vida



ESSA NOITE FOI A DE KAROKÊ. COMPLEAMOS CERVEJAS E USAMOS O QUE TINHA NA SEDE PRA FAZER DE TIRA GOSTO. NESSA FOTO DIA NÃO TINHAMOS NADA DE TEXTO PRONTO PRA TER NOÇÃO DO QUE SERIA AINDA VIVAS. LEMBRO DESSA NOITE COM ALEGRIA. TODOS CANTARAM, DANÇARAM, LERAM, BEBERAM. FINALIZANDO PROCESSOS DE PESQUISA E ANSIOSOS EM VER O QUE NOSSOS PENSAMENTOS IRIAM DAR DE MATERIAL PRA CONSTRUÇÃO DA NOVA PEÇA. MUITOS PAPOS.

Fotos tiradas dia 23/01/2019 e postadas em meu twitter

FIGURA 08 Caderno de Processo – Nayana Santos (2020, p. 38).

ALVOROÇO

Pedro Bomba / poema escrito em 2019 para a abertura do 1º Alvorço (Acervo do Nós de Teatro).

trazemos para este espaço
que é qualquer espaço dos sem lugar

trazemos para cá
diante dos rebentos de todas as pessoas
diante dos postes aquecidos dos assuntos sem luzes

estamos trazendo e aqui nos chocamos diante do agora
nesse exato minuto em que articulamos verbos

e poderiam essas bocas não dizer nada?
não falarem um pio?

não por ausência de voz ou de qualquer assunto
mas por motivo talvez de um tecido preso entre os molares

ou quem sabe por pretextos de guerra ou de paz
por movedores que não fomos nós que assumimos as deliberações

no entanto, ao falarmos, causamos alvoroço em todo ambiente e época
porque o nosso corpo é ele, o próprio alvoroço em pico máximo e histórico
a própria euforia de festa, memória e oposição

por isso em qualquer lugar que estejamos
- e quando estamos é como se trouxéssemos algo de muito longe
porque estamos sempre trazendo e levando algo de muito longe

é como se o nosso corpo fosse um continente
que se deslocasse no mapa ora nadando, ora correndo

como se o nosso corpo com todas as agonias e triunfos
fosse o próprio território que inventamos

então o que trazemos é nosso próprio território inventado
e aqui fundamos este espaço que não tem dono mas nos pertence

fundamos aqui este espaço que é qualquer espaço diante do nosso corpo inventivo
por isso que o que trazemos é tudo isso que escorre e derrama

não tem quem consiga segurar. não tem quem consiga conter.



FIGURA 09 1º Alvorço. Doroteia Ferreira e Henrique Gonzaga. Fotografia: Acervo Nóis de Teatro. Frame Instagram @noisdeteatro.



FIGURA 10 Sofá 1º Alvorço. Gabriel Moraes, Altemar Di Monteiro, Edna Freire, Nayana Santos e Amanda Freire. Fotografia: Acervo Nóis de Teatro. Frame Instagram @noisdeteatro.



FIGURA 11 2º Alvorço – Banquete LGBT. Fotografia: Acervo Nóis de Teatro. Frame Instagram @noisdeteatro.



FIGURA 12 2º Alvorço – Banquete LGBT. Weley Lobo no microfone. Fotografia: Acervo Nóis de Teatro. Frame Instagram @noisdeteatro.



FIGURA 13 Altemar Di Monteiro no 2º Alvorço – Banquete LGBT. Fotografia: Acervo Nóis de Teatro. Frame Instagram @noisdeteatro.

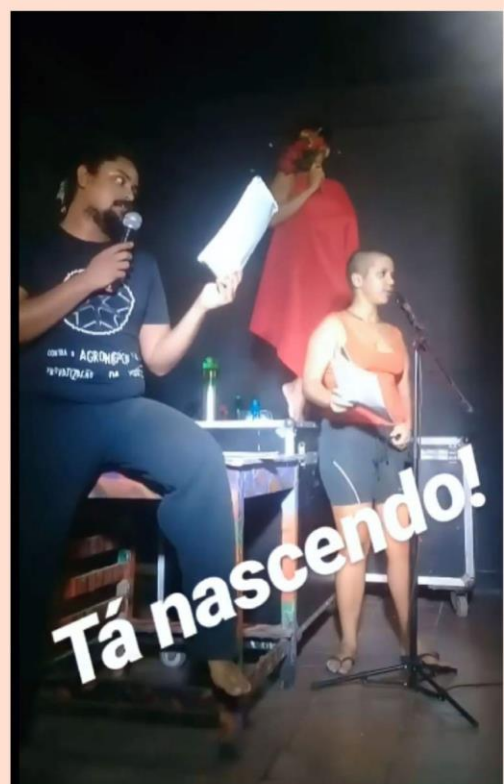


FIGURA 14 Ensaios de cena na Sede do Nóis de Teatro. Henrique Gonzaga, Amanda Freire e Doroteia Ferreira. Fotografia: Acervo Nóis de Teatro. Frame Instagram @noisdeteatro.

Avaliação

Alvorço →

Deu - Important ver o que a galera está pensando quando pega o microfone. Fico amarrada no texto e penso quanto poderia ter feito outras coisas.

Edna →

Ficou preocupada com a quantidade pessoas. Jogo foi muito bom. A galera que estava comprava a ideia e se jogou. Foi uma experiência maravilhosa.

Próximos Alvorço
13 de abril → LGBT
25 de maio → Mulheres



FIGURA 15 Caderno de Processo – Henrique Gonzaga (2020, p. 23).

Fazer uma lista de autopeças do corpo de uma pessoa.

Exercício "O pulso e o do pulso"

A cabeça pensa forte

○ pi tem arcos

○ pernaço repava

○ fígado quando o que foi de ontem

○ joelho acumula pra amanho

○ Os olhos reconhecem a fonte

As costas convergem pra tua

○ corpo vibra

○ Os dedos apuram o que a mão deseja

○ o cérebro aprisiona o desejo

A bunda luta pela reparação

○ ombros amplia o movimento

○ Os braços se ligam e apertam

○ intestino, amarrado reclama o saber

A boca profere a fome

Em vida a barriga vai e volta

○ cabelo marca uma época

A época marca o cérebro

○ Os neurônios ~~se~~ desconectam em loucura

○ corpo vibra

A coluna que aquece o peso da caminhada

Em estado de alerta o nariz faz seu mapa

No lugar do prazer as pernas

No lugar das pernas a força de viver

○ corpo vibra

○ corpo vive.

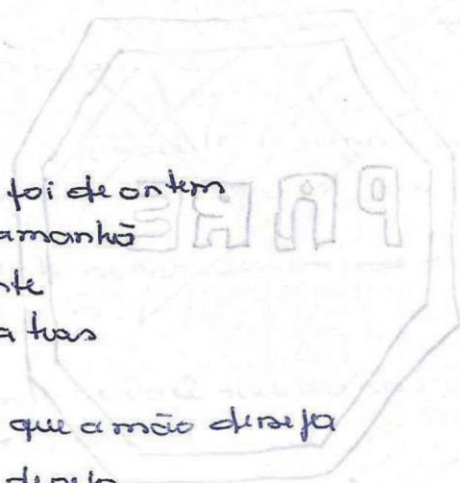


FIGURA 16 Caderno de Processo – Henrique Gonzaga (2020, p. 6).

SÓ RESTA A ESPERANÇA OU UMA DANÇA

Pra te vê acordo as 3 da manhã
tiveo além do meu amor, meu corpo
lambado e a vontade de fazer nada e
não ser nada.

Cozinheiro, para te como se fosse a
primeira e também a última vez.
Nossa filho dormi.

Não sei o que será de nós dois
amanhã.

Não consigo te ajudar nem me ajudar.

Sinto que algo vai acontecer, mais
pra nós dois nada muda.

Comprei uma chinelos nova pra você.

Bem brancinha.

Mais você nem se quer sentir o
cheiro.

Tua voz pelo telefone, parece que

vai sumindo aos poucos e eu aqui

vendo a vida passa por mim.

E fazer o que quiser.

De nós dois só resta a esperança.
ou uma dança.



FIGURA 18 Gabriel Moraes e Tatá Santana em Ensaios Musicais.
Fotografia: Acervo do Nós de Teatro.
Frame Instagram @noisdeteatro.



FIGURA 19 2º Seminário Periferias Insurgentes.
Da esquerda para a direita: Mika Barros, Altemar Di Monteiro,
Stefany Mendes e Tuyra Andrade
Fotografia: Acervo do Nós de Teatro

11107119

A estreia da grande máquina, com muitos botões que ainda não sabemos qual função têm.

É a estreia como de costume acontece no bairro com um público numeroso, não conseguia enxergar todos que estavam na plateia, mas alguns pessoas que acabaram chegando vieram falar que atravessaram a cidade para poder assistir.

É mais fica como? Verdadeiras maravilhas ao nos dar conta desse peso, estreia nos acanhados / tímidos, sem certezas dos acentos daquela estreia.

FIGURA 20 Caderno de Processo – Edna Freire (2020, p. 27).

FIGURA 21 Performance Culto da Bixa Preta. Henrique Gonzaga e Amanda Freire.
Fotografia: Luiz Alves (Acervo do Nós de Teatro).





FIGURA 22 Estreia de Ainda Vivas na periferia de Fortaleza.
Fotografia: Anso Rodrigues (Acervo do Nós de Teatro).

DANIEL FAVARI

PARTE 2

FAZER




FIGURA 23 Gabriel Moraes em Peça N° 02 - Burnout
Fotografia: Anso Rodrigues (Acervo do Nós de Teatro).

... e gritou ao mundo num riso de canto.
fez com a boca, em cuspe e sangue, uma guerra.
tudo ali já anunciava o que seu *axé* faz.
passou a dizer que o caminho também erra....

CENA 5 — LUGAR DE EXISTÊNCIA: O TRABALHO SOBRE SI E SUA IMPLICAÇÃO POLÍTICA

O pensamento faz música.

— Édouard Glissant

*Todo aprendizado, como espero que você já tenha
descoberto, é autodescoberta.*

— Tim Ingold

A história da arte ocidental é marcada por crises que constituíram os marcos gerais de sua historiografia. A busca constante de renovar o campo da arte em virtude das exigências do espaço-tempo em que ela se vê inserida foi o que levou pensadores do porte de Hans Belting a defender o “o fim da história da arte”⁹⁸. No caso do teatro, muitas teorias tentaram mapear o cerne da linguagem da cena e tentaram reelaborar paradigmas fincados no drama, marco central do que se compreendia como teatro. Das filosofias aristotélicas e hegelianas do drama até chegarmos aos sistemas de trabalho de ator concebidos por Constantin Stanislavski (1863-1938), é possível avistar a vontade de cisão com uma cena teatral determinada pelo textocentrismo para reconhecer a pedra fundamental do acontecimento cênico: todo teatro tem de imprescindível a *presença* de, pelo menos, uma pessoa atuante e outra com a qual se relaciona. Em sequência, os estudos da *performance-art* fizeram com que, desde as vanguardas artísticas, artistas de diversas linguagens questionassem determinados paradigmas da arte, sobretudo no que se refere aos estatutos de representação em que suas criações estavam imersas. Se a presença do ator e/ou da atriz passa a ser o ponto elementar da constituição do teatro, o lugar da ficção na obra teatral começa a ser questionado — e, em consequência, acredita-se, os lugares de representação ativados pelo “simulacro” do que em sua cena não se presentifica. Esse movimento no pensamento do teatro contemporâneo, que recebe forte influência das performances e *happenings* dos anos de 1970, passa a postular um outro lugar para o acontecimento

⁹⁸ Para o argumento de Belting (2006, p. 23), “não significa que a arte e a ciência da arte tenham alcançado o seu fim, mas registra o fato de que na arte, assim como no pensamento da história da arte, delinea-se o fim de uma tradição, que desde a modernidade se tornara o cânone na forma que foi confiada”.

teatral e questionar não somente o estado de representação, mas também o lugar do drama e dos efeitos de dramaturgia inseridos na obra. “Em parte, isso justificaria o intenso diálogo das teorias da arte com a filosofia, antropologia, psicanálise etc. Em um certo sentido, a ‘cena expandida’ exigiria um ‘campo teórico expandido’” (QUILICI, 2014, p. 17).

Nesse sentido, um teatro que se vê tomado cada vez mais pelo movimento do seu tempo passa a exigir seu lugar de ressonância do mundo, de produção de real que não só reflete o tempo, como também o constitui. A filosofia, outrora vista como domínio de conhecimento específico de pensadores e intelectuais, passa a fazer parte dos interesses da cena contemporânea, o que pode nos levar a intuir, desde aí, um movimento inquietante da arte no que se refere à produção de reflexões e tensionamentos dos saberes que circulam no mundo em que vivemos. A linguagem vai sendo burilada de tal modo que, no corpo da cena, é possível vermos a movimentação de um punhado de teorias, perspectivas, filosofias e visões de mundo, como as articuladas neste texto⁹⁹.

Para conceber uma cena que se complexifica na malha viva que constitui o tempo-espaço de produção cultural, o teatro teve que se movimentar de modo incansável para, no seu próprio fazer processual, tentar dar conta de suas inquietudes na forma mesmo de se realizar. No caso do trabalho do *Nóis*, dispostos a abraçar os debates que nos permeiam no todo-o-mundo, cada vez mais parece não ser mais possível se contentar com os sistemas de representação que antes constituíam as bases do nosso fazer. Mais do que representar, o *agora* se coloca com o desafio de, em presença, *estar*. Não que os sistemas de representação antes vigentes em nossa cena não estivessem interessados numa lógica da presença, mas o que se avista hoje é uma atenção para a processualidade dos riscos que um *estar presente* implica.

⁹⁹ É inegável a interferência das filosofias contemporâneas na composição poética teatral. Exemplo disso pode ser percebido na proliferação de montagens afetadas pela Teoria Queer (explanada sobretudo por Paul Preciado e Judith Butler); pelo feminismo da Teoria King Kong (Virginie Despentes) ou mesmo o feminismo negro (Grada Kilomba, Denise Ferreira da Silva, Djamilá Ribeiro, Lélia Gonzalez); pelo panafricanismo (Abdias do Nascimento, W. E. B. Du Bois, Marcus Garvey, Malcolm X); pelas perspectivas existenciais indígenas (e a relevância da contribuição de Ailton Krenak e David Kopenawa); e, sobretudo, e o que mais tem me interessado: o teatro que se afeta e é atravessado pelos debates sobre corpo e o direito à cidade (como os que vêm sendo esboçados nesse estudo: composição de uma filosofia do teatro que é influenciada e influenciadora de um grande número de teorias, filosofias e pensamentos).

É ao avistar o malogro dos chamados “teatros de esquerda”¹⁰⁰, de compromisso unicamente instrumental sobre a cena, que me lanço a pensar o trabalho do *Nóis* pelo que tem provocado de deslocamentos na sua forma de fazer para, na própria feitura do teatro, revelar o movimento que aspira para o mundo. A pergunta que segue é, então, o que guia nossa entrada nessa parte deste texto: como pensar em relações do teatro com o mundo, sobretudo partindo das realidades vividas na periferia urbana, que produzam ressonâncias antes não previstas nas políticas de uma existência controlada por estruturas de dominação, sem recorrer à representação como única força possível para a composição artística?

A demanda da realidade

*Tempo. Tempo. Tempo.
Nada se abre para nós nesse lugar.
Que lugar é esse que vocês tanto falam?
Esse tempo, esse lugar, não existe para mim.
— Doroteia Ferreira, relato de processo*

Após um ano do processo de montagem de *Ainda Vivas*, ao escrever este texto, encontro o rabisco do trecho acima no caderno da atriz Doroteia Ferreira (2020, p. 22), quase como um soluço ecoando no tempo-espaço. Rer ler esse trecho me leva às intensas discussões vivenciadas em processo sobre a urgência de um mundo onde seja possível nossa existência, onde as políticas da morte, gerenciadas por um estado cada vez mais açougueiro, não sejam o que define nosso viver. Doroteia Ferreira, como mulher preta moradora de periferia, entretecida por mil violências — compartilhadas, quase como desabafo, em nossos *saraus íntimos* —, talvez tenha sido a presença que mais desestabilizava nossas discussões poéticas e políticas, sobretudo por trazer, no próprio corpo, uma tônica de dissenso que, quase sempre, contrapositiona nossos discursos, apresentando-lhes outras visões. Em suas falas e escritos breves, concisos, em seu caderno, dá a ver uma outra forma de pensar o mundo: não apenas pela negação ou pela dor (aliás, Ferreira quase sempre foi reticente sobre a sua dor), mas pelo que é preciso reconstruir

¹⁰⁰ Ao falar da transição entre os teatros da esquerda e o que ele denomina “teatro(s) da virada”, o pesquisador Héctor Briones Vasquez nos diz que se o teatro de esquerda latino-americano advindo dos anos de 1960 tomou para si a tarefa de transformar o mundo, de romper com *representações* de poder burguês e *ser representante* fiel do *povo* (operários, camponeses, marginais), no “teatro da virada” o quesito da *representação* “se cruza com outras noções com as quais alguns teóricos vêm pensando a prática teatral do continente, como ‘micropoéticas’ (...), ‘viagem à subjetividade’, ‘esquizofrenia das verdades cênicas’, que abrirão possibilidades de leitura dos trânsitos poéticos existentes na cena latino-americana contemporânea” (VASQUEZ, 2011, p. 80).

para conceber uma vida vivente nesse mundo. Ferreira me leva a pensar, mais que numa política, numa *poética da existência*.

Acontece que dada a carga “social” entranhada no debate sobre nossas corporeidades — de mulheres, pretos e pretas, LGBs —, construir um processo de montagem que se articula junto à singularidade irreduzível de nossa existência significaria lançar mão, quase como um *a priori*, de uma tonelada de discursos e pragmáticas instaladas *de graça* sobre nossas corporeidades. Assim, para tramar políticas *do afeto, da intimidade, da ressonância, da expansão*, como falei outrora, seria necessário pensar, em paralelo, na construção dessas dinâmicas não mais pelo que se conclui, de forma genérica, como *político*, mas pelo que se revela em sua opacidade, pelo que se manifesta como que *por dentro* e faz germinar outras óticas de mundo a partir do que se evidencia no mais íntimo. Daí a exigência de pensar numa poética do existir, de um olhar atento para as implicações do que nos constitui enquanto ser vivente em busca de outros referenciais de composição de si e do mundo. Se não havia tempo-espço para nós, era necessário, então, criá-lo. Não como um templo sagrado, tecido de interioridades a serem habitadas, mas como algo que se funda e se manifesta na relação com o mundo.

“Agir político significa fazer com que surja algo totalmente novo, ou o nascimento de uma situação social nova” (HAN, 2017, p. 121). Para isso, como Achille Mbembe (2018, p. 307) convoca, seria necessário abandonar o estatuto de vítima e romper com a “boa consciência” e a negação da responsabilidade, para daí “articular uma política e uma ética novas, baseadas na exigência de justiça”. Porém, como artistas de teatro, exigir justiça teria que significar, reafirmo, além de investir em nossa ação na espiral do *agora*, largar a esperança como afeto mobilizador da relação que estabelecemos conosco e com a cidade. Comte-Sponville (2006, p. 151) nos lembra que, na visão platônica, o desejo de justiça quase sempre supõe a existência real (absoluta) do justo em si, transformando-se, então, “em esperança (pois refere-se ao futuro), e a esperança em fé (pois esse futuro é obscuramente percebido como já real)”. Em vista disso, Glissant nos fala:

Renunciar à capacidade de “mudar o mundo” talvez seja algo que enlouqueça. Porque mudar o mundo significa dar ao mundo um devir, ou seja, prever. E renunciar à previsão talvez perturbe a sensibilidade. Para que estar no mundo e nele viver se não podemos pelo menos prever que ele vá funcionar? Penso que a previsão teve seus excessos. Assim, a bela fórmula “mudar o mundo” transformou-se aos poucos em “inserir o mundo no mapa, no sistema”. Nesse sentido, a visão poética permite viver com a ideia da impossível

previsão porque ela possibilita conceber essa imprevisibilidade não como um dado negativo, mas sim positivo, e ela permite igualmente mudar nossa sensibilidade sobre essa questão, o que nenhum conceito ou nenhum sistema conceitual poderia fazer (GLISSANT, 2005, p. 121).

Como dito outrora, renunciar essa previsão não significa abandonar o futuro, mas estabelecer com ele uma relação de irreduzível simultaneidade no *agora* para *espreitar* nosso *engajamento com a vida*. “O que melhor emerge da relação é o que dela se sente”, afirma Glissant (1997, p. 174)¹⁰¹, o que me leva a entender que da espiral do tempo só podemos prever a sua imprevisibilidade. O que o *saber-do-corpo* avisa é que ele não paralisa na previsão. Pelo contrário, é na *intuição* que ele engaja todo o corpo no que se *pressente* para profetizar, através de suas tecnologias ancestrais, como Cidinha da Silva (2020) fala, a produção de infinitos.

Para desativar, então, a força da esperança em uma poética “essencialmente” carregada de apelo ao “social” como a nossa, seria necessário agenciar um mover que desconfia da construção do discurso como algo que pertence ao *logos*, à razão e à linearidade, para tocar nessas tecnologias que, em nós, se move enquanto acontecimento. Assim, ao passo que os *seminários* que realizávamos em processo logo após a minha qualificação de doutorado colocavam em evidência nosso repertório intelectual, havia algo que nos chamava a sair dos domínios das páginas que eu já tinha escrito — embora tenham sido elas que ajudaram a convocar a isso¹⁰² —, para engajar um saber que se monta fora do tempo-espaço das figuras de determinação ativadas pela universalidade da Razão¹⁰³. Falo de um saber que está ali no corpo, como remiscência, que age e *é agido* sob movimentações impossíveis de determinar. É em sua expressão

¹⁰¹ Livre tradução de “The relinked (relayed), the related, cannot be combined conductively. Their mixing in nonappearance (or depth) shows nothing revealing on the surface. This revealer is set astir when the poetics of Relation calls upon the imagination. What best emerges from Relation is what one senses”.

¹⁰² Nesse plano infinito de implicações, é relevante dizer que minha pesquisa de doutoramento nunca esteve separada — pelo menos eu confio nisso — do “objeto” que ela mesmo criava como força de autorrealização. Durante todo o processo de montagem, era evidente, para toda a equipe que realizava o projeto, que havia uma pesquisa acadêmica sendo tecida junto à criação artística. Esse fato pode ser assegurado tanto pelos cadernos de processo quanto por minha incapacidade, ou mais, desinteresse, de separar minha pesquisa acadêmica do meu processo de criação.

¹⁰³ Aqui, mesmo à época da qualificação, antes da montagem de *Ainda Vivas*, já me sintonizava com a crítica de Ferreira da Silva ao programa do conhecimento kantiano da Razão, no qual “conhecer e todas as outras atividades da mente são reduzidas à determinabilidade: a saber, a atribuição do valor que se refere a um universal (escala ou tabela) enquanto o objeto do conhecimento se torna uma unidade de qualidades formais (propriedades, variáveis etc.), isto é, um efeito de julgamentos que o produzem por meio da mensuração (grau) e classificação (posição)” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 136). A autora aponta que a versão científica e a versão ética da determinabilidade, montadas nos séculos XIX e XX, ao adentrarem nas explicações científicas sobre a diferença humana foram o que produziram as noções de diferença racial e cultural.

poética que esse *saber-do-vivo*, como arte da existência, por sua inevitável contingência, tem sua prova dos nove.

Não podemos negar que, enquanto grupo de teatro atuante há quase 20 anos na periferia de Fortaleza, é comum sermos requisitados para atender à demanda das pautas de direitos de cidadania do bairro, o que nos leva a ceder parte do tempo de nossa atuação à militância necessária para a construção de espaços de reparação social — e isso se acentua mais ainda em épocas de campanha eleitoral. Entretanto, com o decorrer do tempo, começamos a perceber que nos corpos que habitam a periferia urbana existe algo que rearticula, quando não forja, outros projetos coletivos de cidade — e a imersão no movimento de saraus, como dito outrora, contribuiu muito para isso. Como, então, implicar-se na realidade que nos transpassa no mundo sem por ela ser determinado? As questões que nos atravessavam e batem na porta da nossa sede se movem tanto, que dentro delas vemos saltar mais que a intimação da realidade. Perceber isso é o que nos faz ver que a força vital da nossa cena não estaria anunciada apenas na articulação de uma resposta eficiente (um dizer bem articulado) para o intimado de mudar o mundo, mas sim no que nossa própria existência produz de *desvio* na vida urbana, tal como hoje ela ainda se faz.

Como processos de engajamento com a vida, interessa muito mais pensar como temos nos concebido a cada movimentar. Isso não significa, no entanto, renunciar nossa implicação e responsabilidade numa realidade tecida, muitas vezes, por políticas de morte e de privação — evidenciadas em contadas vezes que Doroteia Ferreira deixava escapar sua preocupação com a perseguição da polícia a entes queridos, próximos à sua casa —, mas conceber uma jornada poética em que essa “realidade” não seja vista apenas por sua capacidade imperativa de perfurar o fluxo de nossa criação. “A poesia preta é sinônimo de descrição de sofrimento?”, perguntava Henrique Gonzaga (2020, p. 1) em sala de trabalho, como quem se interessa pelo que em nós escapa e despista as evidências dadas sobre o corte da realidade para, com o que surge desse interesse, construir outra forma de vida. Para isso, seria necessário seguir, de perto, outros procedimentos para não mais apenas representar a realidade do mundo tal qual conhecemos, mas conceber no próprio corpo a possibilidade de construir um outro real.

Sem pleitear uma discussão específica sobre o real, já que demandaria um vasto debate sobre filosofia e psicanálise que não caberia neste texto, a pesquisadora Silvia Fernandes (2013) nos apresenta a pertinência conceitual do termo que Maryvonne Saison (1998) cunhou

para falar de uma dimensão crítica diferencial que esta via crescer em algumas práticas do teatro contemporâneo. Saison se referia a um caminho que se traçava, no fim do século XX, numa direção oposta ao engajamento político mais tradicional. A professora de filosofia da Universidade Paris X, em seu livro *Les théâtres du réel*, observava uma cena em que artistas e pesquisadores passavam a problematizar a representação e pretender

que o espectador fosse colocado em confronto direto com as questões tratadas em cena, na reivindicação de acesso imediato ao real. [...] Saison partia da distinção filosófica presente em língua alemã para dar conta do argumento, ao opor *Vorstellung* (representação) a *Darstellung* (apresentação), na tentativa de designar a colocação em presença da própria coisa e não a ação psíquica que a torna presente ao espírito, e define toda representação como um gesto de envio a algo que não está ali (FERNANDES, 2013, p. 1-2).

O processo de montagem de *Ainda Vivas* parece se aproximar desse *teatro do real*, proposto por Saison, no que tange a uma fuga da representação da “realidade” para conceber um engajamento com a vida. Há, entretanto, pontos que precisaremos deixar mais precisos. Se a representação é fruto e manobra de um conhecimento, há algo de muito vital num real que se apresenta fora da sua determinação: só podemos acessar o real, nesse sentido, *vivendo*. Não restam dúvidas que pensar no real que ressoa das/nas periferias da cidade — e como ele pode tocar a composição teatral sem reiterar aparatos de representação que obedecem à sua demanda e determinação — é questão crucial para tensionar os processos de uma poética da emancipação aqui estudados. Logo, para chegar a uma cena teatral em que a plateia tivesse acesso a *Darstellung*, seria necessário levar o próprio processo ao tensionamento da *Vorstellung*, e não sua abolição completa, como veremos mais à frente. Trata-se de entender, diferente do que tem sido comum preconizar, que “cultura nenhuma experimenta, é certo, um acesso imediato ou direto ao real. Há sempre uma mediação, entendida como o processo simbólico que organiza as possibilidades existenciais do grupo” (SODRÉ, 2002, p. 8) — e essa mediação passa, sobretudo, pelo território relacional que é o corpo.

Construir um laboratório em que nossa relação com o real, mediada pelo corpo, estivesse colocada *em presença* significava abrir um espaço em que, nas encruzilhadas da “realidade”, inventássemos um lugar onde fosse possível existir. Enquanto lá fora, as ruas estavam “fechadas” em virtude da guerra do tráfico — no começo de janeiro de 2019, tivemos muitos

encontros interrompidos em virtude da guerra entre a polícia e as facções criminosas¹⁰⁴ —, dentro da sede criávamos um lugar para experimentar a vida. Mas não se tratava só disso. Dito dessa forma, tal como “pequeno-burgueses”, parece que dessa “realidade” era que queríamos escapar. Tal realidade não se separava da nossa sede, mas, naquele contexto, as portas fechadas eram a única chance de continuarmos a existir. Não resta dúvida do quanto essa escolha de fechar as portas continuava, em nós, muito implicada: “Qual a porta que se fecha, se nem existe porta, está tudo escancarado?”, perguntava-se Doroteia Ferreira (2020, p. 54) quando eu a questionava sobre a relação arte-vida.

Experimentar-se, colocar-se em jogo, passa a ser pedra de toque para esse processo de, mais que obedecer à demanda de realidade — embora nela estejamos sempre implicados —, poder tensionar seu real. “Cantar, recitar poesia, dançar. O microfone a nosso dispor para realizarmos uma performance do que nos faz mover entre esse mundo e nosso corpo. Uma ação de se dispor ao ridículo ao cantar fora da nota, ao desconhecido. E fazer o que não é habitual ao corpo” (FERREIRA, 2020, p. 43). Tratava-se do propósito de tomar a própria vida como arte, de construir uma ética e uma estética da existência. Nesse sentido, nosso teatro busca furar o *logos* para se constituir como prática sobre prática, anunciada pelos modos de vida e cuidado de si¹⁰⁵ e de seus praticantes. Maneira de insistir que mesmo que consideremos que processos de emancipação corpórea não aconteçam somente pela vontade nem somente pela consciência, mas também do que nos escapa de modo involuntário, precisaremos pensar em quais *modos de vida* podem potencializar o engajamento desse *saber-do-vivo*. Por isso, na busca de não cair novamente na determinação de um modo de vida “eficiente”, em laboratório, quando já tinha

¹⁰⁴ Edna Freire (2020, p. 33) deixou esse fato registrado: “No dia 07/01/19, Doroteia manda uma mensagem de voz no grupo de *WhatsApp* avisando que não tem condições de sair de casa. Fortaleza nos últimos dias estava sofrendo alguns ataques, briga entre estado X facções [...]. Nesse mesmo dia foi mandado um recado pedindo para que o comércio não abrisse e as pessoas não saíssem de casa. Então os vivos ficam em casa mortos, ou os mortos ficam em casa vivos ou para se manterem vivos. De qualquer forma, a preocupação estava nos acompanhando”.

¹⁰⁵ Quilici (2012, p. 6) nos diz que a ideia de *cuidado de si* estaria hoje muito mais próxima da atividade artística do que da filosofia: “Sentimo-nos em casa com as noções de exercícios, treinamentos, alterações do cotidiano, ou seja, de um saber prático capaz de desencadear uma ‘experiência intensa’, como se costuma dizer. A proximidade ainda é maior quando tratamos de artistas que desinvestem da construção de mundos ficcionais para concentrarem-se nas modificações do próprio corpo e dos hábitos, gerando ações performáticas. (...) Para tanto, muitas ações performativas (Marina Abramovic, Beuys etc.) envolvem verdadeiras ascetes (jejuns, retiros, meditações, práticas xamânicas, disciplinas rigorosas etc.), mobilizando práticas das mais variadas fontes para combiná-las segundo critérios diversos, basicamente ‘experimentais’. A coerência interna dos processos, o grau de elaboração e aprofundamento e o resultado dos trabalhos são bastante desiguais”.

compreendido que o *saber-do-corpo* só existe em sua contingência, meu principal interesse enquanto provocador da montagem era trazer atores e atrizes para a potência de suas presenças.

Se o mundo que vivemos tramava uma corporeidade exausta de outras obrigações (a maioria dos atores e atrizes vinham de outros trabalhos formais para o encontro), muitas vezes angustiada com necessidades básicas de cidadania, a ativação de um lugar de presença era crucial. A noção de *Darstellung* (apresentação) que Saison destacou me coloca, então, em alerta sobre a relação insuspeita entre esse *real* e *presença*. Ao que me parece, *estar presente*, circunscrito aos parâmetros levantados outrora — relembremos: abertura íntima para a contingência; desposseção de afetos políticos desgastados; investida na potência gerada pela instabilidade do exílio; expansão qualitativa da ressonância da escuta do mundo que habita em nós, do individual e do coletivo — significa, de algum modo, tocar no real das coisas, na sua matéria de composição imanente, manifesta no *agora* de presente. Por isso, para tentar avivar essas ressonâncias do mundo — ou “atualizá-las” na espiral do *agora*, acessar o que nelas toca o real —, sem ficar reféns do imperativo cortante da demanda que nos transpassa, seria necessário algum procedimento mediador que fizesse crescer nas corporeidades dos atores e atrizes uma espécie de ritmo¹⁰⁶ individual e coletivo, singular e multifacetado, que se atém ao trabalho sobre si em sua relação com o mundo. A musicalidade foi nossa principal aposta.

Como música aos nossos ouvidos

E não há evento, assim como não há ação, sem música.
— Fred Moten

Após tantas montagens teatrais que tiveram a música como dispositivo de criação de atmosferas, no processo de *Ainda Vivas* ela toma um outro corpo e ressonância, tanto na montagem, quanto na resultante em si. Entrar em sala de trabalho para realizar aquecimentos avivados por musicalidades, e mais que isso, colocar o elenco para cantar, era o

¹⁰⁶ Muniz Sodré (2006, p. 214) fala que “*Rhythmos* parece derivar, em grego (esta etimologia é matéria controvertida), de *rheim*, que significa fluir, escorrer. É uma modalidade do movimento (‘ordem do movimento’, define Platão em *Leis*, II, 665a) investida pelo fluxo temporal, portanto um esquema cíclico de transformação e reprodução das coisas”. Talvez seja mesmo por isso que Ingold (2013) afirme, junto a André Leroi-Gourhan, que os ritmos é que são os criadores das formas.

principal gesto de ativação de presença a que, enquanto encenador, eu me atinha. A música, num primeiro momento, era vista como um lugar de jogo, de engajamento de uma presença coletiva.

Nessa potência de automodelagem, a música faz-se de algum modo *mi-mese* — não na acepção platônica de “cópia”, e sim no entendimento aristotélico de “jogo” — da alegria. A melodia pode certamente comportar afecções de tristeza ou de desalento, mas é a temporalidade rítmica em sua fluidez instantânea, assim como o aqui e agora da palavra cantada, que se comunica aos corpos, liberando-os das referências que os encaixavam à gravidade da terra (*acer, ager*) e propiciando-lhes a asa (ala) da flutuação, da leveza (SODRÉ, p. 220).

Arriscando-se no *karaokê*, dispondo-se “ao ridículo de cantar fora da nota”, víamos surgir na espiral do *agora* um engajamento com a vida antes não avistado em outros trabalhos, o que nos fez levá-lo para a cena como material de composição. Ao afirmar um “trabalho sobre si” a partir da musicalidade, não me restrinjo ao treinamento técnico como mobilização, em si, de uma poética da existência, mas de algo que, nesse mover, afugentava lugares comuns no corpo dos atores e atrizes para trabalhar com um contingente de angústias e bloqueios. Acontece que é histórico, em nosso grupo, certa falta de domínio técnico com a música. Mesmo com tantas preparações vocais vivenciadas em outros processos, o medo do ridículo ainda se fazia corrente. Logo, a chegada do mineiro Tatá Santana como preparador vocal trazia não somente um desafio para o grupo como também provocava essa necessidade de um trabalho sobre nós mesmos. Lidar com a autoestima de pessoas que sempre ouviram que “não sabem cantar” significava reverter esse jogo para experimentar a potência musical do corpo como relação com o mundo. O próprio Tatá Santana repetia, variadas vezes, que o principal problema estava num arsenal de bloqueios que impedem essa relação, o que o fez investir grande tempo numa pedagogia que reativasse essa confiança do mundo como eco no elenco.

Embora crítico ao estatuto de vítima numa política da emancipação, trago aqui a *estética do oprimido*¹⁰⁷, desenvolvida por Augusto Boal, para nos lembrar que

¹⁰⁷ Embora admirador da obra de Boal e ciente da ressonância de sua teoria na minha construção como pessoa de teatro, sobre uma *estética do oprimido* penso que seria mais provocativo falarmos de uma *poética da emancipação*.

A música é a forma pela qual o ser humano organiza sua relação sonora com o lugar em que vive e com o Universo [...], é como se relaciona consigo mesmo, com seus ritmos cardíacos, respiratórios, circadianos (o sono e a fome, p.ex.) e a melodia do sangue nas veias. Por essa razão bastante, o poder econômico encarcera a música em festivais, empresas fonográficas, impondo ritmos padronizados que possam dominar. O que deveria ser harmonia entre o humano, a sociedade e o mundo, torna-se arma de sujeição (BOAL, 2009, p. 203).

Assim, ao concordar com Sodré (2006, p. 2019) que “a música permite-nos descortinar, pela pura sensibilidade, um cósmico e um biológico que carregamos em camadas profundas, inapreensíveis pela racionalidade instrumental”, para colocar em presença essa relação, era oportuno instigar o elenco ao desafio de desajustar confortos para conceber um exercício experimental sobre o contingente de bloqueios que nos constitui. Além do processo que Tatá Santana conduziu, cada um dos atores e atrizes do elenco recebeu o desafio de se mover numa tarefa específica: Amanda Freire precisava aprender a tocar escaleta (instrumento de sopro); Renato Hirco precisava aprender a tocar um violão; Henrique Gonzaga, Renato Hirco e Doroteia Ferreira precisavam aprender uma coreografia de sapateado; Edna Freire e Gabriel Moraes precisavam dançar tango; todos mobilizados para um fazer que acionava uma musicalidade que não se estabelece apenas como *artifício técnico*, mas como configuração sensível, “que, conjugada à dança, constitui ela própria um contexto, uma espécie de ‘lugar’, ou de cenário sinestésico e sinérgico, onde ritualisticamente *algo acontece*” (SODRÉ, 2006, p. 2014, grifo meu). Músicas como *Ainda Vivas*, tema de abertura da montagem (composta em parceria com Tatá Santana)¹⁰⁸, criavam no elenco um sentimento de pertencimento coletivo que ativava um *lugar* de presença, quase ritual, antes não avistado. Edna Freire, em registro de processo (2020, p. 25), é quem deixa escapar que “não sabe cantar direito”, “mas as músicas estão tão empolgantes que dá vontade de

Determinar o oprimido como construtor de uma poética talvez signifique encerrá-lo nesse lugar e demarcar que é de sua condição de oprimido que surge uma poética, e não do que virá enquanto processo contínuo de libertação.

¹⁰⁸ A canção, durante o período de isolamento social da Covid-19 em 2020, tornou-se um videoclipe. Após uma convocação *online*, recebemos mais de 70 vídeos de artistas e outros fazedores que acompanham o trabalho do *Nóis*, no Brasil e na Colômbia, para montarmos um clipe a partir dessas imagens. O clipe, que teve direção minha e roteiro compartilhado com Pedro Bomba (que assina também a edição) pode ser visualizado no link: <https://youtu.be/jIXK-DszmyU>.

fazer”; ou como escreveu Henrique Gonzaga (2020, p. 12) em seu caderno: “Cantar é corpo em melodia. Cantar é vida”. Mas, nesse fazer, faltava Nayana Santos:

Os desafios foram para todos do elenco, até que foi percebido que eu não estava com nenhum que fosse necessário dedicar horas de treino para que pudesse ser executado. Até que tive a grata surpresa de ser perguntada se gostaria de executar a última música das peças num instrumento lindíssimo, mas que eu nunca tive contato [o acordeon]. No momento que soube, um sentimento de adrenalina me dominou e imediatamente aceitei. Não com medo de não dar conta ou algo assim, só com uma grande vontade de aprender, de tentar, de querer fazer (SANTOS, 2020, p. 23).

É desse *querer fazer*, que não é pura manobra retórica, mas resultado de uma abertura para um processo, que vejo surgir na música de *Ainda Vivas* uma das potências de um movimento de emancipação. Nayana Santos não só teve que se relacionar com o fetiche de um instrumento “lindíssimo”, como também, entendendo que seria impossível aprendê-lo em seis meses, recobrar o trabalho sobre si como retomada de sua responsabilidade e autonomia. Quando o enfado dessa responsabilidade recai sobre artistas da cena, é a atriz Doroteia Ferreira quem responde, falando que

Esse processo me abraçou de um jeito mesmo, com toda carga que trago. Doroteia conseguiu vencer os medos porque a vida nos faz ficar com medo até de viver. Mas sei que não é a vida, são as pessoas que passam por ela. *A ciência não saberia falar como fica o corpo de uma atriz quando ela está num processo como esse*. É renovar compromisso, é ganho, é conhecimento, paciência. São tantas qualidades e cuidados que se passa num caminho como esse. Meu corpo sempre me diz que eu posso dar mais, e que existe mais qualidade e vida em tudo que vou fazer (FERREIRA, 2020, p. 51, grifo meu).

É daí que meus olhos brilham ao ver, no processo de *Ainda Vivas*, mais que o domínio técnico de um instrumento ou de uma música (há ainda muito para desbravar), uma poética da existência surgindo, lugar onde mais que a demanda da realidade de um corpo que *não reconhece um lugar para si*, avisto no próprio ato de fazer, como música aos meus ouvidos, uma saída para essa violência. Falo de imersões poéticas em práticas corporais que não se interessam apenas em ativar uma quantidade de repertório corporal — tornando-os artistas “completos”, numa autoestima delirante, apta a realizar qualquer cena,

“como se a cada incremento de aprendizagem ainda mais representações fossem empacotadas na cabeça —, mas em uma maior sensibilidade aos estímulos do ambiente e uma maior capacidade de responder a esses estímulos com bom-senso e precisão” (INGOLD, 2015, p. 238). Relembro do debate que apresentei outrora sobre acumulação em Glissant para reafirmar que não se tratava do *quanto* conheceríamos de música e instrumento, mas de quão *bem* poderíamos executar a trilha da montagem: fogo que alimentava o *fazer* para engajar um trabalho sobre nós mesmos a partir do eco, da música, que vem do mundo.

Nesse sentido, quando se fala em “práticas de si” é comum fomentarmos a ideia de *ascese* como referência, como fundamento teórico, para tal dimensão da existência. Foucault, por exemplo, no *Curso do Collège de France de 1983*, lembrava-nos do que se convencionou chamar de *filosofia antiga* como uma espécie de *arte da existência* que se colocava numa “exterioridade permanente e rebelde em relação à política”. Foucault não negava a correlação das forças entre filosofia e política, mas avistava, nesse movimento fugitivo, a possibilidade da filosofia *agir no real*, já que é nessa rebeldia que ela desconfia de determinações já estabelecidas no ambiente social. Ao pensar numa ética imanente na *fala franca* (parresía), é em Platão que Foucault toma fôlego para afirmar que a filosofia antiga não teria que dizer ao poder o que fazer já que sua prática “não coincide com o que pode e deve ser uma racionalidade política” (FOUCAULT, 2010, p. 262). Filosofia e política constituem, para os antigos, uma relação correlativa de exterioridade. Tal dimensão me leva ao interesse de embarcar no centro dessa questão para afirmar que, no trabalho do *Nóis*, mesmo a demanda de realidade jamais foi vista como um fator de exterioridade, do qual, para *agir no real*, deveríamos nos manter distantes, numa espécie de isenção, de sua performatividade. Se já entendemos que política é circuito de afetos, não é fora de nós (mas também *com*) que a política se faz: é na relação corpo-mundo que salta sua composição. De tal modo que se quiséssemos afirmar que nossa prática teatral, como a filosofia antiga, não deveria dizer ao poder o que deve ser feito, tal afirmativa acabaria por se sabotar, pois a resposta a essa demanda, mesmo fora de seu imperativo, em nós continua implicada. Mas não se trata apenas disso: de dizer que, mesmo na negação, tudo está “subentendido”, “implícito” ou “ligado”. Assim correríamos o sério risco de cair em outra forma de neutralidade ou de

apoliticismo¹⁰⁹, essa do relativismo absoluto que quer “colocar o corpo fora” e se *safar* dizendo que a implicação das coisas já está dada. Trata-se, de outro modo, da forma como fazemos crescer essa implicação, o que inclui, além de responsabilidade, o que na relação que tecemos com tudo o que existe ainda não está avistado. Por isso que, ao falar de “prática de si” não me ateno a um tipo de *ascese*, como na filosofia antiga — que dava a ver “um processo de subjetivação criador de autonomia, fundada na relação do sujeito consigo mesmo” (QUILICI, 2012, p. 3) —, mas a um *fazer a si mesmo* que é tramado com o eco do mundo, com o que dele nos lembra que somos a contingência dessa relação.

Em vista disso, no limite do mundo como o conhecemos, vale a pena perguntar: Seria possível pensarmos o teatro contemporâneo como outra coisa além de um *logos*, além de um discurso da Razão, que possa dar a ver o que se implica e se articula tanto no político quanto no real? Acredito que o mundo contemporâneo aponta dimensões que a filosofia antiga não conseguia implicar. Quando se trata de corporeidades racializadas como as evidenciadas no *Nóis de Teatro*, a partir de que momento e em que condições o teatro toca o real, dessa vez como possibilidade de sua reconstrução? Para tentar responder essa pergunta, sigo o rastro da dramaturgia de *Ainda Vivas* para continuar pensando na demanda, não só de uma realidade, de um real que parece desimplicado, exteriorizado, que segue a seduzir uma parcela expressiva do teatro contemporâneo.

Extrapolar o tema para conceber a vida

... é preciso reimaginar “o negro” como a figura daquele que está a caminho, que está pronto a se por a caminho, que experimenta o arrancamento e a estranheza.

— Achille Mbembe

Quando o *Nóis de Teatro*, ainda em 2018, começou a rabiscar o projeto de montagem de *Ainda Vivas*, houve muita discussão em torno do que seria esse projeto, sobretudo pelo que se apresentava desde nosso repertório mais recente até o que começávamos a esboçar em nossa

¹⁰⁹ Comte-Sponville (2006, p. 107) nos lembra que todo apoliticismo é suspeito, “por nunca ser mais que a máscara de uma política envergonhada. O apoliticismo é o charme discreto da negação. Contra o qual cumpre gritar bem alto que tudo é político, e é bom que assim seja. Sim, *tudo*: porque tudo é poder e jogo de poderes, conflito de interesses e choque de desejos”.

juventude: a construção de uma cidade onde seja possível nossa força vital, nossa voz vivente. Nosso repertório de montagens de rua, tendo circulado por quase toda a cidade, já nos apon-tava para a força dessa cena teatral que vai tecendo cidades a partir do que lança de jogo com a rua. De algum modo, já entendíamos que o teatro de rua revira algum tipo de concepção hegemônica de teatro. O que agora se anunciava de diferente era a resposta que a própria cidade lançava ao que temos construído ao longo dos últimos anos.

Antes de estrear *Todo Camburão Tem um Pouco de Navio Negreiro*, em 2014, por exemplo, havia certo receio quanto à duração da peça: duas horas seria tempo demais para manter uma cena teatral no espaço público. Acostumados a peças de quarenta a cinquenta minutos, com *Camburão* nos jogávamos ao que seria, desde ali, a brecha para *fundar um espaço* (questão desdobrada mais à frente), um lugar onde pudéssemos viver uma experiência e nos permitirmos participar de um acontecimento público, poético, político, independente da duração. A mobilização da juventude nas periferias, a coparticipação da plateia no jogo da montagem e o aparente interesse do público junto às temáticas levantadas foram as respostas que precisávamos. Em mais de cinco anos de temporadas desse trabalho, nunca tivemos problema de “audiência”, seja pela própria dinâmica do espaço público — que, diferente da sala de teatro, escancara o acontecimento e arromba qualquer porta de entrada —, ou mesmo pelo manejo de forças relacionais com o espaço e o que ele nos dá para que o jogo se arranje. Como dito outrora, em *Todo Camburão* parece existir algum germe que contaminou nossas escolhas poéticas para montar *Ainda Vivas*. E esse germe fala da cidade que queremos, do mundo que imaginamos.

Com *Ainda Vivas*, o teatro de rua enquanto fenômeno urbano passa a ser compreendido por nós em seu *acontecimento* que fere a ordem vigente e constitui outras cidades. Foi isso que nos levou a entender que, para além do plano temático, o próprio fato de realizar algo no espaço público já significa compor com dinâmicas culturais, simbólicas, arquitetônicas e materiais da cidade. Neste sentido, pensar nessa potência do fazer artístico no espaço público significa se desafiar a sair de uma crença unívoca no plano temático para entender que é o tipo de uso do espaço público que vai demandar a qualidade das transformações políticas e poéticas envolvidas. Foi aí que, com *Ainda Vivas*, saímos de uma prática que se agarra ao tema como tábuas de salvação, para nos percebermos como processo de engajamento com a vida.

Embora *Ainda Vivas* fale, em geral, de feminicídio, racismo institucional e lgbtfofia, esse “falar” só toma forma se nos ativermos à construção de uma dramaturgia que perceba, em

sua poética, *forma* e *conteúdo* amalgamados, em relação, como estrutura vivente. Para escrever essa dramaturgia, convidei Pedro Bomba, poeta sergipano com grande experiência nos movimentos de sarau, para que pudéssemos pensar na dramaturgia desse acontecimento. Trago, aqui, a título de registro, o primeiro *e-mail* que enviei para Pedro Bomba em 2018. Ali já se intuía essa vontade:

O que me interessa da ideia de sarau é justamente a sua “teatralidade”, sua poesia que vira cena-performance, que sai dos domínios da literatura para se tornar corpo presente, na rua, na cidade. Por isso que, mais do que pensar uma dramaturgia que tem por foco a “poética da poesia”, interessa-me uma “poesia da poética” dos sarau. O que quero dizer com isso? Trata-se de explorar ao máximo a performatividade dos sarau, na sua força de fundação de espaços, para pensar na trama, no amálgama, na força poética da montagem a ser encenada. Por isso que, mais do que nunca, dramaturgia e encenação, nesse trabalho, estarão muito fundidas. É como se estivéssemos escrevendo textos já pensando na sua materialização no espaço da rua (DI MONTEIRO, 2020, p. 107).

A escrita do texto, então, tecida a quatro mãos e em diálogo com o arsenal de vivências que tivemos em laboratório com os atores e atrizes, passa a conceber um trânsito constante entre representação e apresentação. Ao passo que levantamos três narrativas, três histórias com personagens bem definidas, três peças, a literatura se abre para exercitar a sua própria ruptura e dar margem para músicas executadas pelo público, além do próprio *microfone aberto*, como falaremos mais à frente. Logo, o arranjo informal do *e-mail*, que brinca com uma *poesia da poética* dos sarau, desenha um conceito dramaturgico, traz para *Ainda Vivas* um exercício de abertura para a performatividade dos corpos em cena, seja do elenco ou mesmo da plateia. Tal exercício engajava a performatividade de uma dramaturgia que não fosse mais hierárquica e ordenada, mas, como sugere Feral (2015), desconstruída e caótica, introduz o evento, reconhece o risco.

Para isso, foi necessário olhar a fundo para as poéticas dos sarau de modo a se esgueirar de uma moda etnográfica que vê nos movimentos da periferia urbana um lugar de grande impacto “social”. Não importa esse social “fácil”, que já vem empacotado, interessa o que Latour (2012, p. 239) chama de social “difícil”, que “é o novo social que ainda está por aparecer ao alinhavar elementos que não pertencem ao repertório usual”. O “social” dos sarau só é possível por ser relação, e enquanto poética, não é tema de fácil determinação. Por isso, a fala de fala Alberto Guerreiro Ramos encontra grande ressonância no meu texto:

Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados “antropólogos” e “sociólogos”. Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida. O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção. O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, profético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje (RAMOS, 1955, p. 215).

Assim, a tarefa de tratar de questões como feminicídio, racismo institucional ou lgbt-fobia se circunscreve quase como um resistir ao que nesses temas aumenta o número de determinações às quais poderíamos nos referir; e nesse insistir, levantar uma encenação que habita a própria rua como o lugar onde vive essa reexistência. Não nos termos que acionamos de modo regular quando falamos de uma “resistência política”, mas pelo que se desenha em nossos corpos “para soltar aquilo que na negritude tem a capacidade de revelar um outro horizonte (e correspondentes narrativas) de existência” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 124). Pedro Bomba, codramaturgo de *Ainda Vivas*, e que orientou muito esse processo, fala da força vital dos saraus no engajamento de corporeidades em errâncias:

Ali quando alguém começa a recitar, eu já começo a rever tudo o que eu tinha pensado. Eu tenho que dialogar; não que se trate de seguir o tema do outro, mas seguir o rastro desse movimento, dessa dramaturgia. Às vezes, aquilo que você preparou não será aquilo que irá recitar (BOMBA, 2020, informação verbal)¹¹⁰.

Desse modo, quando eu escrevia o texto dramatúrgico com Pedro Bomba — tecendo um câmbio constante entre “personagens” e *performers* que realizariam a cena —, apostava na performatividade de nossos corpos para pensar, bem mais que na literatura, na corporeidade engajada pela rua. Não para endossar determinações, mas para produzir peripécias em suas configurações. Escrevíamos como que intuindo a encenação, num texto que aposta na oralidade, que já se escreve pensando que será dito. Pedro Bomba, enquanto artista da palavra, com

¹¹⁰ Entrevista concedida em 07 de novembro de 2020. Disponível em <https://youtu.be/Rh9k8FoYasM>.

uma pesquisa continuada na oralidade da poesia, foi fundamental para esse processo, contribuindo para uma escrita que já surge “negociando com os elementos da performance. (...) O corpo e a voz vão reger tanto a escrita quanto a performance” (BOMBA, 2020, informação verbal). Por isso mesmo, há algo da rua que escapa a qualquer tentativa de “finalização” desse roteiro. Se as três peças de *Ainda Vivas* foram pensadas a partir da peripécia, hoje fica mais evidente que ela não se dá tão somente no campo textual narrativo (o amor romântico desmoronado por um feminicídio; o homem negro bem-sucedido enterrado vivo pelo racismo estrutural; um movimento LGBTQIA+ que resiste aos ataques da moral militar neopentecostal, mas sucumbe diante da especulação imobiliária). Mais que a estrutura dessas narrativas e seus temas, a peripécia se dá na quebra da regularidade dessas histórias para deixar vaziar o que na rua existe de mais indomável: a vida vivente de nossos corpos.

Assim, foi insistindo na performatividade do sarau como acontecimento, em sua *política* como implicação do mundo, em seu *social* desempacotado, em sua *poética da existência*, que adensamos essa provocação na dramaturgia e na encenação de *Ainda Vivas*. Logo, a prática da cena, incorporada pelos atores, está interessada em investir na inexistência de fronteira entre arte e vida para provocar fendas na teatralidade nos moldes como a conhecíamos. De tal modo, a compreensão de um “teatro performativo” passa a ser parte de objeto de estudo no *Nóis*, fazendo-nos olhar para a cidade pelo que nela surge não só de temática, mas de teatralidade, de jogo de expressão da vida.

Jogo de expressão de uma refração infinita

Relembremos: *Ainda Vivas* reúne, em três horas e meia, com o espaço público, um prólogo inicial seguido de três peças, cada uma com suas dinâmicas e atmosferas próprias, e um epílogo. Nos dois intervalos de vinte minutos entre as peças, o microfone fica aberto para a intervenção poética da plateia. Esse intervalo, habitual em montagens longas, passa a ser entendido como dramaturgia que compõe a cena como um todo. Ele não é um mero apêndice ou pausa para a plateia *tomar uma água*: é, ele mesmo, uma das principais matrizes de encenação que fala do jogo performativo proposto pelo trabalho. Há quem prefira aproveitar o momento para comprar uma cerveja ou deliciar-se com os churrasquinhos da Dona Norma, vendedora da esquina; mas há também quem, nesse momento, joga o próprio corpo para dentro da roda

num inevitável lance de composição que se afeta pelo que durante as peças foi tramado. Em ambos os casos, a plateia coloca em jogo, mais que os temas, sua própria vida.

Eu estou assistindo à peça aqui, sentado na primeira cadeira... daqui a pouco já me levantei, estou assistindo atrás... daqui a pouco estou assistindo outra parte conversando com outra pessoa sobre a peça, sobre o que eu vi antes, mas eu também estou assistindo. Há essas interferências, essas possibilidades de troca porque a coisa dura. E não dura para aprisionar a pessoa no sentido de dizer que se você não acompanhar do começo ao fim você não vai entender, não vai viver isso. Pelo contrário, não tem essa obrigação: a peça deixa a pessoa livre para viver isso. (...) E a busca por entender não é pelo entendimento de uma narrativa do espetáculo, porque ele não é só uma narrativa, é um acontecimento. É algo que acontece e promove coisas. (...) A cena vai depender muito de como vai se relacionar com o público, e isso é muito do movimento de sarau (BOMBA, 2020, informação verbal).

É por isso mesmo que, diante do mundo contemporâneo, a noção de performatividade tem aparecido tanto no horizonte de nossas preocupações, principalmente no teatro e em outras práticas artísticas¹¹¹. Assim, ao falar, junto à pesquisadora canadense Josette Féral, de um teatro performativo, estou concebendo uma viagem em uma poética que se liga a uma atitude em que “o ator [e por que não dizer também a plateia] é chamado a ‘fazer’, a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a ‘mostrar o fazer’, em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo” (FÉRAL, 2015, p. 131). Féral (2015, p. 119) segue lembrando que

Quando Shechner menciona a importância da “execução de uma ação” na noção de *performer*, ele, na realidade, não faz senão insistir neste ponto nevrálgico de toda performance cênica, do “fazer”. É evidente que este fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui — no teatro performativo — vem do fato de que este “fazer” se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance.

Sob tal perspectiva, para adentrar na performatividade do sarau, como a atriz Nayana Santos (2020, p. 4) falava, convinha “não se apegar à história de resistência do porquê foi feito/criado aquele evento, mas sim observar *como* é feito, que materiais são usados para *fazer*

¹¹¹ Convém frisar que a potência das performatividades estudadas neste texto, embora esteja circunscrita por dinâmicas bem singulares, já tinha sido anunciada bem antes de nossas perspectivas atuais. A pesquisadora Éricka Fischer-Lichte fala que os anos noventa foram importantes para o debate sobre performatividade, quando se passou a levar em conta os traços performativos da cultura e dar “às ações e eventos culturais um caráter de realidade mais específico, que o modelo tradicional, centrado na ideia de texto, não compreendia” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 53, tradução minha). Fischer-Lichte explica que, ao tirar o performativo da seara dos estudos textuais austrianos e concentrá-lo nas ações corporais — sobre o que Judith Butler à época se debruçou com cuidado —, surgia ali uma maneira autônoma de se referir às realidades. É a própria ideia da “cultura como performance” que leva a autora a afirmar que realizações cênicas não devam ser consideradas como obras, mas como eventos.

o evento, observando as formas de cada evento em específico” (SANTOS, 2020, p. 4). Desse *fazer*, tecido por tantos corpos racializados nas periferias urbanas, víamos surgir uma teatralidade que rompe com um teatro clássico para, na palavra, na dança, no *rap*, no *funk*, no microfone aberto, engajar uma vida possível de ser vivida.

Talvez seja por compreender esse tipo de engajamento que a pesquisadora franco-canadense Josete Féral, na busca de uma teoria do teatro que se distancie dos cânones de uma teatralidade refém de mecanismos de composição dramáticos, admita que, mesmo no teatro performativo, a teatralidade ainda está presente — ou mais que isso, que a própria fabricação processual da teatralidade já é, em si, um ato performativo. Todo teatro é, então, performativo. Por isso, é importante salientar que teatralidade e teatralidade cênica (pelo menos como o teatro clássico quis determinar) não são a mesma coisa, e o que defendemos nessa imersão pelo performativo é a potência dessa teatralidade como jogo de expressão da vida. Trata-se de insistir no que Ferreira da Silva (2019, p. 109) chama de refração infinita (tudo espelhando todo o resto o todo tempo), onde “o ‘Jogo da Expressão’ passa a ser o descritor da Existência pois, o que existe, torna-se, apenas e sempre, uma versão de possibilidades permanentemente expostas no horizonte do Vir-a-Ser”. É essa mirada que nos fez entender a necessidade de não representar um sarau, mas fazendo um, investir na experiência. É nesse momento que a música, que tinha sido tão importante em nossas experimentações, ganha ressonância dentro de *Ainda Vivas*, tecendo ela mesma uma dramaturgia.

As músicas não são passivas e neutras para com o espetáculo, percebe-se que há uma congruência de conceitos que, mesmo quando ela vem em um sentido figurativo/ilustrativo, não chega como algo secundário, pelo contrário, a música é elemento potente que caminha juntamente com a encenação (MORAES, 2020, p. 42).

O que Gabriel Moraes deixa a ver, como ator e assistente de direção musical, não é o império de um preciosismo técnico do trabalho ou autoelogio (pelo contrário, o *Nóis*, como dito, está dando os primeiros passos com a música), mas a força da musicalidade como um dispositivo que contribui para a ativação da presença dos atores e do público como refração infinita, tornando-se ela mesma uma força performativa. Ao todo, são treze músicas tocadas no trabalho, levando-nos a uma peça em que, mais do que à espetacularidade de um *show* musical, é na sua simplicidade de materiais (usamos na maioria das vezes violão e bateria) que vemos crescer o acontecimento como jogo expressivo do mundo. Como num ritual, em que

performer e audiência se fundem, a dança e a música aparecem na cena como transformadoras, mostrando o real não como algo exterior, mas “como um conjunto multifacetado de implicações e ressonâncias. Tudo isso é capaz de suscitar comunhão e júbilo coletivos, que geram sentimentos de triunfo e dignidade” (SODRÉ, 2002, p. 140).

Exercitar essa política como implicação profunda do mundo e não como exterioridade correlativa significa admitir que nem nós, nem os saraus, somos um tema fechado — e que nossos *lugares de fala* não falam por si só. Glissant (1997, p. 172) é quem nos lembra, que a relação não retransmite nem une forças que possam ser assimiladas ou aliadas apenas em seu princípio, “pela simples razão de que a relação sempre as diferencia de modo concreto e as desvia do totalitário — porque seu trabalho sempre muda todos os elementos que a compõem e, conseqüentemente, o relacionamento resultante, que então as muda novamente”¹¹². Por isso, numa perspectiva relacional, intervir no real significa romper com a superfície das relações e adentrar em dinâmicas complexas para compor junto a elas: exigência que requer uma performance que se atém ao presente como espiral, ao contingente que habita nossa relação com o mundo. De tal modo que passo a entender o real não apenas como o que, no senso comum, chamaríamos de *realidade*, mas como *a própria malha viva de relações que constituem um determinado fenômeno* — o que pode convocar, inclusive, o agenciamento de ficções e imaginários simbólicos, como veremos à frente —, os resíduos, suas expressões singulares, que se refratam em campos de imanência num *agora* que ultrapassa a lógica semântica da *temática* para se ater à sintaxe do *processo em si*. Nesses termos, mesmo que queiramos delimitá-lo, o tema de *Ainda Vivas* só pode surgir de modo contingente, ali mesmo com a rua. Sobre o que é *Ainda Vivas*? Só podemos saber com ela, convivendo.

Assim, incorporar uma relação com a cidade de modo emancipado também seria despossuir nossos afetos da previsão generalizada e dura dos sistemas representativos e temáticos que compõem o urbano — ou mesmo pela esperança de encontrar, no mundo como o conhecemos, alguma concepção coerente de justiça — para vivenciar uma relação que já existe no agora de forma simultânea e imanente. Por isso, ao falar de imanência na cidade, não me

¹¹² Livre tradução de “Let us repeat this, chaotically: Relation neither relays nor links afferents that can be assimilated or allied only in their principle, for the simple reason that it always differentiates among them concretely and diverts them from the totalitarian- because its work always changes all the elements composing it and, consequently, the resulting relationship, which then changes them all over again”.

restringo aos limites de relações metafóricas, de representação, de transcendência ou mesmo de religião — embora compreenda que elas também compõem a vida —, para buscar o que está circunscrito na própria materialidade do urbano, o que pode traduzir-se em operações de produção do *saber-do-vivo*, situação que pode oferecer também outras versões para o mundo. Pelo menos por agora, não me interessa o invisível da transcendência, e sim o que ainda não se tornou visível, e talvez nem precise, da imanência das cidades.

Talvez seja mesmo por isso que, não por acaso, muitos grupos de teatro

buscam espaços urbanos de uso público para suas apresentações, em geral contaminados de alta carga política e simbólica, além de apresentarem um desvio geográfico de interesses, do centro para as periferias urbanas e nacionais e, especialmente, recusarem-se a funcionar em circuitos fechados de produção e recepção teatral. A autonomia e autorreferência das encenações dos anos de 1980, por exemplo, de alto calibre estético e baixa voltagem política são, dessa forma, substituídas pela vontade explícita de contaminação com a realidade social mais brutal, em geral explorada num confronto corpo a corpo com o outro, o diferente, o excluído, o estigmatizado. [...] Esse teatro de vivências e situações públicas não pretende, evidentemente, representar alguma coisa que não esteja ali. Ao contrário, a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua presentificação (FERNANDES, 2010, p. 85).

Embora crítico à noção de ensaio (como veremos mais à frente: não existe ensaio, tudo é *fazer*), penso que essa fuga de representação da realidade significa se ater a uma ação que saia dos domínios clássicos do teatro para entender que nossos gestos tocam não só na especificidade da arte como movem a própria força imanente da vida. Nesse sentido, embora entenda o elogio de Fernandes a vivências que buscam escapar da reprodução da realidade para se “anexar” a ela — e explorar o corpo a corpo com o estigmatizado (quase sempre exótico) —, não há como deixar de pensar que quem não se considera parte da brutalidade da realidade talvez só se entenda assim porque nunca viu nela sua própria existência implicada. A propósito, esse desvio de interesse do centro à periferia, a meu ver, não revela o *real*, mas a negociação saturada de suas rotas e equivalências. O real, seja ele qual for, está presente em toda parte.

Para cumprir, então, a missão de um teatro performativo em que o real possa, de fato, deixar de ser tema que escorre numa localidade, é necessário colocar em prática uma poética da existência como espaço de risco onde a própria vida possa ser movimentada como discurso.

Em nosso caso, como objetos de interesse desse deslocamento do centro à periferia — estigmatizados no olhar separador da diferença que insiste em nos exotizar como negro-tema —, mobilizar modos de *estar sendo*, expandir-se na contingência, torna-se um gesto de ressonância poética que engaja, com a política, as suas implicações profundas.

O exotismo será realmente morto quando a geografia deixar de ser absoluta (isto é, aqui, limitada a si mesma) para começar a se unir à sua história que é a da humanidade. O confronto das paisagens confirma o das culturas, das sensibilidades: não como exaltação de um Desconhecido, mas como uma forma de finalmente se livrar de sua casca para conhecer sua projeção em outra luz, a sombra do que se será (GLISSANT, 1956, p. 69)¹¹³.

É nesse momento que o *lugar de fala*, aquele método provisório de outrora, se pensado numa dinâmica relacional, deixará de ser qualquer tipo de clausura individual para se avivar como *lugar de existência*, como tessitura poética de um devir, como tecnologia de expressão de nossa refração infinita. Cumpre, então, pensar essa poética como uma prática de um *saber-do-corpo*, ou mais que isso, como práticas, no plural, já que demanda dinâmicas relacionais com diversas linhas de engajamento com a vida. “Fundemos, então, espaços, estados, espíritos, atmosferas, sensações. Fundemos nós mesmos!” (GONZAGA, 2020, p. 62).

¹¹³ Livre tradução de “L'exotisme est bien mort à partir du moment où la géographie cesse d'être absolue (c'est-à-dire, ici, limitée à elle-même) pour commencer d'être solidaire de son histoire qui est celle de l'homme. La confrontation des paysages confirme celle des cultures, des sensibilités: non pas comme exaltation d'un Inconnu, mais comme manière enfin de se débarrasser de son écorce pour connaître sa projection dans une autre lumière, L'on l'ombre de ce sera”.

CENA 6 — FUNDAR UM ESPAÇO: ABRIR UM CAMINHO E IMPROVISAR UMA PASSAGEM

*Aqui instala-se
aquilo que não sabemos o que vai ser
e mesmo assim acreditamos.*

— Pedro Bomba e Nívea Sabino

Fundar um espaço: é provável ter sido essa a expressão que mais circulou no processo de montagem de *Ainda Vivas*, sobretudo tendo como princípio o engajamento da performatividade de uma *poética da existência*. Em conversas de laboratório tecidas entre o elenco e Pedro Bomba, era uma tônica constante a concepção de que, com esse trabalho, estaríamos instaurando uma experiência, mesmo que temporária, de inauguração de um espaço com a rua. Nos encontros iniciais, Pedro Bomba trazia a experiência do *Sarau Debaixo*¹¹⁴, movimento que, desde 2013, já reivindicava a tomada do espaço público pelas artes por meio da poesia. Ao narrar essa experiência, a recorrência de Bomba na ideia de instauração de um outro lugar nos velhos e já corriqueiros espaços da cidade surgia como um guia conceitual para o trabalho que estávamos concebendo. Desde ali, algo já apontava que *fundar um espaço* significava fundar algo em nós mesmos. Assim, com o *Alvorço* (sarau que o *Nóis* realiza), queríamos fundar um espaço próprio — não no sentido de posse, mas pela oportunidade de ficcionalização de um topônimo¹¹⁵ —, no entorno mesmo da nossa sede, com a rua, onde reuníssemos artistas que convidamos para experimentarmos o que, mais tarde, seria a própria verve de *Ainda Vivas*.

A compreensão de que estaríamos realizando um evento bem diferente da performatividade que surge quando estamos apresentando nossas montagens foi relevante para que nos ativéssemos ao que seria necessário erguer para que nossos saraus funcionassem em seu

¹¹⁴ Segundo Pedro Bomba, o *Sarau Debaixo* “foi uma ocupação cultural que ocorreu entre os anos de 2013 e 2015 na cidade de Aracaju. Com edições todas as terceiras terças do mês, o sarau era organizado pelo *Coletivo Debaixo*, formado por poetas, rimadoras, *raps* e artistas e acontecia embaixo do Viaduto do Terminal D.I.A. Todas as terceiras terças, o *Sarau Debaixo* reunia cerca de 200 a 300 pessoas para celebrar a literatura, a poesia, a arte e a cultura do estado” (BOMBA, 2020, informação verbal).

¹¹⁵ Nome geográfico próprio de uma região, cidade, vila, povoação, lugar, rio, logradouro público etc. O termo é derivado da palavra grega *topos* que significa *região* e *onoma* que significa *nomear*.

máximo engajamento com a vida. Retomo, então, a experiência desses encontros feitos com a rua para seguir o fluxo de uma poética da existência que, ao abandonar o estatuto de vítima, se dispõe a tensionar os usos formais dos espaços da cidade. Há rastros importantes no *Alvorço* e em *Ainda Vivas* que, se seguidos, podem nos ajudar a compreender a performatividade das coisas do mundo para o engajamento de um abraço íntimo com a cidade.

Agenciar atmosferas, desenhar um projeto

Já estimulados pela própria ideia de performatividade, discussão latente em nossos laboratórios¹¹⁶, nossa ida para a rua José Abílio, esquina da nossa sede, confabulava sobre que arranjo seria necessário para fazer acontecer um ambiente íntimo, dinâmico, propício para o encontro de vozes e favorável para sua manifestação pública. Tal rua escolhida, mesmo sendo um espaço recorrente de uso do *Nóis* em experimentações, precisava ser revisitada em sua performatividade. Por ser um espaço estreito e com casas ao redor ou mesmo por estar na ponta de uma encruzilhada com quatro possibilidades de entrada de carros, interessava-nos observar o que essas estruturas fazem. Compor com o espaço público, de algum modo nos evocava a necessidade de olhar não apenas o que ele diz, mas o que ele faz (e o que fizemos com ele), de modo a produzir desvios, brechas na sua configuração cotidiana.

O propósito do nosso primeiro *Alvorço*, então, se escancara: decompor a lógica de uso funcional da Rua José Abílio. Desse modo, começamos a pensar o que precisaríamos *fazer* para dar a ver algo que, de algum modo, já estava ali, mas que nem nós conseguíamos dispor atenção para sua presença. Seria necessário, para isso, fundir-se ao espaço, operar *com* ele de modo a não cair na cilada de implantar o que nem sequer caberia ali. “Perceber o ambiente”, entendíamos, não seria “reconstituir as coisas a serem encontradas nele, ou discernir suas formas e disposições congeladas, mas juntar-se a elas nos fluxos e movimentos materiais que contribuem para a sua — e nossa — contínua formação” (INGOLD, 2015, p. 143). Ao nos ater à performatividade daquela rua, estávamos, de algum modo, recompondo nossa relação com ela.

¹¹⁶ Nos cadernos de processo, é possível ver os registros do elenco em laboratórios sobre a performatividade da cidade. Em exercícios continuados, eu pedia que os atores e atrizes trouxessem para a sala de trabalho movimentos performativos que percebem nas cidades que vivenciam. Nayana Santos (2020, p. 13) por exemplo, fala das feiras diurnas no bairro ou mesmo de artistas que habitam a Praça do Ferreira, no centro da cidade.

Ruas arborizadas com os muros de jardins cercando o verde: era isso que víamos à nossa frente. Por que não trazer esse verde para a rua, para o asfalto, e fazer brotar ali, onde está coberto de concreto, o nosso próprio jardim? Após uma mobilização coletiva, conseguimos um grande volume de plantas e criamos, com a rua, um ambiente onde as pessoas estivessem cercadas de verde. Juntamos mais um sofá e cadeiras onde as pessoas pudessem sentar do modo mais confortável possível para se perder no tempo, na duração de três horas, sem enfado algum — e, pronto, estava montado o nosso espaço: “*Alvorço*, um oásis no meio do canal” (SANTOS, 2020, p. 12).

Dona Norma, vendedora de churrasco da esquina, e outros moradores do entorno olhavam para o que fazíamos meio que espantados, curiosos, como quem pensa: “que tipo de loucura esses meninos estão fazendo?”. O primeiro vaso de planta, no entanto, foi suficiente para instaurar alguma atmosfera bem diferente da habitual relação com aquele espaço. Na esteira de Ingold (2015), o *Alvorço* de algum modo mostrava que nossa percepção do espaço não é nem ótica, nem tátil, mas atmosférica, ou seja, é ativada pelos mais diversos sentidos. Quais atmosferas possibilitam nossa relação com o mundo? Que tipo de força é necessário manusear para criar ambientes propícios para a relação tão imprescindível em nossa arte com a rua? O próprio Tim Ingold vai, de modo exaustivo e detalhado, lembrar do quanto atmosfera e ambiente propiciam a criação das nossas corporeidades e, em sequência, da qualidade do que iremos produzir. No prefácio de *Estar Vivo*, o autor vai usar como referência o próprio ambiente que lhe propiciou a escrita do livro:

Estão lá, referenciadas, a aconchegante casa do lago Pielinen na Finlândia, a paisagem de verão na Europa do Norte, a presença de sua esposa Ana, de sua filha mais nova, Suzana, os rumores e silêncios do ambiente, o gato da casa, seus humores, bem como as condições institucionais que lhe permitiram retirar-se da universidade por um semestre sabático, para reunir e escolher, dentre os ensaios produzidos nos últimos dez anos, aqueles que comporiam seu livro mais recente. Enfim, ele dá crédito às condições que, mais do que permitiram produzir o livro, foram coautoras de *Being Alive* (CARVALHO, 2012, p. 10).

Sem entrar no mérito da discussão sobre que tipos de privilégios estão implicados no emaranhado relacional que irá definir o valor qualitativo desta ou daquela produção, ou de que tipo de esforços tivemos que mobilizar para conseguir tantas plantas, interessa pensar o quanto ao operar numa lógica atmosférica, de ampliação dos sentidos, estamos lidando com

a multiplicidade de formas de ressonância da cidade. Assim, ao apresentar para a Rua José Abílio a possibilidade de rearranjo de sua performatividade, mesmo que de forma eventual, não produzíamos apenas um desvio no seu uso formal, mas fundávamos um espaço onde pudessemos vivenciá-la por outros sentidos e relações. E mais: não se trata de dizer que apenas as pessoas que habitaram aquele espaço ou lançaram sua voz no *microfone* naquela noite fundaram o *Alvorço*. O próprio espaço, suas cores, texturas e cheiros, reivindica sua voz de autoria sobre o que ali aconteceu. As árvores da cidade não deixam de me dizer isso.

Ao constatar e assumir nossa ação e as forças ideológicas e movimentos do desejo incorporados em nossos gestos, é importante atestar ainda que as formas inanimadas também agem sobre nossos corpos, elas também constituem a atmosfera. É por esse viés que, de volta às corporeidades vividas ali no *Alvorço*, não podemos perder de vista que da mesma matéria que é constituída as presenças vividas ali, também se constituem as arquiteturas, as topografias, o sofá utilizado, as plantas e todos os objetos utilizados na fundação do espaço. Estou dizendo com isso que todas elas são ressonâncias do todo-o-mundo e que “se as pessoas podem agir sobre os objetos em sua vizinhança, então, argumenta-se, os objetos podem ‘agir de volta’, levando as pessoas a agirem de maneira diferente de como de outro modo poderiam ter feito” (INGOLD, 2015, p. 305-306). De fato, seria tolo lançar atenção para o corpo e esquecer que ele também é constituído pelas composições materiais e suportes que, em seu entorno, estão sempre se movimentando: morrendo e vivendo¹¹⁷! Isso serve para nos lembrar que não há “atmosfera dada de graça” pelas plantas — o que seria apenas idealizá-las no apelo ecologista pequeno burguês —, mas que há algo que vive entre corpos e objetos que nos liga à performatividade de uma atmosfera em que, embora existam sentidos comuns, só acontece por acidente. É na peregrinação que poderemos perceber que as plantas não estão apenas dispostas num espaço: estão, também elas, em constante movimento. Aí está, acredito que Sodré (2002, p. 167) poderia dizer, uma postura ecológica radical, “porque não resulta de nenhum voluntarismo individualista, mas de uma cosmovisão de grupo, que torna essencial a confraternização com plantas, animais e minerais”.

¹¹⁷ Sobre isso, Ingold (2015, p. 65) complementa: “E assim como o ambiente se desdobra, os materiais de que é composto não *existem* — como os objetos do mundo material —, mas *ocorrem*. Portanto, as propriedades dos materiais, consideradas como constituintes de um ambiente, não podem ser identificadas como atributos essenciais fixos de coisas, mas são, ao contrário, processuais e relacionais”.

Interessa dizer, por isso, do quanto esse tipo de relação com o espaço foi a aposta certa para o ciceroneamento dos artistas convidados em nossa primeira noite, levando-nos para articulações que descrevem a singularidade de cada corpo e sua relação com mundo. Certo que existiam *amantes de plantas* que logo queriam levar mudas ou tirar fotos com a composição, mas também esteve presente quem apenas se deixava levar pela insuspeitável brisa que tocava as plantas naquele verão quente de Fortaleza. Esse *fazer* foi, dentre outras coisas, o que gerou as condições para aquele movimento. Essa compreensão, ali mesmo, em janeiro de 2019, já nos alertava sobre a vitalidade desse jogo para a montagem que se mostrava germinando.

O jogo com as plantas no ambiente que compomos e a noite com artistas que convidamos para o 1º *Alvorço* contribuía para vazar as vozes que por ali passaram. O alerta da potência performativa da articulação de um ambiente foi o que nos fez definir o mote conceitual para o próximo *Alvorço*: “Banquete LGBT”¹¹⁸. Ali, além de articular um espaço de encontro, queríamos investir atenção em corpos que são reiteradas vezes obliterados pelo próprio espaço público da cidade.

Devido à boa recepção do público para o primeiro, tínhamos a impressão de que o segundo seguiria na mesma linha de empolgação, pessoas querendo participar e várias outras vindo para ver. Realmente foi assim. Planejamos para essa segunda edição um banquete, o banquete LGBT. Com a intenção de conseguir distribuir os principais temas que estarão no novo espetáculo, a 2º edição foi voltada para os LGBTs. Frutas de todos os tipos distribuídas em uma mesa na rua, onde todos os presentes poderiam comer o que lhes desse vontade. Um banquete público, onde a bandeira LGBT estava estendida por trás (SANTOS, 2020, p. 43).

Ao seguir a ideia de jogar com o espaço numa recomposição de seus modos usuais, a vontade era brincar com a Rua José Abílio — o que nos fez levar um banquete das mais variadas frutas para o espaço público. Se, na primeira edição, o jogo de composição com as plantas arranhou uma atmosfera intimista e transformou a rua em bosque ou jardim, dessa vez a atmosfera pretendida era a da festa, do banquete, da brincadeira, da alegria alvoroçada manifesta sobretudo nos *espaços de encontro* das juventudes LGBTQIA+ da periferia. A expressão *fundar um espaço*, nesse momento, extrapola seus contornos metafóricos para nos lembrar que,

¹¹⁸ O 2º *Alvorço* foi realizado no dia 13 de abril de 2019, tendo como pessoas convidadas: Tatá Santana, que fazia a preparação vocal do elenco de *Ainda Vivas*, além de Lolost, Yasmin Shirran, Isadora Ravena, Maria Micinete e Patrícia Dawson. No glossário em anexo apresento as minibios dos e das artistas.

quando nos abrimos para uma *poética da relação*, estamos nos dispondo para a contingência, para a possibilidade de *dar início* a outras versões de nós mesmos. É quando rompemos o dualismo entre corpo e mundo que poderemos admitir que todo encontro de corpos está sempre construindo a expressão singular, edificando a refração infinita, do seu próprio espaço. De tal modo que *fundar, dar início*, não é visto aqui a partir da ideia de *origem*, mas pelo que evoca da dimensão de um *fazer*, do engajamento de fazer saltar outras realidades (tanto em nosso corpo quanto nos mundos que ele é)¹¹⁹.

Em seu livro “Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture”, Tim Ingold, ao apostar numa teoria morfogenética (a forma é sempre emergente, em vez de dada antecipadamente), traz a primazia do *fazer* como um processo de crescimento que coloca quem cria, desde o início, como participante em um mundo de materiais ativos. Em um mundo nunca acabado, Ingold (2013, p. 81) se pergunta: “Como, então, o *processo de dar origem [originating]* pode ter uma origem [*origin*]? Não devemos antes concluir das coisas feitas ou construídas, tanto quanto das coisas crescidas, que elas se originam o tempo todo?”¹²⁰. Quando compara os quatro “as” (antropologia, arqueologia, arte e arquitetura) em suas dinâmicas de ação no mundo, Ingold pensa o *fazer*, tal como pensamos o *fundar um espaço*, como um processo de correspondência: “não a imposição de uma forma pré-concebida à matéria-prima, mas a extração ou produção de potenciais imanentes em um mundo de devir” (INGOLD, 2013, p. 31)¹²¹, no qual unimos forças a ele, *fazendo* com ele o que pode surgir. Nesse sentido, *fundar um espaço* significa também, para o *Nóis de Teatro* e os saraus que fazemos, a primazia do devir, a força do movimento de articulação de outras materialidades que já estão lá de modo imanente, desde antes de nos separarmos do mundo e que, enquanto artistas, fazemos “com que as peças tenham um relacionamento solidário umas com as outras, de modo que possam começar —

¹¹⁹ Registrar o sentido metafórico da expressão *fundar um espaço* serve apenas para nos lembrar que o termo segue vinculado unicamente a seu sentido semântico primário: construir edificações. No entanto, quando afirma que construir é *fundar e articular espaços*, Heidegger (2006), no texto “Construir, Habitar, Pensar”, vai nos dizer que construir nunca configura “o” espaço (nem de forma imediata, nem de forma mediata) e que ao *habitar* pertence um *construir*. Nesse sentido, o que funda o espaço, mesmo no caso de edificações, não é sua construção, mas os momentos em que eles se tornam habitação. “Somente em sendo capazes de habitar é que podemos construir” (HEIDEGGER, 2006, p. 139).

¹²⁰ Livre tradução de “How, then, can originating ever have an origin? Do we not rather have to conclude of things made or built, as much as of things grown, that they are originating all the time?”.

¹²¹ Livre tradução de “Making, then, is a process of correspondence: not the imposition of preconceived form on raw material substance, but the drawing out or bringing forth of potentials immanent in a world of becoming”.

como eu diria — a se corresponder” (INGOLD, 2013, p. 69)¹²². O que funda um espaço não pode ser concebido como o que, numa arqueologia, encontraremos como sua gênese, mas o que na *espiral do agora* o faz acontecer. Um espaço, então, só existe em relação a um ser vivente, que *dá início* ao seu acontecimento.

Por conta disso, em nosso *Alvorço*, sempre dizíamos, entre nós, que ele *não teria formato prévio*, que a cada edição estaria aberto a novas descobertas performativas do seu acontecimento. Contudo, a atriz Amanda Freire era quem, descontente com o uso de cadeiras no espaço público, criticava essa noção de “sem formato”, pois, segundo ela, a instalação desses materiais no espaço público já indicava uma forma prévia. De fato, Amanda Freire parecia estar certa, levando-nos a buscar compreender como isso funcionava. A utilização de cadeiras no espaço público passou a ser questionada dentro do processo de montagem de *Ainda Vivas*, não por um essencialismo do teatro de rua que demoniza a utilização de grandes aparatos, mas sim por nos perguntarmos o que as cadeiras *fazem*. Se antes estávamos interessados em pensar o performativo da cultura apenas pelos seus *eventos culturais*, começamos a pontuar o que os objetos mobilizam em nossas corporeidades. O ator Henrique Gonzaga já sinalizava para essa dimensão em nossos estudos, sobretudo ao tensionar, em caderno de processo (2020, p. 13), o que a performatividade de objetos como cadeiras, espelhos e portas giratórias, fazem conosco. “Somos enganados em supor que as cadeiras oferecem a possibilidade de nos sentarmos, quando é a cadeira que dita que devemos sentar em vez de, digamos, agachar” (INGOLD, 2013, p. 62)¹²³. Assim, então, passamos a entender: cada tipo de objeto produz um corpo diferente. Agora mesmo entre este texto e quem o lê há uma cadeira (ou sua ausência) que, decerto, contribui para qualificar a construção dessa leitura.

Ao olhar para o 1º *Alvorço* e perceber a performatividade do sofá que colocamos no espaço (dado o interesse de muitas pessoas em usá-lo e a atmosfera produzida nessa escolha), começamos a entender que cada gesto nosso, e sua relação com os objetos, gera algum tipo de acontecimento. Dessa forma, a utilização de cadeiras não tratava de determinar a forma final do *Alvorço* e dos passos necessários para chegar a ele, mas de construir um *projeto*: de abrir

¹²² Livre tradução de “The task of the maker is to bring the pieces into a sympathetic engagement with one another, so that they can begin — as I would say — to correspond”.

¹²³ Livre tradução de “We are fooled into supposing that chairs afford the possibility to sit down, when it is the chair that dictates that we should sit rather than, say, squat”.

um caminho e improvisar uma passagem. Nas palavras de Ingold (2013, p. 69) — que compreende *peregrinação* de modo bem similar à concepção de Moten (2003) de *improvisação* —: “prever, neste sentido, é ver o futuro, não projetar um estado futuro de coisas no presente; é olhar para onde você está indo, não determinar um ponto final. Essa previsão é sobre profecia, não predeterminação. E é precisamente o que permite que os praticantes continuem”¹²⁴.

Quando começamos a dar forma à própria encenação de *Ainda Vivas*, prevíamos não utilizar cadeiras de plástico, como essas utilizadas em eventos na rua. Mas dada a duração do evento, eu defendia para o elenco que não valeria a pena correr o risco de realizá-lo, mesmo com a rua, sem oferecer ao público um suporte de descanso. Enquanto encenador, eu negociava sempre com Bruno Sodré, técnico de montagem do *Nóis de Teatro*, a possibilidade de utilizarmos *pallets*, sofás, cadeiras de praia e os mais variados tipos e formas de sentar para apostar na performatividade, no caminho aberto, desse *fazer sentar* junto ao espectador. Também queria utilizar muitos vasos de plantas na cenografia. Contudo, os recursos financeiros para a montagem não foram suficientes e tivemos que recuar no projeto megalomaniáco. “‘Esquece, não tem grana’, já virou uma frase recorrente nas nossas vidas de montagem” (FREIRE, E, 2020, p. 27). A ideia das plantas transformou-se num pequeno jarro sobre uma mesa. E o coração teve que se contentar com a utilização de cadeiras de plástico, pensando-as como projeto e não mais como destino. Passei a perceber que mesmo elas, também, são algum tipo de devir — nunca estão *de fato* finalizadas.

De tal modo que, compreendido esse projeto, o que a crítica de Amanda Freire passa a me alertar não é tão somente sobre o que as cadeiras *fazem* — dimensão de que eu poderia facilmente sair pela tangente e, sem entender a fala da atriz como cúmplice do que fazemos, ficar na afirmativa de que as cadeiras são igualmente uma espécie de devir —, mas, também, sobre o que outrora a gestão generalizada das cidades fez com elas: uma sedentarização do seu uso ao espaço privado, como se a rua fosse um lugar apenas para passarmos de forma rápida. Como ressignificar e dar a ver, com as cadeiras, uma outra forma de uso? Assim, pensar um processo de montagem a partir da performatividade do seu *fazer* significava apostar nessa

¹²⁴ Livre tradução de “This is a matter not of predetermining the final forms of things and all the steps needed to get there, but of opening up a path and improvising a passage. To foresee, in this sense, is to see into the future, not to project a future state of affairs in the present; it is to look where you are going, not to fix an end point. Such foresight is about prophecy, not prediction. And it is precisely what enables practitioners to carry on”.

possibilidade de construir um *projeto*, de abrir um caminho, mas que este caminho não fosse interrompido na sua capacidade de fazer saltar o que, com a rua, é indomável. Nessa linha, foi a rua que me mostrou, no próprio *Alvorço*, que não tínhamos como definir de forma precisa a organização das cadeiras no espaço, pois o próprio público, a seu modo, definia qual era a melhor forma de sentar: “uma vez que sentar não é uma postura que vem prontamente para o corpo humano, não há cadeira que não imponha um grau de desconforto ao qual a pessoa que senta deva se ajustar da melhor forma possível” (INGOLD, 2013, p. 62)¹²⁵. Não adiantava querer organizar, com as cadeiras, qualquer espécie de círculo ou arena, definir sua disposição no espaço. Por não estarem presas como num prédio teatral, a rua, como espaço vivo, sempre reorganizava tudo, nessa busca constante da melhor forma possível de sentar e ali ficar.

Como dizia o ator Henrique Gonzaga, em registro de processo (2019, p. 48): “Estamos caminhando por um lugar muito difícil, vasculhamos ideias com que não sabemos aonde vamos chegar, mas sabemos que chegaremos. Sabemos os caminhos a que queremos levar”. E esse caminho, como o traçado em nossos *Alvorços*, fala sobretudo de uma aposta na contingência. Em vista disso, “talvez, longe de especificar soluções, seja o projeto que dita as regras do jogo” (INGOLD, 2013, p. 62)¹²⁶. A chamada para o 2º *Alvorço* no *Facebook* — que nos alerta também sobre a performatividade da *internet*, revista em nosso trabalho durante a pandemia da Covid-19 — já insinuava o teor do jogo da atmosfera a ser vivenciada em nosso projeto, *fazendo* também o *Alvorço*:

Seguuuura, galera! Marca azamiga, *crushs* o *squad* para formar nesse Bom Jardim! AS GAYS, AS QUEER, AS TRANS E AS SAPATÃO TÃO JUNTO COM AS PRETAS PARA FAZER REVOLUÇÃO! No próximo dia 13 de abril (Dia do Beijo), sábado, vai ter o 2º ALVOROÇO na sede do Nós de Teatro: BANQUETE LGBT. Qual a fruta que você mais gosta? Pera, Uva, Maça ou Salada Mista? O Nós convidou uma galera massa para ocupar as ruas do Bonja: Lolost, Tatá Santana, Yasmin

¹²⁵ Livre tradução de “As for the chair, since sitting is not a posture that comes readily to the human body, there is no chair that does not impose a degree of discomfort to which sitters have to adjust as best they can”.

¹²⁶ Livre tradução de “Perhaps, far from specifying solutions, it is *design* that sets the rules of the game”. Para ser justo com a tradução que fiz de Ingold, essa citação não deve ser tomada fora do contexto. Ingold, perguntando se projeto (*design*) e criação (*making*) não seriam apenas duas palavras para a mesma coisa, lembra que em algumas línguas europeias, a palavra *design* é a mesma que designa *desenho* (aqui, o verbo de ação designar não foi usado à toa). Por essa coincidência, o autor não se interessa pela ideia do desenho como o contorno de uma imagem mental, como projeção de uma imagem pronta, “mas como traço inscrito de um movimento ou gesto comparável a tecer com fios ou entalhar em pedra” (INGOLD, 2013, p. 71). De sorte que ambas as palavras, *design* como projeto e *design* como desenho, estão implicadas em sua dinâmica de *fazer*, de implantar um jogo. Sobre essa força de composição implicada no jogo, retornaremos mais à frente.

Shirran, Isadora Teixeira, Maria Micinete e Patrícia Dawson. Vai ter microfone aberto, encontro de artistas na rua, cerveja gelada e churrasquinho da esquina. Prepara tua performance e bota o teu! O esquentar começa às 19h, para as 20h erguermos nossa bandeira LGBT e começar um Alvorço de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais ocupando a periferia... Toda forma de amar e de performar o mundo são bem-vindas... só não aceitaremos machismo, racismo, sexismo ou lgbtfobia! Bó gerar! Bó se juntar! Bó viver! É tudo nosso! E é de graça! (NÓIS DE TEATRO, 2019).

O texto dessa convocatória, escrito pela própria Amanda Freire, a meu ver, é como as cadeiras: embora tenham agências diferentes, em ambos há algo que não define o que irá acontecer no espaço, mas escrevem um projeto, abrem um caminho onde, com a rua, possamos improvisar.

A mesa e as cadeiras foram, então, levadas à rua e transeuntes, pessoas curiosas, além das convidadas, experimentaram a fartura do nosso banquete, adentraram à diversidade de sabores, texturas e cores — não só das frutas como das próprias corporeidades que, com elas, ali se manifestavam. Apenas uma regra ditava o jogo performativo: “Tem que comer na rua, não pode levar para comer em casa”, anedota que ironizava a forma com que a moral branca e heterossexista costuma se relacionar com nossas corporeidades LGBTQIA+: sempre cercando sua pretensa intimidade com nossos corpos no privado. Foram três horas de *Alvorço* e, mesmo com a suspeita de uma chuva por cair, a rua esteve latente, viva, fundando conosco a atmosfera da festa. Logo, o trabalho se provocava a uma suspensão no tempo para, mais do que ficar em casa, tornar possível sentar na rua e, com ela, *ver-fazer* o mundo acontecer. Naquele momento, não apenas uma cidade era fundada, mas várias. Em cada pessoa surgia uma cidade-mistério, uma cidade-jogo, uma cidade-profana, uma cidade-fruta, uma cidade-cadeira, uma cidade-sofá, uma cidade-qualquer, a cidade que fosse possível experimentar. Modo de assegurar que cidade e corpo são construídos na experiência, e não extratos lacrados passíveis de serem precisamente previstos num projeto ou qualquer outra forma de planejar. O projeto, nesse sentido, sobretudo o que se faz junto à rua, não assume a causa de um efeito, não necessariamente cumpre expectativas de sua previsão, mas é o lugar onde se torna possível algo acontecer.

Habitar um outro *ethos*, contrapositionar o espaço

Espaços como esses fundados com a Rua José Abílio, em plena encruzilhada, alvoroçados por atmosferas criadas por corpos até então estigmatizados e excluídos do direito de aparecer, são, por excelência, o que Foucault (2009, p. 416) chamou de *heterotopias de desvio*: território que se funda por “indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida”. Esses espaços heterotópicos configuram-se como uma espécie de contrapositionamento ao ordenamento do mundo. Vejo crescer, nesse tipo de espaço, o engajamento do *mundo implicado*, aquele a que Ferreira da Silva (2019) outrora nos provocou.

Junta-se, pois, a esse espaço e a tudo o que nele/dele implica e reacende sua performatividade, essa heterotopia fundada no espaço da festa, bem diferente daquelas que estão ligadas à acumulação de tempo. Foucault nos lembra dessas heterocronias da festa (ou do festival) como possibilidade de romper com a visão tradicional do tempo. Para isso, fala-nos de heterotopias crônicas, como, por exemplo, são as feiras, “esses maravilhosos lugares vazios na periferia das cidades, que se povoam, uma ou duas vezes por ano, de barracas, mostruários, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpente, videntes” (FOUCAULT, 2009, p. 419). Ainda retornaremos ao debate sobre o engajamento poético da festa para recompor o mundo, mas agora o que interessa é que, quando se trata de espaços atravessados por incalculáveis arranjos de composição e das múltiplas cidades que ali se encontram implicadas, esse tipo de realidade temporária sempre evoca um *fazer* a ser mobilizado, o que inclui as necessidades estruturais para que um evento como esse aconteça.

Poderia ser óbvio dizer que realizar uma festa é *fundar um espaço*, mas há que se considerar a necessidade de uma dramaturgia do evento — a convocatória do *Facebook* já creio ser algum tipo de *release* —, o que nos tira da estrita seara da *criação artística* para tocar no que dela depende de trabalho de *produção cultural*. Ao se falar de eventos na periferia da cidade, temos que lembrar da guerra encampada pelas facções criminosas no estado do Ceará. A atmosfera de insegurança pública também acaba compondo nossa relação de produção com o espaço da cidade, levando-nos a não deixar de dialogar com dinâmicas da segurança pública — autorização de polícia e ronda do quarteirão —, além da própria relação com a vizinhança, que é quem vai autorizar a duração de realização do evento e da Lei do Silêncio. Tais dinâmicas

também articulam o tom da experiência, o que demanda de nós uma escuta aos seus meandros, implicações e limites. Para a própria estreia de *Ainda Vivas*, já em julho de 2019, essa ainda era uma das grandes questões que envolviam a realização da temporada e afetavam, de modo incisivo, a própria cena. Kelly Enne Saldanha (2020, p. 4), atriz e produtora do grupo, relata:

Dos grandes desafios das temporadas, podemos destacar o primeiro deles como sendo a preocupação que tínhamos com a ação da polícia militar. Essa preocupação se deu por conta das inúmeras vezes que os movimentos culturais da cidade tiveram intervenções policiais de modo violento e intimidador. Essa era uma das preocupações pois, apesar do espetáculo ser financiado por órgãos públicos, não tínhamos nenhuma instituição formalizada que pudesse nos dar apoio. Mas não estávamos sós. As periferias se uniram para fazer acontecer e dar certo. Se por meio de ofícios a comandantes, se com caronas amigas, se com ajuda na divulgação, se na ajuda no chapéu, todos esses e muitos outros foram meios de contribuir para que essa temporada de estreia tenha sido um sucesso¹²⁷.

E é em diálogo com uma malha de práticas periféricas que habita toda a cidade e inventa suas próprias formas e formatos, que entendemos que nossa produção artística está em relação constante, em implicação direta, com nossas ações de produção cultural — se é que essa distinção ainda faça algum sentido. Dessa forma, é essencial lembrar que os e as artistas do *Nóis de Teatro* também são seus próprios produtores. Maneira de dizer que criação artística e produção cultural não são faces complementares de uma moeda, mas são juntas, elas mesmas, uma fazendo a outra, o que faz crescer a singularidade da arte. Produzir cultura significa, de algum modo, tocar no contingente inventivo da arte e, por que não dizer, da vida:

Produtores, tanto humanos quanto não humanos, não tanto transformam o mundo, imprimindo seus projetos preconcebidos sobre o substrato material da natureza, quando fazem a sua parte desde dentro na transformação de si mesmo do mundo. Crescendo no mundo, o mundo cresce neles (INGOLD, 2015, p. 30).

Nesse sentido, o trabalho de *fundar um espaço*, de agenciar atmosferas, surge para que se tornem viáveis outras formas de experimentar a cidade. Eventos que, decerto, amparados por nossa relação com nosso bairro, com nossos parceiros, amigos e família, colocam-se à

¹²⁷ Em menos de trinta minutos após divulgarmos nas redes sociais que estávamos tensos sobre a possibilidade de *Ainda Vivas* ser interrompido pela polícia, tínhamos em nossas mãos uma autorização para a realização da peça escrita pelo subcomandante da Polícia Militar no Ceará. No documento, era alertado a toda a base de ronda do quartirão da região para que não interviesse sobre a realização do evento. Esse documento foi articulado por Talles Azigon, poeta da periferia de Fortaleza, que tem trabalhado de forma continuada contra a perseguição da Polícia Militar aos saraus e *rolêzinhos* da periferia.

prova quando temos que sair do nosso bairro para experimentar a realização de nossas produções em outro espaço da cidade. A segunda temporada de *Ainda Vivas* foi realizada, em julho de 2019, na *Praça Verde* do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, na Praia de Iracema, um dos principais pontos turísticos da cidade. Em entrevista, Henrique Gonzaga (2019, p. 62) afirma que, naquele espaço, a experiência chega por outro lugar:

Por ser um espaço extremamente elitista, é de fundamental importância que estejamos lá ocupando e mostrando que a cidade é nossa. O público mais quieto e contemplador teve que congrega com a vaia cearense comum da periferia, os corpos brancos tiveram que aguentar os tapas de um grupo em sua maioria preto.

E é por demarcar mesmo a fundação de um espaço, na disposição de jogar com as atmosferas estabelecidas com ele, que decidimos habitar esse lugar para, de algum modo, (re)fazê-lo. Curioso lembrar que uma de nossas principais preocupações produtivas era se teríamos ou não público, tendo em vista o fato de a *Praça Verde* ser um espaço muito amplo que, quase sempre, só atrai público em grandes *shows* e eventos fechados. Por essa dinâmica, nosso interesse era habitar exatamente um espaço de uso comum em eventos “de elite”, mas dessa vez com a tez periférica embutida em nossa cara. Gabriel Moraes (2020, p. 34-35) relatava:

Apresentar no *Dragão do Mar* é algo importante também enquanto nós, pessoas periféricas, podermos estar ocupando um espaço que também é nosso por direito, mas existe algo nesse eixo cultural que parece que quer nos excluir a todo custo ou apenas nos usar como seres descartáveis. E uma das falas que ficava se repetindo na minha cabeça nesta temporada era a fala do Altemar de “Fundar um espaço”. [...] Fundar um espaço, para mim, era fazer com que a Praça Verde se tornasse para nós algo familiar, espaço periférico também, visto que: quem ocupará aqueles três dias, se não a periferia? Os proponentes da ação eram periféricos, então por que não fundar ali um espaço periférico mesmo dentro do Centro? Acredito que precisávamos fundar aquele espaço para que pudéssemos passar o que queríamos.

Algum tipo de contraposicionamento nos desafiava a fundar esse espaço como heterotopia de desvio. E lá estávamos nós, recebendo mais de duas mil pessoas em três dias de temporada, fenômeno que até hoje reverbera em nossas discussões de produção cultural. Algo aconteceu para além de estratégias de divulgação. Seja pela presença dos famosos pratinhos da Dona Norma — que ao seguir *Ainda Vivas* em algumas apresentações também mostrava que a cena não é somente esse trabalho das artistas, mas de todo o entorno que também o faz —,

ou mesmo por termos conseguido autorização do *Dragão do Mar* para que ambulantes da região (cercada de periferias, como o Poço da Draga) vendessem cervejas naquele espaço, havia algo que desestabilizava o uso formal daquele lugar. E esse *algo* era a própria presença de nossos corpos na *Praça Verde*. Quando se trata de uma espacialidade que se faz, sobretudo, por corporeidades pretas que tiveram sua originalidade extorquida, é Muniz Sodré (2002, p. 111) quem contribui para afirmar que movimentos como esses instauram “um espaço-tempo fundador (porque veicula uma força irreduzível à identidade histórica dominante) aberto ao jogo de uma comunicação pluralista, voltada para as relações humanas no presente”.

De fato, o *Dragão do Mar* foi tomado por uma parcela significativa das periferias de Fortaleza, a ponto de, no *microfone aberto*, termos que aumentar o tempo de duração, dada a demanda de inscritos para a participação. Contrapositionar o espaço, então, quer dizer rearticular quem o ocupa — ou mais que o ocupa, habita-o. Habitar o mundo, ao contrário de ocupar, Ingold (2015) já nos disse, é ingressar nos seus processos de formação, modo de dizer que ao participar do processo movente de fundação desse lugar, de algum modo estamos falando da apropriação de um direito, do direito de, por nossa vez — o que não deixa de implicar toda a história do lugar —, fazer o mundo acontecer. Contra uma cidade murada, reivindica-se a quebra de fronteiras e muralhas urbanas para criar uma cidade onde seja possível percorrê-la de ponta a ponta como um território de todos e todas. Quando uma juventude preta e periférica passa a habitar um lugar supostamente branco, ela está, de algum modo, desestabilizando o que Mbembe (2018) chama de “lógica do curral”. Ao desequilibrar o *ethos* desse espaço, para abrir dissensos no seu uso habitual, essas presenças desinvestem a força dos processos de racialização que tanto desejam “determinar o mais exatamente possível os espaços que podem ocupar, em suma, assegurar que a circulação se faça num sentido que afaste quaisquer ameaças e garanta a segurança geral” (MBEMBE, 2018, p. 74).

Não esqueçamos que *ethos*, em sua etimologia, significa tanto morada quanto hábito (hábito e habitação vêm da mesma raiz etimológica)¹²⁸. Daí que pensar nesse habitar as cidades a partir de um novo *ethos* que nos desposui de determinações significa não só avivar *o potencial da negridade de desestabilizar a ética* (FERREIRA DA SILVA, 2019), como também investir, por nossa vez, no corpo como catalizador das ressonâncias do mundo para, de uma vez por

¹²⁸ Muniz Sodré (2002) relembra Heidegger para explicar que *ethos* queria dizer, no pensamento antigo, *lugar de habitação*. Talvez fosse o caso de dizer que *ethos* é *lugar de fala*, ou mais ainda: *lugar de existência*.

todas, exorcizar o espectro de uma agência racista incorporada *a priori* no espaço e, emancipando-o, trazê-lo de volta para animar a vida.

Como um feixe de potenciais em um campo de forças e energias em constante desdobramento, o corpo se move e é movido não porque é impulsionado por alguma agência interna, embrulhada no pacote, mas porque tão rápido quanto está se reunindo ou se enrolando, está sempre se desfazendo ou se desenrolando, inspirando e expirando alternadamente (INGOLD, 2013, p. 96)¹²⁹.

Modo de dizer que novos agenciamentos estão se fazendo no mundo, a cada momento, por nossos corpos ainda vivos, ressoando, quando encontramos com o *Dragão do Mar*, na construção de uma outra *habitação*, de um outro mundo. À medida que emancipamos o espaço, desenhamos a possibilidade de emancipar a nós mesmos. Dito nas palavras de Butler:

os corpos na rua reimplantam o espaço de aparecimento de modo a contestar e negar as formas existentes da legitimidade política — e à medida que estes corpos ocupam ou se apossam do espaço público, a história material daquelas estruturas também opera sobre eles, tornando-se parte de sua própria ação, refazendo uma história enquanto imersos em meio aos mais concretos artifícios dessa história (BUTLER, 2018, p. 15).

Por isso, ao falarmos desse tipo de evento, bem mais que seu potencial de mobilização de um grande público, dou importância ao que ele gera de recomposição do mundo, da possibilidade de podermos ingressar em seus processos de formação, emancipando o espaço e a nós mesmos. Com espaços como esses, corpos se congregam, corpos se movem e falam juntos, e eles reivindicam certo espaço enquanto um espaço público. Seria bem mais fácil dizer que estas movimentações são caracterizadas por corpos que se ajuntam para fazer uma reivindicação no espaço público (BUTLER, 2018), ou mais ainda: *com* o espaço público, já que o espaço público somos nós.

A atriz Nayana Santos, em caderno de processo, fala o quanto é impressionante perceber como o lugar influi sobre o que estamos fazendo. Para ela,

A ideia de *fundar um espaço* ficou meio que esquecida (pelo menos por mim) [...]. O que ficou muito forte registrado em minha mente foi a reinvenção desses espaços após nossa passagem por lá. Por mais que outros espetáculos do

¹²⁹ Livre tradução de “As a bundle of potentials in an ever-unfolding field of forces and energies, the body moves and is moved not because it is driven by some internal agency, wrapped up in the package, but because as fast as it is gathering or winding itself up, it is forever unravelling or unwinding, alternately breathing in and out”.

grupo já tenham integrado programação nesses lugares, fazer essa peça, no atual contexto político do país, exatamente nesses lugares, me deixa um registro das coisas importantes que fiz na minha vida, na vida de quem fez isso comigo e na vida de quem viu o que fizemos (SANTOS, 2020, p. 33).

São essas espacialidades fundadas em *alvorço*, em desarmonia com a ordenação primária do seu *ethos* habitual, que tanto desestabilizam a impregnada agência do que lhes foi dado outrora como desafiam a textura da própria paleta de cores em que desenhamos (ou projetamos) nossa existência — “como se o nosso corpo com todas as agonias e triunfos fosse o próprio território que inventamos”, tal qual nos disse Pedro Bomba no *microfone aberto* (ver página 127). Nesses espaços fundados, seja na periferia da cidade ou no *Dragão do Mar*, esses corpos não deixam de estar *em relação*, ou seja, sempre implicados, com todos os outros posicionamentos antes atribuídos à materialidade do lugar, mas de algum modo, como fala Foucault (2009, p. 416), “suspendem; neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas”. Sendo assim, tendo em vista o contrapositionamento imbuído na constituição desses espaços e o jogo de mobilização de um *ethos* que se constitui por essas corporeidades, não há lógica prévia que dê conta do caminho que percorreremos neste espaço heterotópico sempre a se fundar.

Por isso, vale a pena perguntar: o que pode ainda o teatro ao incorporar essas implicações do mundo? Nas entrelinhas de cidades constituídas sob as bases da usura capitalística e do cinismo racista, seria possível ainda pensá-las como hábito e constituição de um outro *ethos*? Como esse *ethos* se presentifica e se manifesta no próprio trabalho do *Nóis de Teatro* — e, mais que isso, quais respostas ele produz na recomposição do mundo? Para isso, será importante adentrarmos nos paralelos entre a noção de *implicação* e *performatividade*. Suspeito que nesse movimento existam muitas chaves de leitura que possam nos ajudar a pensar a relação entre teatro, corpo, cidade e emancipação.

CENA 7 — POÉTICAS PERFORMATIVAS: FAZER COMO IMPLICAÇÃO ÉTICA

*Como um raio fugitivo, uma rebelião misteriosa,
uma abundância de vida negra atravessando a
grande noite sem acender a luz.*

— Jota Mombaça

Para seguirmos a trilha das possibilidades de emancipação corpórea engendradas pelo teatro que se faz com a rua e debater em que domínios a noção de presença atua na composição desse movimento da vida, será importante fazermos uma entrada nas nuances e posicionamentos éticos que estão sendo engajados em nosso *fazer*. Em vista dos interesses espúrios de um capitalismo cada vez mais conexcionista, tenho pensado que o elogio à presença que fiz outrora alude também, de forma constante, a uma crítica ao embuste de um estado corpóreo que perde a chance de um engajamento com a vida para se limitar ao brilho de seus simulacros¹³⁰. Preso a afetos subservientes ao futuro como linha reta — quase sempre estimulados pela ideia de sucesso e embrutecidos pelos amparos de sua constituição —, o corpo segue representando a ficção dominante, caindo num círculo vicioso de repetição compulsória de dispositivos seculares de dominação. Em linhas gerais, parece-me que defender o *agora* é lançar mão de um olhar astuto que, ao considerar a contingência das linhas de vida, desconfia do *fake*, da hipocrisia, da performance de mundo que não tangencia a implicação de suas intenções, interesses, circuitos de afetos e atravessamentos: seja por *má fé*, *pseudoneutralidade* ou por *embrutecimento*.

É nesse sentido que, para finalizar a segunda parte deste texto, busco tecer alguns paralelos entre a cena teatral contemporânea e o engajamento com o *agora* de um tempo espiralar, para reafirmar, nessa discussão, a importância de noções como *responsabilidade* e *implicação*. Em contraponto à repetição do texto recalcado, simulado, guardado nas representações

¹³⁰ Aqui importa destacar que a concepção de simulacro que adoto no texto, como veremos mais à frente ao discutir ficção, não se restringe à negatividade da palavra. Sigo o rastro de autores como Mario Perniola (2000) para afirmar que o simulacro não se trata tão somente de uma cópia, mas é ele mesmo também o lugar onde algo acontece. A possível denúncia empreendida aqui, tal qual à concepção de ficção, não é à ideia de simulacro, mas à de simulacros dominantes.

embrutecidas de corporeidades subservientes, a busca é entender como a ideia de *coerência* pode dar a ver alguns dos princípios éticos implicados na cena do *Nóis de Teatro*. Contra a retórica dominante das cidades e contrapositionando um mundo onde imperam ficções dominantes, meu objetivo central é sustentar que, na tessitura de um projeto político emancipatório por meio das artes, em especial no teatro que se faz com a rua, *performatividade* e *ética* precisam ser vistas em sua íntima relação. Para isso, será importante, antes de tudo, reconhecermos a produção de saber concebida pelo teatro contemporâneo: mais que pelas temáticas e assuntos que permeiam as poéticas da cena, pelas nuances formais implicadas no *fazer*.

Uma fantasia de autenticidade

Para seguir nesse estudo, será importante advertir sobre a fantasia endêmica da busca por uma verdade que segue assediando nossa existência. No mundo como o conhecemos,

Nós nos sentimos normalmente reconfortados com a promessa de que a verdade nos libertará, ou seja, de que a luz advinda com a enunciação da verdade será capaz de portar um acontecimento que reconfigura o campo da efetividade. No entanto, o cinismo coloca-nos diante do estranho fenômeno da usura da verdade, de uma verdade que não só é desprovida de força performativa, mas também bloqueia temporariamente toda nova força performativa (SAFATLE, 2008, p. 71).

Ao vivenciarmos um tempo atomizado de deslocamentos e suspeitas sobre as formulações e equivalências do real, vale a pena nos perguntarmos se poderíamos trabalhar com algum conceito de verdade no mundo como o conhecemos: estimulado e concebido como território da enganação e do cinismo. É preciso, por isso, antes de qualquer coisa, admitir que a consolidação de uma verdade em caixa alta não só é projeto totalitário como também incoerente às forças viventes que constituem o tempo-espço das formas de viver que compõem, sempre em luta, a política dos afetos. “Não há verdade em política, não há valores absolutos, não há finalidade. Há tão somente as necessidades da luta e os acasos da vitória. Desespero. Há tão somente a história” (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 150). Assediados diariamente pela produção da pós-verdade¹³¹ e das *fake-news*, manobras de um poder que já aprendeu a manusear a

¹³¹ O Oxford Dictionaries, departamento da universidade de Oxford, definiu o que é a “pós-verdade”: um substantivo “que se relaciona ou denota circunstâncias nas quais fatos objetivos têm menos influência em moldar a opinião

construção de suas narrativas¹³², vivemos, como dito outrora, uma política da transparência. Nesse sentido, como fazer saltar as implicações do mundo, relações outras em nossas práticas, sem cair num novo discurso de verdade que estaria escondido e que precisaria ser acessado como força de composição?

Com efeito, para tentar responder essa pergunta, meu interesse se lança a uma cena teatral muito mais envolta nas sombras de um tempo que celebra o culto narcísico, no que está trincado na máscara empavoadada da representação da realidade, do que na verificação de um discurso proferido por outrem. Por isso, mais do que tentar mensurar qual é a verdade, interessa muito mais pensar *quando ela não acontece*. “A política não opera num espaço vazio, mas em um espaço saturado de representações, construções, fantasias, significações postas, trajetos de afetos corporais” (SAFATLE, 2016, p. 95). Por isso que, ao pensar na implicação do mundo, para tensionar as ficções dominantes de sua constituição, tento conceber a cena contemporânea muito mais como a franqueza (um *fazer* de coragem) de quem se joga nas opacidades, do que na exigência de transparência imposta pela atualidade. Quando afirmo coragem, pressuponho medo, não mais como seu oposto dialético complementar, mas como o que, no fim das contas, engaja a coragem — sem o qual esta seria apenas a manifestação de um outro afeto qualquer. Toda franqueza compõe com o medo de um risco; sem tal dimensão, ela facilmente das coisas do mundo poderia se desimplicar. Ao se julgar livre de filtros, sua prática não passaria de um “jogar na cara” a catequização de um outro “discurso de verdade”.

Por isso, desde aqui, importa um teatro que não se lança à luz do que é verdade, mas à coragem de, na escuridão de um eclipse, produzir um cavar profundo para detonar *o que não é* — e talvez seja por isso que, ao recordamos dos argumentos levantados outrora, seja importante desmontar mitos que se fundam na filiação para conceber a existência do real como elemento da relação em sua opacidade. Nesse ínterim, com Glissant (1997), lembro que embora a errância seja aquele empenho para conhecer a totalidade do mundo, é tão logo ela conclui que nunca vai conseguir que passa a perceber que é aí onde mora a beleza ameaçada do mundo.

pública do que apelos à emoção e a crenças pessoais” (FÁBIO, 2016, s/p). A palavra é usada por quem avalia que a verdade está perdendo importância no debate político.

¹³² E cada vez se torna mais perceptível que a *má fé* da performatividade de um discurso político produz também *embrutecimento*. Não podemos esquecer o modo como as *fake news* foram mobilizadas no quadro da política eleitoral brasileira de 2018, o que culminou na eleição de Jair Bolsonaro. Em prol de ideários de teor fascista e conservador, um contingente de pessoas “sem informação” foi levado a acreditar em notícias falsas, manipuladas e veiculadas nas redes sociais.

Contemporâneo, então, é quem mergulha, sem covardia, nas opacidades das partes de mundo às quais tem acesso. É dessas opacidades, circunscritas num tempo-espço saturado de representações, de onde suspeito que irrompe o real — não como verdade, mas como um *raio fugitivo*, compondo a malha do todo-o-mundo. Conforme o *Nóis de Teatro* compreende que não há verdade una a ser determinada sobre nossos corpos, que somos um conjunto de opacidades que saltam da relação com um *mundo implicado*, é que trazemos para a cena uma dinâmica em que esse estilhaçar da verdade absoluta surge como força de composição.

Vejamos, por exemplo, o prólogo de *Ainda Vivas*. Ao rememorar um jogo popular (“A cidade Dorme” — ou “Máfia”), nessa cena inicial, após o anúncio de que muitas pessoas na cidade estão sendo atingidas por um assassino misterioso, os atores e atrizes se posicionam ao redor de uma mesa, como em uma reunião, para descobrir quem deles ou delas é o farsante. A partir daí, um conjunto de acusações começa a se manifestar para colocar à prova uma equipe de discursos que são feitos em causa própria. Como determinar a verdade? Na busca por defender quem é o mais oprimido ou quem, de fato, tem chances de ser o algoz (dado seu grau de participação na escala social *mulher x homem, branco x negro, hétero x LGBT*), uma intensa disputa para saber quem é o “mais verdadeiro” se manifesta enquanto, ao cair da noite, aos poucos, um a um anuncia: “morri!”.

A cena, resultante de nossas discussões, só foi possível porque, após nossos *saraus íntimos*, entendíamos que entre nós não havia tão somente uma disputa sobre alguma verdade, mas, junto a isso, uma espécie de naturalização de um ideal de autenticidade impregnado sobre as performances que temos de nós mesmos, como se fosse possível construirmos uma representação fiel e transparente do que nós seríamos. “Nunca vi um liberal com pesadelos para saber se ele é tão radicalmente liberal quanto dele se espera e quanto ele mesmo espera. Mas esta é uma fantasia endêmica na alma do revolucionário”, provoca-nos Christian Dunker (2017, p. 191). Essa fantasia de autenticidade, criada pelo princípio da separabilidade do mundo, redutor das coisas ao transparente, é o que exige que o outro tenha de ser outro mesmo, ou seja, “autenticamente diferente, para ser positivamente avaliado. Incorre-se assim numa forma mais sutil de discriminação, uma vez que o discriminado se obriga a conviver com um clichê (exótico, intemporal e desterritorializado) de si mesmo” (SODRÉ, 2002, p. 182).

Em nossa cena, enquanto a cidade dorme aos engasgos e soluços, as pessoas participantes do jogo vão entendendo que quem as mata “se aproveitava de nossas dúvidas para gozar um pouquinho a mais. Enquanto ele caminha impávido, nós nos digladiamos para descobrir quem é o mais revolucionário entre os revolucionários” (DUNKER, 2017, p. 192). Com efeito, as que estão *ainda vivas* decidem não mais procurar o assassino, mas descobrir quem é a vítima para protegê-la, cercá-la num reduto, para que não seja alvejada. Nesse momento é que olham para a mulher preta, a atriz Doroteia Ferreira, e, enquanto ela tenta anunciar algo, as vozes depressa aumentam seu volume, negando espaço para que ela possa se manifestar. Elas veem a mulher preta como uma *transparência* insolúvel, uma espécie de avatar que constitui todo o signo de opressão de uma sociedade. Tal coerção disfarçada, e muito bem aceita, é o que estabiliza, como Byung-Chul Han nos avisa, o sistema existente de uma maneira bastante efetiva, já que, em si, a transparência só é vista em sua positividade.

Dentro dela não se encontra qualquer negatividade que pudesse colocar em questão o sistema político-econômico vigente; ela está cega em relação ao lado exterior do sistema; simplesmente confirma e otimiza o que já existe. Por isso, a sociedade da transparência caminha de mãos dadas com a não política. Totalmente transparente só pode ser o espaço despolitizado (HAN, 2017, p. 17).

Se o ser humano sequer é transparente para consigo mesmo (afirmativa sobre a qual há muito a psicanálise já discorreu), podemos concluir, com Han (2017, p. 14), que “uma relação transparente é uma relação morta, à qual falta toda e qualquer atração, toda e qualquer vivacidade, totalmente transparente é apenas o morto”. Maneira de dizer que, mesmo a mulher preta atacada enquanto a cidade dorme, só é entendida como autêntica, como destituída de “tramoias” de representação, por não assumirmos o excesso de filtros que coligamos à sua imagem, seja por determinismos ou mesmo por forçá-la a “representar” toda uma comunidade. Por isso, em nossa cena, tanto a busca pelo assassino quanto pela vítima acaba sendo frustrada, dado o interesse daquele grupo em desvelar alguma verdade. Parece, então, que o interesse do mundo contemporâneo pela transparência da verdade, pelo autêntico, não esteja tão bem afinado à vontade de destituir determinismos (saber o que, de fato, sonda e mobiliza a existência da mulher preta), mas em tentar sanar sua angústia egóica do desconhecimento do que a vida é. No fundo, a vontade de autenticidade opera apenas na masturbação dos desejos.

Não haveria, então, autenticidade que fuja da estrutura coercitiva da transparência? Tudo aí só descreve o esvaziamento político da noção de autêntico?

Bom, somente com uma entrada na noite escura das cidades, enquanto ela dorme (como dizíamos no jogo), é que poderíamos acessar suas opacidades para desativar a força da máfia, do assassino — e adentrar na disputa por anunciar, por nossa vez, o que não é verdade. É inegável que, no mundo que nos foi dado a conhecer, a mulher e o homem pretos ainda estejam muito abaixo dentro da escala social das opressões. Contudo, esse fato jamais poderá representar suas autenticidades, já que a mulher e o homem pretos, enquanto seres vivos, só existem por suas indeterminações. Contra, pois, “essa transparência redutora, uma força de opacidade está em ação. Não mais a opacidade que envolvia e reativava o mistério da filiação, mas outra, atenciosa para com as coisas ameaçadas e deliciosas que se juntam (sem se unir, isto é, sem se fundir) na vastidão da Relação” (GLISSANT, 1997, p. 62)¹³³. A aposta da nossa cena vai jogar, assim, com o choque dos discursos de verdade: enquanto o espectador passeia por um contingente de oratórias “bem elaboradas”, argumentos de indiscutível “verdade”, seja por defesa ou por acusação, passa a avistar o estilhaçar de suas retóricas, colocando-as em relação, ativando, como dito outrora, o saltar contingente de suas interseccionalidades. A ideia de verdade, sobretudo no teatro contemporâneo, precisa ser pensada, assim, como efeito e não como dado, como construto e não como essência. Ela é sempre relacional, relativa e construída: não nos enganemos. Daí a importância de uma perspectiva interseccional que estimule o pensamento complexo, a criatividade e evite a produção de novos essencialismos (RODRIGUES, 2018).

De tal forma que, se quisermos pensar em modos de vida que almejam caminhar rumo às suas expansões no infinito do mundo, não nos interessa “a verdade”, “a transparência”, mas o que irrompe, como um raio fugitivo, constituindo o real. Interessado numa ruptura com o drama como paradigma central do teatro, Hans-Thies Lehmann pode nos ajudar a conceber esse movimento conceitual:

No teatro pós-dramático do real o essencial não é a afirmação do real em si (como nos produtos sensacionalistas da indústria pornográfica), mas sim a incerteza, por meio da indecidibilidade, quanto a saber se o que está em jogo

¹³³ Livre tradução de “Against this reductive transparency, a force of opacity is at work. No longer the opacity that enveloped and reactivated the mystery of filiation but another, considerate of all the threatened and delicious things joining one another (without conjoining, that is, without merging) in the expanse of Relation”.

é realidade ou ficção. É dessa ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência (LEHMANN, 2007, p. 165).

Parece ser, portanto, essa indecidibilidade entre a ficção e a realidade a diferença possível entre o teatro contemporâneo e as políticas de transparência inscritas na pós-verdade (ou sua pós-mentira). Lembremos, no entanto, que, mesmo diante das poéticas mais radicais que se lançam à inseparabilidade arte-vida, o fenômeno teatral ainda carrega um fator importante na sua singularidade: o que chamamos de teatralidade. Mas tal teatralidade precisa ser percebida não mais como uma propriedade transcendente de um objeto ou de um fenômeno (a sua forma espetacular), e sim como um processar dinâmico resultante de um ato consciente tanto do artista como do espectador, “cujo olhar cria uma clivagem especial de onde surge a ilusão; olhar dirigido, sem distinção, a eventos, comportamentos, corpos, objetos, espaço cotidiano e também ficcional” (FÉRAL, 2015, p. 86). Por isso, para pensar como *Ainda Vivas* lida com o jogo de sua ficção, mais que pela *performatividade* do sarau apresentada outrora, cumpre pensar como essa *teatralidade* se manifestava na nossa cena: ela era o simples jogo de cartas marcadas, definidas pelo próprio roteiro dramaturgico, ou poderia também lidar com o que pode surgir fora do que está “bem ensaiado” para a representação? Para responder essa pergunta, e junto a isso tentar sair das linhas retas da usura da verdade e sua força de bloqueio na possibilidade de uma outra forma de fazer o mundo, precisamos seguir de perto o que escapa do representável dentro da *poética da relação*.

Um raio fugitivo dentro da relação

Ainda que no prólogo de *Ainda Vivas* fossem colocadas em cena as próprias corporeidades dos atores e atrizes — investidas no engajamento dessas presenças em, mais do que personagens, como se veem no cotidiano —, em um processo que buscava falar de vida nas cidades, havia algo que desde o começo se sustentava como uma questão: a ausência, no jogo que criamos, de uma pessoa *não-cis*. Como lidar com essa realidade sem cair na cilada, pouco crítica, de uma cena *atual*? “O que chamamos de atualidade, em parte, não é outra coisa senão esses episódios transitórios, levados ao extremo da exasperação por um número infinito de

agentes de comoção, agentes instantâneos” (GLISSANT, 1997, p. 165)¹³⁴. Por isso, ao tratar de *irrupção do real*, sobretudo num trabalho que dá importância à espiral do *agora*, não nos convinha confundir real e atual. Somente assim poderíamos tentar fugir das manobras do cerco fechado do presente histórico e atual, do que se afirma como *politicamente correto*. A política é uma esfera relacional e passível também de ser reconstruída. Por isso, mais que o *politicamente correto*, interessa para nós o que se anuncia como *eticamente viável*, o que só acontece na profundidade da relação. Para isso, na busca de uma ética imanente que se estabeleça na poética da própria existência (o que é da ordem do nunca fixo), seria necessário pensar na inserção de uma pessoa não-cis por sua opacidade e não como um substrato lacrado que cumpriria a missão de suprir uma ausência, comover o público e tornar o trabalho “atual” ou “politicamente correto”.

Stefany Mendes, artista da periferia de Fortaleza, foi, então, convidada para adentrar ao processo e visitar alguns encontros antes da estreia para compreender o jogo do prólogo e interagir conosco nessa jornada. Não havia, aí, um acordo fechado em que ela precisasse assumir uma presença fixa na montagem. Sua participação, mesmo convidada, dar-se-ia de forma menos mediada, levando-a a aparecer na cena quase como uma “surpresa”. Tal aparição de forma não anunciada levava o elenco ensaiado e o público — na maioria das vezes também “ensaiado” na relação com travestis — a lidar com o inesperado não só desse “truque” teatral, como também da própria existência da artista. Em entrevista, Mendes¹³⁵ (2020) fala que:

Ali, eu não estava atuando, estava fazendo o papel de Stefany Mendes mesmo, dessa travesti que transita por diferentes espaços [...]. E partir para outros pontos, para outras pessoas verem e entenderem esse corpo também, não pela nomenclatura travesti, mas de uma forma bem mais ampla, desvinculando dos rótulos de existência pela sexualidade, mas como ser humano também. [...] Ali não foi me dado nenhum tipo de roteiro, nenhum tipo de papel que eu deveria realmente representar.

Após a estreia de *Ainda Vivas*, as primeiras sessões foram avivadas por um certo *desajuste*, onde, dentro da cena do prólogo, o jogo que já tínhamos experimentado repetidas vezes saía da estrita teatralidade cênica para tocar a teatralidade da vida. Não se tratava mais

¹³⁴ Livre tradução de “What we call actuality or current events in part is none other than this transience of fashions, taken to the utmost degree of exasperation by an infinite number of agents of commotion, flash agentes”.

¹³⁵ Entrevista concedida em 12 de novembro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/DA1un1J1EwY>

apenas do teatro como o conhecíamos: surgia algo que saía do seu domínio para reelaborar as transparências de nossos corpos no mundo. Ao colocarmos nossos corpos em relação com a rua, *representando a nós mesmos*, o olhar estigmatizador perde seu parâmetro de autenticidade ao transitar, de um lado para o outro, e não conseguir definir: Stefany Mendes é mais uma parte do jogo de representação constituído na dramaturgia (uma “ficção”) ou todos os atores e atrizes são, com ela, um emaranhado de realidades? Existiria, de fato, nesse vai e vem de relações, algum resquício de autenticidade ou tudo não passa de um jogo de representações?

Para tentar responder essa pergunta precisamos recordar, como já dito, que teatralidade não é domínio somente do teatro¹³⁶, que essa indecidibilidade entre o fictício e o real já não é característica exclusiva da cena: ela transita também nas lógicas de composição da vida. Tal dimensão nos desafia a compreender a experiência do prólogo de *Ainda Vivas* fora de um parâmetro de confissão da verdade (qual a verdade de nossos corpos?), mas como imbricação constante entre manejos da realidade e da ficção — se é que essa diferença ainda seja possível de ser narrada. É por essa compreensão que a noção de teatro pós-dramático — conceito proclamado por Lehman em 2005 após se debruçar por diversas encenações contemporâneas — foi desdobrado dentro da ideia de *Teatro Performativo*. Féral é quem nos diz que “obras performativas *não são verdadeiras, nem falsas*. Elas simplesmente sobrevivem” (FÉRAL, 2015, p. 121). Essa afirmativa incide num deslocamento do drama como estrutura central do teatro para colocar em pauta uma ação no mundo que se declara, mais que produto, como processo.

“Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção, à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas” (FÉRAL, 2015, p. 128). E parece ser essa característica da teatralidade da vida, marca do teatro performativo, que faz com que a presença de Stefany Mendes em *Ainda Vivas* se envolva pelas implicações contingentes do mundo. Assim, para concebermos uma relação franca — o que não quer dizer transparente — com Stefany Mendes, ou mais que isso, com o público que participa, e também se relaciona, com nossa composição, não poderíamos ficar reféns de uma performance de confissão da verdade para

¹³⁶ Féral (2015, p. 108) relembra disso ao dizer que “o que cria a teatralidade é o registro do *espetacular* pelo espectador, ou até mesmo do *especular*, ou seja, de outra relação com o cotidiano, de um ato de representação, de uma construção ficcional”.

garantir a coerência performativa de nossa ação. Seria necessário dar a ver a contingência implicada, o que nem nós sequer sabemos, que só surge pela relação.

Do mesmo modo, se reconhecemos que a cena contemporânea ainda carece de artistas travestis e transgênero como protagonistas desse *fazer*, nossa implicação nesse fato só pode ser revista pela articulação de um outro modo de nos relacionarmos com essa realidade. Assim, não somente no prólogo de *Ainda Vivas* temos a “surpresa” de uma participação menos atravessada pelo que nossos ensaios *fazem*, mas em todas as três peças — o que nos faz jogar com artistas da cena de Fortaleza, mais que pelo acordo de um convite, por sua indeterminabilidade. *Drags*, travestis, pessoas trans, pessoas não binárias, pretos e pretas e mulheres cis compõem a cena. Pessoas convidadas¹³⁷ para integrar o roteiro performativo de *Ainda Vivas* não para confessarem o que é real ou o que é verdadeiro, ou para nos salvarem de um certo tipo de culpa, mas pelo levante inquietante que se estabelece no próprio fenômeno do acontecimento, naquilo que só se presentifica na relação, naquilo que só se faz pela relação — e aciona, com a cena, um lugar que ultrapassa a ideia clássica de teatralidade. Não quero dizer com isso, como veremos mais à frente, que somente na ausência de ensaio, na ausência de mediação, é que mora o acontecimento. Falo, de outro modo, de uma aposta lançada para fazer saltar, fora *e com* os protocolos do que nossa cisgeneridade faz ensaiar, a franqueza de alguma outra relação poética. Talvez fosse mesmo por isso, quase intuindo a possibilidade de uma relação de franqueza e indeterminabilidade em nossa cena, que Henrique Gonzaga (2020, p. 44) falasse: “Esse espetáculo é muito mais que teatro, esse espetáculo ultrapassa as regras de uma encenação, ele desloca o trabalho de ator, ele leva a alma de quem está dentro para trazer a alma de quem está fora. Esse espetáculo é justamente a vida!”. Gonzaga me leva a confiar que é por esse encontro de “almas” ou, se mais uma vez quisermos sair dessa metáfora, de *saberes-do-corpo*, que *Ainda Vivas* toque nas opacidades, no invisível que habita a relação.

É por isso que penso que esse presente, manifesto num *agora*, que afeta uma arte disposta a se implicar nas linhas emaranhadas da vida, acaba por incidir num corte em seu im-

¹³⁷ Desde a estreia de *Ainda Vivas* até a data que escrevi este texto, foram convidadas 15 pessoas: Bianca Bigbug, Carlos Magno Rodrigues, Jéssica Teixeira, Jô Costa, Maria Micinete, Mostra, Muriel Cruz Phelipe, Pâmella Souto, Pedro Bomba, Renata Lemes, Rômulo Silva, Samara Barros, Stéfany Mendes, Tuyra Andrade e Wilbert Santos. As minibios de todas as pessoas participantes podem ser acessadas nas pós-referências deste texto.

perativo de simulacro, nas ficções dominantes. Esse corte demanda mais que uma *transparência*, um certo tipo de *franqueza* do teatro. Ser franco não significa ser transparente, nem sequer ser dono da verdade. Sugere engajar, no limite do que conhecemos, tanto as implicações que se inscrevem em nossos atos quanto aquilo com que a retórica dominante não quer se implicar. Se optarmos por esse tipo de franqueza, não resta dúvida que operaremos num gesto eminentemente arriscado. Em vista disso, para esses tipos de poéticas performativas, o interesse está na *qualidade viva da própria coisa* que se manifesta; mais que aquilo que se conhece, na contingência do *saber-do-corpo*: algo que mesmo o ensaio, enquanto repetição, também poderá fazer saltar. Como veremos na terceira parte deste texto, não me interessa a ideia de espontaneidade para pensar o *saber-do-corpo* — o que pode nos lembrar que mesmo o convite às artistas para aparecerem na cena já é uma forma de ensaiar, de fazer crescer, um certo tipo de relação.

Nesse sentido, a *expertise* cênica de Stefany Mendes, travesti com um repertório amplo de experiências “ensaiadas” (tanto no teatro quanto na vida), além de sua intimidade com o *Nóis de Teatro*, decerto ajudava para que esse jogo de contingências fluísse, contribuía para que as inseparabilidades se evidenciassem e surgissem incógnitas em quem vê a cena sobre como se dava sua participação; mas é no encontro íntimo de artistas e plateia com a rua que mora um tanto de movimentações. Vejamos como Stefany Mendes narra essa condição:

Eu gosto muito dessa liberdade da rua, dessa quebra de padrão, onde a realidade está ali e aquilo pode ser notado de diversos ângulos, de diversas formas, de diversos olhares. [...] Eu lembro, por exemplo, de uma cena em que eu entrava no sarau que acontece no intervalo, e tinha uma lista de pessoas que entrariam para essa apresentação e eu seria a primeira. Acabaram mudando lá na hora. Eu estava no outro lado da avenida, entrando no mercadinho para comprar alguma coisa, quando lá no fundo anunciaram: “Agora, Stefany Mendes!” Lá se vem eu correndo do mercadinho e começando já a performance de onde eu estava, gritando o meu nome no meio da rua. Eu estava atrás do público e a plateia ficou assustada: “Nossa, de onde está vindo essa voz?” E foi interessante depois o *feedback* que a galera deu: “mulher, aquilo foi ensaiado?”. Não, gente, realmente alteraram a ordem e eu tive que começar dali mesmo. [...] De onde eu estava eu já me posiciono e coloco esse espaço também como espaço cênico e aquele espaço em que eu estava também vira cena (MENDES, 2020, informação verbal).

Stefany Mendes pode até dizer que sua decisão não foi ensaiada, mas não poderá negar que sua experiência de mundo é o que faz crescer a ação do seu saber. Ao pensarmos, então, numa cena teatral que está em total relação com o espaço público da cidade, vemos surgir, de forma experimental, tanto a desmitificação desses corpos em suas transparências como, em

consequência, a do espaço periférico (no que pode reparar da relação com seus estigmas representativos). O desajuste nas manobras da representação social — por assim dizer, seu interesse de transparência — acontece pelo inesperado, naquilo que salta quando nossos corpos convivem com a rua. É nas respostas possíveis e impossíveis a esse inesperado, em como engajamos o *saber-do-corpo* para negociar uma passagem pelo que acontece, que surge o rastro de algum tipo de autenticidade como raio fugitivo de um *fazer-nos a nós mesmos* que se manifesta no mesmo instante em que se desfaz. Este raio fugitivo, certamente estará sempre em relação com um conjunto complexo de implicações vivas da espiral do tempo. Com efeito, já que toda a cidade pode ser um *grande teatro*, o que resta da verdade pode bem aparecer “nesta sua primírmã chamada autenticidade, cujo aparecimento é fugaz, mas insidioso nas formações do inconsciente como nossos sintomas, atos falhos, chistes e lapsos” (DUNKER, 2017, p. 270). Talvez por isso, a autenticidade e a transparência de nossos corpos e do mundo só possam ser acedadas em sua contingência, jamais por um generalizante universal. Elas só saltam como resultante da articulação de diversos pontos em relação. “Imaginar a transparência da Relação também é justificar a opacidade do que a impulsiona” (GLISSANT, 1997, p. 56)¹³⁸. Confio que seja esse o ponto fundamental do que a *franqueza* e suas implicações possam nos ensinar, colocando-nos num espaço em que possamos lidar com o escuro do mundo para, definitivamente, atravessar a grande noite sem acender a luz da verdade — ou no limite dos porões escuros da morte, acender a luz negra, aquela só nos permite ver as coisas em sua opacidade.

Contra o *fake* das manobras retóricas

Pensa-se que basta a um líder ou a um dirigente falar em tom doutoral dos grandes problemas da atualidade para estar desobrigado do imperioso dever de politização das massas. Ora, politizar é abrir o espírito, é despertar o espírito, dar à luz o espírito. É, como disse Césaire, "inventar almas".

— Frantz Fanon

Meu argumento segue, então, a trilha da *franqueza* para pensar nas nuances implicadas nesse fazer de um teatro que se interessa, nessas múltiplas formas de articulação de um

¹³⁸ Livre tradução de “To imagine the transparency of Relation is also to justify the opacity of what impels it”.

discurso cênico, sobretudo pelas *irrupções do real*. Para isso, a noção de parresía, a fala franca, apreciada pelos filósofos da Grécia Antiga e rediscutida por Foucault¹³⁹, parece nos dar algo com que trabalhar na tentativa de discutir o teatro contemporâneo. Ainda que no exercício da parresía antiga houvesse a pressuposição de alguma verdade que dele iria saltar, sua prática colocava em jogo as construções discursivas da retórica para elaborar um fazer que tem sua prova de efetividade na relação com o mundo em que se insere.

Diante da eloquência dos discursos políticos-judiciários, Foucault nos falava, em seu curso do *Collège de France*, da diferença performativa que a parresía como fala franca preconizava diante da performance persuasiva da retórica na filosofia antiga. A linguagem retórica, afirma Foucault (2010, p. 286), “é uma linguagem escolhida, moldada e construída para produzir seu efeito sobre o outro”. Ela se anuncia, dessa forma, como uma *tékhne*, um conjunto de códigos de linguagem que operam sobre o falante de modo a garantir o sucesso efetivo da sua performance: “é o jogo da retórica captar, de certo modo sem querer, a vontade dos ouvintes e fazer desta o que bem entender” (FOUCAULT, 2010, p. 215). Poderíamos dizer que esse efeito do discurso retórico como *tékhne* estaria muito mais próximo das “bandeiras” levantadas pelos atores e atrizes no prólogo em busca de suas defesas do que na *irrupção do real* preconizada, de forma contingente, pela cena. No teatro, o falar retórico se colocaria, então, como um fazer que busca assegurar as possíveis respostas da sua performance, sejam essas os amistosos resultados catárticos de envolvimento emocional — como nos casos do drama burguês — ou mesmo de agenciamento de levantes revolucionários — como nas chamadas poéticas político-panfle-

¹³⁹ Em um traçado geral, poderíamos traduzir a parresía como a *fala franca* do filósofo diante da cidade, um dizer que incorpora uma urgência diante dos fenômenos que constituem a *pólis*. Trata-se da “pura e simples fala franca, de dizer o que se tem na cabeça, da liberdade de falar, de dizer exatamente o que se pensa, sem limites, sem vergonha” (FOUCAULT, 2010, p. 332). Foucault nos lembra que a parresía foi transferida, no decorrer da história, da política para a filosofia e depois da filosofia para a pastoral cristã. Interessado nesse deslocamento, o pensador explica, em sua aula, três efeitos distintos desse percurso. O primeiro deles é a relação da parresía filosófica com a política, colocando-as numa relação de exterioridade e correlação, como falei outrora; o segundo é a relação controversa entre parresía e retórica; e o terceiro é a própria força de atuação da parresía “sobre as almas”, o que Foucault chama de *psicagogia*. Neste último deslocamento é que a parresía abandonava seu compromisso com a moral cristã e suas cerimônias religiosas, para reconhecer que não há *psicagogia*, não há ação sobre as almas, na confissão. “Não é manifestando a verdade de si mesmo diante de um juiz que pune que vocês poderão, vocês que são injustos, se transformar em homens justos” — é com essa afirmativa que Foucault (2010, p. 330) alega que a parresía psicagógica vai articular, na filosofia antiga, o modo de ser do discurso filosófico e sua maneira de vincular a alma ao mesmo tempo à verdade, ao Ser e ao Outro. Nesse momento é que surge não mais um jogo de superioridade (como no discurso cristão), mas um “jogo de prova a dois, por afinidade de natureza e de manifestação de autenticidade, da realidade-verdade da alma” (FOUCAULT, 2010, p. 336).

tárias que, quase sempre, confiam na sua “palavra de ordem” sem perceber quando se encontram presas em redes retóricas que as cegam e negam o malogro do seu performativo¹⁴⁰. Por conta disso, o *Nóis* tem revisto, no próprio *fazer*, a noção de técnica e retórica militante para incorporar, em nossos processos de formação, práticas que descrevem uma esfera micropolítica¹⁴¹, tais como as citadas outrora a respeito das práticas de si como poéticas da existência. Ao conceber, então, uma entrada no teatro que realizamos na periferia de Fortaleza, interessa pensar no teatro performativo, pois não é sobre um efeito garantido que nossas poéticas tem buscado operar, mas exatamente pelo risco iminente do que salta do inesperado. O contínuo transpassa nossas práticas de modo a desestabilizar certezas previstas por qualquer dizer técnico ou retórico antes por nós esboçado ou, se não desestabilizam, ao menos lhes apresentam suas implicações políticas.

Onde a retórica busca manobrar todas as coisas, o teatro performativo busca disparar, com o mundo, o indeterminado. Nesse teatro, forma e conteúdo se fundem de modo amalgamado, alertando-nos de que onde opera uma visão de mundo, há também um modo de agir sobre ele. Por isso é importante abrandar o calor dessa crítica para perceber em que domínios ela atua, pois não nos adianta demonizar a retórica sem reconhecer que dentro desse teatro de ordem *engajada* sobre seus efeitos oratórios, há também matéria de construção do mundo — e, conseqüentemente, performatividade. “O que faz que se vá poder persuadir é saber onde, quando, como e em que condições aplicar esses diferentes procedimentos” (FOUCAULT, 2010, p. 303) — e há poéticas na cena preta contemporânea, em suas pluralidades, que têm se implicado nesse movimento contínuo de composição, de elaboração de outros mundos, a partir de um “jogo de palavras”. Basta lembrar dos discursos de Martin Luther King, James Farmer, Nelson Mandela, Antonieta de Barros, Marielle Franco, Chico da Matilde ou Abdias do Nascimento, só para citar algumas vozes que, em contextos diferentes, mudaram mundos pela força per-

¹⁴⁰ E Vasquez (2011, p. 99) nos lembra que “esta foi a cegueira de muitos grupos de esquerda latino-americanos frente à maquinaria mortal das ditaduras, como atestam alguns estudiosos do teatro latino-americano”. O pesquisador diz que somente um teatro que seja capaz de lidar com a impossibilidade de narrar, que questione o seu estatuto retórico, discursivo, pode manter aberta a porta messiânica da história. Caso contrário, pode acabar caindo, sem perceber, em malhas retóricas dominantes.

¹⁴¹ E nesse sentido, Rolnik (2018, p. 183), ao lançar uma crítica ao que chama de esquerdas institucionais, fala que, em seu horizonte tradicional, elas tendem a reduzir-se à esfera macropolítica e “que essa redução seria uma das causas de sua desorientação e impotência frente ao atual estado de coisas”.

formativa de suas oratórias. No caso do *Nóis de Teatro* e de outros coletivos de Fortaleza, é possível afirmar que há, sim, um conjunto de retóricas “da periferia”: um dizer político que não cessa de denunciar as estruturas de segregação, coerção e precariedade de direitos civis vividos nos lados de cá da cidade. Contudo, é consciente de um jogo estratégico cotidiano para tentar garantir nosso engajamento com a vida numa cidade excludente, que tem sido tático pensar onde, que horas e com quem devemos lançar mão de nossa retórica, além de quais são seus reais efeitos performativos.

Foucault nos diz, então, que a retórica, essa intervenção voluntária pela qual alguém vai tentar adquirir certa ascendência sobre os outros produzindo conselhos, é política, não filosófica. Embora essa separação entre política e filosofia na filosofia antiga faça pouco sentido para mim, interessa-me esse tensionamento da retórica porque não é apenas de ou sobre um “falar seguro” que o teatro, enquanto poética performativa de um *saber-do-corpo*, estaria interessado. Entretanto, seguindo o interesse nesse jogo performativo da fala franca, o próprio Foucault se perguntava:

Um discurso sem ornamento, um discurso que utiliza as palavras, as expressões e as frases que vêm à mente, um discurso que aquele que o pronuncia crê verdadeiro, tudo isso caracterizaria, para nós, em todo caso, um discurso sincero, mas não necessariamente um discurso verdadeiro. Como é que, para Sócrates ou para Platão, dizer as coisas sem ornamento, dizê-las como vêm à mente e dizê-las acreditando que são verdadeiras pode ser um critério de verdade? (FOUCAULT, 2010, p. 285).

Talvez fosse mesmo consciente dos “equivocos sinceros” de plantão, dessa gente “sem papas” na língua que, julgando ser sincera, não passa de uma versão estúpida das suas relações com o que conhece do mundo, que Nayana Santos, em relato de processo (2020, p. 6), falasse do dia em que ouviu, numa parada de ônibus, a seguinte frase: “nenhuma mulher merece apalpar, mas o problema da mulher é o atrevimento”. Ao narrar o dia em que um senhor idoso lhe disse isso olhando para a sua cara, com essa sinceridade imposta, ela não teve nenhuma reação: “por medo (o fator maior) do que poderia acontecer após uma fala minha retrucando o que tinha acabado de ouvir”.

“Arte requer verdade, não sinceridade”, nos dizia Malevich (1879-1935). Daí é que a pergunta feita por Foucault para criticar a noção de verdade na parresía e o depoimento de Nayana Santos sobre a estupidez do senhor na rua me levam a intuir, numa dobra conceitual, a

diferença que gostaria de demarcar entre o *falso* e o *fake*. O *fake* a que me refiro não fala da mera ausência de transparência com os códigos de leitura estabelecido no presente, com a malha instável de composição da vida, uma certa falta de sinceridade (seja por embrutecimento ou por má fé) facilmente disfarçável pela retórica. Revela, mais que isso, uma instância performativa que incorpora um apetite de desimplicação com os fenômenos que constituem o real, como no caso do cinismo, da corrupção e da hipocrisia. O *falso* constitui matéria de composição do teatro contemporâneo, sendo construto passível de tessitura poética, inscrição que nos remete de volta à *mimesis* ou mesmo à fabulação de relações ainda não evidenciadas ou vistas apenas como fictícias. Desse modo é que a noção de *coerência* se apresenta de modo definitivo nesse *fazer* teatral que pesquiso junto ao *Nóis de Teatro*, algo que a fala “atrevida” do senhor na rua facilmente parecia não acessar.

Assim, o teatro performativo não teria que compartilhar o verdadeiro e o falso no domínio da sua criação. Tal qual a *fala franca*, teria que exercer sua crítica ao que é logro, engano e ilusão, e é nisso que ele joga o jogo da sua própria verdade (FOUCAULT, 2010). Talvez seja mesmo por entender a necessidade de pensarmos em “coerência” que Theodor Adorno, ao falar sobre a psicologia do fascismo e seus efeitos sobre as massas — e também sobre os senhores atrevidos na rua —, acabasse nos provocando ao arranjo de uma crítica não somente à coerência dos enunciados retóricos da propaganda fascista, mas às formas de vida que seu discurso pressupõe. Algo que vale muito a pena levarmos em consideração quando falamos de Brasil.

“Fingimento” [*phoniness*] é uma categoria que se aplica aos líderes tanto quanto ao frenesi, à histeria e aos atos de identificação das massas. As pessoas não creem inteiramente em seu líder, assim como, no fundo do coração, creem muito pouco que os judeus sejam o diabo: elas representam sua identificação com ele, ao invés de realmente se identificarem; encenam seu próprio entusiasmo, de modo a participar da performance de seu líder. [...] Provavelmente é a suspeita do caráter ficcional de sua “psicologia de grupo” que torna as multidões fascistas tão implacáveis e difíceis de serem abordadas. Se elas parassem para pensar por um segundo, o conjunto da performance se partiria em pedaços e elas poderiam entrar em pânico (ADORNO, 1951, s/p).

Quem sabe seja mesmo por essa mesma compreensão que, ao criticar o campo da linguagem envolto na retórica, Foucault esboce um quadro intrigante sobre a fala franca, colocando-a como uma prática que deve se manifestar de forma *coerente* ao que se relaciona — por isso mesmo o adendo que apresentei outrora: até mesmo a retórica possui um performativo.

Nessa linha, a fala franca não seria a *tékhnē* do homem do ornamento, não se restringiria ao *logos*, a um objeto da Razão. Pelo contrário, seria *aquilo que ela faz*, ou seja, o seu performativo, que manifestaria o cerne do que é a franqueza. A busca da coerência, desse modo, não poderia se limitar ao que *se faz quando se diz*, mas se expandir ao que *se diz quando se faz*, à forma de vida que numa prática está implicada. É por isso que, no modo em que analisa a parresía socrática, Foucault nos alerta que Sócrates, na *Batalha Naval das Ilhas Arginusas*, ultrapassava os limites de sua retórica para colocar em risco a própria vida¹⁴². Sócrates não precisou salientar que estava arriscando a vida, não se restringiu a *fazer algo* tomando o uso das palavras: ele *efetivamente* a arriscou. Portanto, não era o *logos* que realçava a coerência da franqueza de Sócrates, mas o *érgon*. “O *érgon* é que está em questão, isto é, o que ele *fez*” (FOUCAULT, 2010, p. 291), algo que nos fala bem mais que do império performativo da frase daquele senhor na parada de ônibus para colocar em questão o seu modo de vida.

Franqueza como relação de risco

... é inútil vir com ares de mea culpa, proclamando que
o que importa é salvar a alma. Só haverá uma autên-
tica desalienação na medida em que as coisas,
no sentido o mais materialista,
tenham tomado os seus devidos lugares.
— Frantz Fanon

Para pensar nas relações entre o *Nóis de Teatro* e essa dimensão da franqueza em sua força performativa não somente como discurso retórico, mas como modo de vida, a apresentação de *Ainda Vivas*, em temporada na Calçada do Theatro José de Alencar, em agosto de 2020, parece trazer um acontecimento que vale a pena ser narrado.

¹⁴² A Batalha Naval das Ilhas Arginusas, ocorrida em 406 a.C. durante a Guerra do Peloponeso perto da cidade de Canae, a leste da ilha de Lesbos, tem sido material de estudo frequente para analisar a concepção de retórica e de teatralização estratégica da política na democracia ateniense. São os textos de Xenofonte sobre o julgamento dos estrategos que participaram desse episódio que apontam a atitude diferenciada de Sócrates diante do clima irracional vivido na ocasião. “Enquanto a maioria do Conselho queria, na época em que ele era prítane, que fossem julgados coletivamente os generais que, após a batalha das Arginusas, não haviam recolhido os cadáveres, Sócrates não quis aceitar essa ilegalidade — porque o direito ateniense não admitia esse gênero de responsabilidade coletiva — e se opôs à maioria do Conselho” (FOUCAULT, 2010, p. 288). É por conta disso que Sócrates foi perseguido pelo sistema judiciário, colocando em risco sua própria vida: “É de certo modo o discurso prático em que Sócrates aciona sua parresía em relação à sua própria vida; ali, ao contrário, a filosofia, a arte de filosofar vai se apresentar perante formas mais elaboradas do que pretende ser a arte da retórica” (FOUCAULT, 2010, p. 297).

No meio do centro da cidade, encenando uma peça em uma rua que segue atravessada por ambulantes, moradores de rua, bêbados e uma série de intempéries, a *Peça nº 02 Burnout* foi interceptada por uma participante que parecia nada conveniente. Uma mulher negra, que parecia embriagada, colocou-se no meio da cena de modo a não permitir que o trabalho continuasse, intervindo de forma incisiva sobre a composição. Enquanto balbuciava palavras que não compreendíamos bem, ela gritava no espaço e chamava atenção para si, chegando a, inclusive, empurrar os atores e atrizes: a mulher parecia descontente com o que ali acontecia. Numa peça que falava justamente sobre violências impregnadas no processo de racialização de nossos corpos, ao passo que observava tudo de longe, eu me perguntava sobre como os atores e atrizes iriam lidar com o ocorrido, o que iriam *fazer*.

A maioria parecia negar o que estava acontecendo, seguia a encenação e o roteiro dramático com uma precisão quase mecânica (hoje penso: pelo menos não a expulsaram!). O público, com certa dose de perversidade que só a rua sabe gerar, ria da situação vexatória. Acontece que na cena final, no momento em que Aristeu é encaixotado e enterrado vivo — o mesmo homem de sucesso, como falei outrora, transforma-se em lixo descartável —, a mulher desconhecida tem sua atitude mais enérgica: chora e lamenta o ato fúnebre, como se lastimasse a morte de um ente querido. A atriz Doroteia Ferreira que, ao final dessa cena deveria “dar um texto” e, ao som de Nina Simone (1965), deitar-se sobre a sepultura do homem negro enterrado vivo, rompe com o protocolo para abraçar a mulher comovida. Ao som de *Feeling Good*, não era palavra alguma que precisava ser proferida. Elas juntas dançaram, ali com a rua, e eu de longe, junto a tantos outros, vi o teatro e a vida, não mais separados, sendo esculpidos. Naquele momento, não importava o que a atriz tinha para dizer, importava o que ela de fato *fez*.

Por isso, embora a teoria dos *speech act* de Austin (1962) — muito utilizada como provento no campo dos estudos da performance artística — faça um relevante estudo sobre a força performativa dos discursos linguísticos e seus atos de fala que realizam algo ao invés de somente dizer, é necessário concordar com Foucault que esta teoria ainda vinculava o acontecimento a uma plena determinação. De tal modo, como sugere Denise Carrascosa (2018, p. 78), valeria a pena perguntar: o que poderia o enunciado performativo austiniano (aquele que faz coisas no mundo para além de representá-lo) “se não fora revestido de uma citacionalidade que o aprisiona, de uma força de repetição representacional que o codificaria sem linha de

fuga?”. Quando Doroteia Ferreira, por exemplo, abraçou e dançou com a mulher, não havia segurança alguma de que esta não tivesse, dado seu estado de embriaguez, algum tipo de surto psíquico: o que havia era uma abertura ao indeterminado desse perigo. Não haveria ali um performativo? Isso, no entanto, não consiste em dizer que a atitude da atriz estivesse livre da sua finalidade, que ela não tivesse um propósito. Pelo contrário, intentando “solucionar” a cena a partir de uma relação mais justa com a mulher, a atriz arriscou um caminho para, literalmente, *improvisar* uma dança. Não se tratava, no entanto, de “embalar” o corpo da mulher sob a garantia de um efeito certo para o gesto que fez, mas para, como sugere a filósofa da dança Maxine Sheets-Johnstone (1998), mover e ser comovida, em resposta contínua com as coisas a seu redor (não restam dúvidas que a aparente indiferença dos outros atores e atrizes esteja implicada nessa dança). A *franqueza* da prática da atriz se interessa, sim, em tensionar realidades ou mesmo provocar fissuras no estado das coisas, contudo sua enunciação nunca terá por garantia o sucesso do seu feito, ela só acontece como uma aposta — visão que corporeidades subjugadas, como as de Doroteia Ferreira e da mulher desconhecida, há muito aprenderam a jogar: sempre negociando brechas em que possam de fato existir.

Frente a esta questão, ainda que Foucault tenha erigido críticas severas às teses derridianas, será importante ressaltar que é o próprio Jacques Derrida que, no texto “Assinatura Evento Contexto”, incorpora na teoria da performatividade a noção de *sucesso* e *malogro* para assinalar que “o performativo é uma ‘comunicação’ que não se limita essencialmente a transportar um conteúdo semântico já construído e vigiado por um objeto de verdade” (DERRIDA, 1991, p. 363, grifo do autor). A linguagem, reendossa Carrascosa (2018, p. 78), “sempre performativa, escaparia ao círculo fechado da representação por sua força de iteratividade”. Por isso mesmo é que a concepção de *teatro performativo*, elucidada por Féral, irá incorporar o redirecionamento na transformação do conceito proposto por Derrida e terá, assim como a *fala franca* em Foucault, a implicação do risco (de sucesso e malogro) como algo fundante na concepção desse *fazer* teatral que se engenha como situação.

Assim, o que a breve passagem que dei pela parresía me leva a intuir, bem mais do que o jogo político do Ser na filosofia antiga — ou sua relação com o Ser da filosofia moderna, como intuía Foucault —, é a possibilidade de pensar a franqueza como relacional, algo que pode ativar não a “sua verdade”, mas o seu valor de risco, sua incerteza, aquela dimensão de implicação do mundo que nos fala que numa poética da relação nada poderá estar determinado. É na

busca pelo outro que a *fala franca*, mesmo na filosofia antiga, “já não é a relação em forma de cara a cara [...]. Já não é a relação de exclusão como em relação à retórica. É uma certa relação de inclusão, uma certa relação de reciprocidade, uma certa relação de conjuminância, uma relação que é pedagógica e erótica”, por fim, afirma Foucault (2010, p. 320) em sua aula.

No que se refere ao performativo, Judith Butler também irá dizer, este é entendido como um processo diferencial e diferenciador que incorpora a indeterminação e a imprevisibilidade, como o fez a atriz Doroteia Ferreira (e por que não dizer: também a mulher desconhecida). Nas palavras de Butler, “o performativo seria um exercício de articulação que traz uma realidade aberta em existência. O “fim aberto” talvez seja uma maneira de descrever esta indeterminação que significa o exercício de liberdade fora da teleologia (e escatologia)” (BUTLER, 2013, p. 130)¹⁴³. O engajamento poético de um teatro performativo trabalha, então, por contingência, e, no gerúndio, segue *peregrinando com o mundo, incorporando a espiral de seu acontecimento e apropriando-se do instante de sua situação*, algo que é da ordem não somente de um certo tipo de previsão, como também da profecia: é da aposta no que pode ou deve ser feito ao abrir um caminho. “O ‘valor de risco’, o ‘malogro’, tornam-se constitutivos da performatividade e devem ser considerados como lei” (FÉRAL, 2015, p. 122). Talvez seja verdade que a situação vivida na Calçada do Theatro José de Alencar tenha sido um caso de “sucesso” performativo da franqueza da atriz, mas de quantos malogros nossas negociações e práticas performativas também não se alimentam e são feitas?

Assim, ao caminhar por um terreno que não se captura fácil por uma negociação politicamente posta, o performativo opera num chão que pisamos sem saber ao certo o seu destino, sua rota, o que evidencia seu caráter de perigo, já que não sabemos os alcances efetivos de sua ação. Entretanto, se já reconhecemos que corpo político também é aquele que se abre para a indeterminação, que se *possui-despossui* de identidades, relações e afetos, estamos reafirmando a potência eminentemente política dessa ação performativa — sobretudo ao ser colocada em paralelo com o que surge da franqueza como uma relação. Ao reconhecer que “todo teatro é político”, estou afirmando, sem mensura de valor para mediar, que não é somente a

¹⁴³ Livre tradução de “the performative would be an exercise of articulation that brings an open-ended reality into existence. The “open end” is perhaps a way of describing this indeterminacy that signifies the exercise of freedom outside of teleology (and eschatology)”.

performance retórica — essa com efeitos direcionados sobre a palavra — que faz crescer a política, mas também na contingência se vê a manifestação de um fazer política com as cidades.

Nesses termos, para a efetivação de práticas que fujam do objeto de verdade da Razão universal — ou mesma da ação fascista daqueles que não se responsabilizam pelo que responde às suas ações —, o Teatro Performativo sugere um *engajamento total de quem faz arte*, solicita que essa pessoa coloque em jogo o desgaste que caracteriza suas ações¹⁴⁴, ao ponto em que ela possa correr riscos reais em cena. Tal como a prática da *franqueza*, esse *teatro do fazer* se interessa em abrir, para quem se coloca implicado no mundo, um certo espaço de risco: abrir um perigo em que a própria existência de quem faz algo, mesmo que seja através da palavra, estará em jogo. Nessa linha, “mesmo que o criador tenha uma forma em mente, não é essa forma que cria a obra. É o engajamento com os materiais” (INGOLD, 2013, p. 22)¹⁴⁵, o que implica em compromisso e um grande mover de *responsabilidades*. É por isso mesmo que a vida de quem faz arte é colocada em jogo como território de sua prática de engajamento, mobilizando, por assim dizer, todo o seu arsenal ético e moral. Quando Doroteia Ferreira dançava com a mulher desconhecida da rua, era em virtude de uma disposição ética engajada nas múltiplas implicações e camadas que são agenciadas sem sua escolha que, para acionar algum tipo de resposta coerente, se tornava necessário colocar em jogo seu repertório de experiências, o privilégio de ser ela uma atriz, seu interesse de “resolver” a cena, além de outros meandros que não sou eu que vou rastrear: tudo praticado para trazer à tona sua responsabilidade com o que ali se manifestava.

Responsabilidade provém da ideia de resposta, e quem diz resposta presume pergunta. De fato, esta capacidade de questionar-se sobre os fins e os meios de nossos atos é que o define o campo da ética. [...] Enquanto a culpa individualiza, tanto na autoria do ato, quanto na tipificação do crime, a responsabilidade convoca a resposta, convida a posicionar a pergunta e envolve um trabalho coletivo. Este é o trabalho de reconstrução ou de reparação da experiência, sendo esta necessariamente um bem comum, com o qual construímos relações (DUNKER, 2019, s/p).

¹⁴⁴ Féral (2015, p. 128) nos lembra que “não se trata necessariamente de uma intensidade energética do corpo no modelo grotowskiano, mas de um investimento de si mesmo pelo artista”.

¹⁴⁵ Livre tradução de “Suffice it to say, at this point, that even if the maker has a form in mind, it is not this form that creates the work. It is the engagement with materials. And it is therefore to this engagement that we must attend if we are to understand how things are made”.

Enquanto sua parceria de cena parecia agir (ou não agir) com a mulher pela ordem da culpa, Doroteia Ferreira fez algo *com* a mulher porque se viu totalmente implicada. Enquanto a culpa paralisa, a responsabilidade é que produz uma resposta efetiva. E essa resposta, produzida tanto pela atriz quanto pela mulher que dançava, não significam, necessariamente, uma recusa à ficção — é a ficção dominante, a ficção consensual que finge se passar por realidade (RANCIÈRE, 2012) —, mas uma renúncia ao engano, à lisonja, à hipocrisia, ao cinismo, à culpa. Em suma, a recusa é ao que insisto em chamar de *fake*: matéria nefasta utilizada por uma onda neoliberal renovada e embranquecida com muito mais “culpa no cartório” do que responsabilidade ética com suas ações no mundo. Ante o *fake* do mundo, Doroteia Ferreira precisava se ater ao que era *fato* (havia uma mulher no meio da cena sendo ignorada), daí a importância da dimensão performativa da franqueza em seu *fazer*.

Por fim, ao nos perguntar até que ponto é possível, na prática, escaparmos da representação no teatro — mesma pergunta feita por um tanto de pesquisadores¹⁴⁶ — Féral (2015) afirma que o que está implicado no teatro performativo é um jogo *com* a *representação*, o que mobiliza uma forma de representação que nega a si mesma. Não seria essa negativa uma disposição corpórea que busca constantemente lidar com o assédio de uma composição *fake*? Nesse sentido, há que se lembrar que *Ainda Vivas* se utiliza de ferramentas do jogo de representação teatral (com construção de personagens e narrativas bem definidas) e que Doroteia Ferreira ainda agia amparada pela personagem que passou sete meses para elaborar — mas o que pontuo como espaço de maior engajamento não é, por exato, a capacidade catártica de envolvimento emocional da plateia com o que ali se avistava: é o próprio jogo de um fazer embutido num acontecimento sempre a ser inventado.

É ao colocar o próprio corpo *em jogo* que Doroteia Ferreira exercita o risco da própria existência materializada num acontecimento, um fato que se processa à frente do espectador. “A problematização do representado seria feita em proveito da apresentação única, singular, na tentativa de preservar a materialidade do acontecimento e a contundência crítica de eventos

¹⁴⁶ Nesse sentido, para além desse lugar relacional, performativo, que constitui a noção de teatralidade, é importante também ponderar os aspectos simbólicos que constituem a cena teatral: “Para pesquisadores de inegável seriedade, como Philip Auslander, Herbert Blau, José Da Costa e Luiz Fernando Ramos, a tentativa de difração não passa de esperança ingênua de acesso direto às próprias coisas, uma espécie de sonho impossível de dispensar a mediação dos sistemas de representação, que o simples uso da linguagem determina. O simulacro, a simulação e a palavra soprada, para emprestar conceitos de Jean Baudrillard e Jacques Derrida, são indícios inequívocos da impossibilidade de escapar do simbólico” (FERNANDES, 2013, p. 5).

de risco" (FERNANDES, 2013, p. 4). Essas práticas, interessadas em reconstruir o império de ficções dominantes e a onda de fascismo que sucumbe sobre as coisas, vão jogar com um alvo-roço de lógicas, perspectivas, formas de vida, discursos e saberes, tática política que se manifesta no próprio fazer, na sua própria implicação no real. Tais perspectivas, não podemos negar, alinham-se a uma abordagem que busque reconstruir a relação com o mundo a partir de uma prática em devir, fazendo crescer o seu/nosso eterno e inacabado *fazer*.

...

De fato, entretecido pelos argumentos levantados até aqui, parece que a compreensão da performatividade da *irrupção do real* colocada em paralelo à ideia de *presença* promovida pelos riscos de uma franqueza, pode agenciar alcances políticos antes não previstos, tendo a cena teatral não como instrumento de emancipação, mas como o próprio espaço de vida onde se manifesta o projeto de mundo que avistamos como possível. No entanto,

o que fazer quando os dispositivos de poder parecem mimetizar nossas próprias ações profanadoras? Agamben é o primeiro a reconhecer que, em sua fase terminal, o capitalismo não é outra coisa que um dispositivo gigantesco para capturar comportamentos profanadores. O que o deixa ao menos com a tarefa de fornecer critérios seguros de distinção entre uma profanação de real conteúdo disruptivo e seu simulacro, essa secularização operada pela lógica contemporânea do capitalismo (SAFATLE, 2008, p. 176).

Colocações como essas me levam, no final desta parte, a lembrar que mesmo o teatro performativo pode minguar no jogo do seu próprio simulacro, ingenuamente admirar a ascensão de sua própria ficção. Já é possível perceber indícios na cena contemporânea de processos de cooptação da possibilidade de *fazer mundos* dessa poética a partir de lógicas de manipulação *fake* do performativo. Muito por uma necessidade de ajuste aos interesses de festivais e da indústria cultural, é possível percebermos a voracidade de manuais operativos de criação no teatro contemporâneo, procedimentos formais reiterados e sequencialmente repetidos que servem muito mais a uma rede fechada de curadores e formadores de opinião do que necessariamente ao processo de emancipação criativa e invenção de mundos que me interessam até aqui. Essa crítica, no entanto, serve muito mais para me alertar que o performativo não tem um dono e me deixar na espreita sobre os modos e procedimentos de criação que

experimento junto ao *Nóis de Teatro* do que para paralisar a força vital dessa poética, já que também ela é movimento e eu mesmo continuo nela implicado.

Ainda assim, mais que nunca encerro essa parte do texto “desesperado”, nos termos de Comte-Sponville (2006). Diante do que foi apresentado até aqui, ainda me parece que essa disposição filosófica de colocar a força performativa das *irrupções do real* em paralelo com os movimentos provocados pela *franqueza* no mundo contemporâneo nos insere em uma malha de paradoxos e controvérsias, estrutura sinuosa que demanda outros tantos debates e desdobramentos. Desespero que solicita ação. Mas uma ação que reconheça que não há soluções mensuráveis para a cidade. As soluções são todas da espiral do *agora*, da emergência, elas não podem se fixar. Por isso, precisamos de uma emergência que realmente nos desloque, que nos coloque em jogo, implicados na responsabilidade de um processo que é sempre movimentação. Sim, é necessário reconhecer que há um pessimismo do intelecto em jogo, mas, junto a isso, engajar um otimismo da ação, ou seguir fazendo mesmo quando tudo à nossa volta se mostra totalmente perdido. É necessário apostar nas relações que ainda não conhecemos e *fazer*, mesmo com a dúvida pisoteando toda fé. É aí que nossa prática pode se tornar mais que uma reprodução do mundo que já conhecemos. Ela pode ser uma responsabilidade e uma implicação profunda que faz da necessidade de uma outra ética um imperativo.

Microfone aberto!

MICROFONE ABERTO

MICROFONE ABERTO

FIGURA 24 Cena final da Peça Nº 02 – Burnout.
Fotografia: Caroline Sousa (Acervo Nós de Teatro).



PERIFERIAS HUMANAS?



FIGURA 25 Prólogo de Ainda Vivas.
Fotografia: Caroline Sousa (Acervo Nós de Teatro).

Há periferias em nós, atadas. Nosso corpo periférico não é só resíduo do mapa excludente da grande cidade, é também carne crua enlaçada que pulsa na contramão da servidão. Nosso corpo não é só a mira de um alvo certo lançado para nossa existência, é diferença que tensiona a repetição embrutecida de um mundo do igual. É corpo-mulher, é corpo-negra, é corpa-sapatona, é corpo-bixa, é corpo-invenção. Periferias humanas, hã de dizer. Mas quando foi que eles anunciaram nossa humanidade? Somos sangue, suor e lágrima. Somos trabalho, somos desejo, somos amor. O que nos liga? Haverá algo *em comum* entre nós?

Hoje, *agora*, demarcamos a urgência de um retorno ao coletivo, à potência ordinária do encontro, à malícia perigosa do afetar-se. Não para uma interseccionalidade apressada, ávida por desajustar os caminhos tão sofridos que traçamos no empoderamento. Percebemos que não adianta discutir feminismo, racismo e lgbtfobia sem colocar em pauta a questão de classe. É de um corpo-lugar que habita o nó periférico que gritamos! Interessa-nos, então, enquanto negros e negras, mulheres e LGBTQs, pensar em alguma possibilidade de ação coletiva sem perder de vista a nossa diferença. A diferença radical! Aquela que tensiona a presumida separabilidade entre nós e o mundo. Se “eles combinaram de nos matar, a gente combinamos de não morrer”, nos lembra Conceição Evaristo. Por isso a urgência de destruímos esse mundo que nos foi dado a conhecer para fabularmos um outro corpo, uma outra terra fértil onde seja possível estarmos vivas, juntas.

E aqui se instala o espaço, o lugar, o território disponível para tensionar nossa existência, nosso corpo, na busca de imaginar a nossa emancipação. É necessário tempo. É necessário espreita. É necessário pausa. Contra o relógio acelerado do lucro, contra a ansiedade exasperada do poder, instala-se aqui a espiral do encontro, o tempo da poesia, o espaço-tempo de todo corpo periférico. Num mundo ultra acelerado pelo individualismo, pela

mais valia de um ideal empresarial de si, reivindicamos o espaço-tempo do estar juntos, o tempo da diferença radical, da inseparabilidade de todas as coisas, o espaço dos nós impossíveis de desatar. Contra a paz dos adormecidos, interessa exatamente a controvérsia, a contradição, o conflito gerado pela sinuosidade dos *lugares de fala*, pelas minúcias perigosas do privilégio, para que possamos fabular outros lugares de representatividade. É todo corpo que podemos representar? Como nos lembra Maria Micinete: “Qual o teu lugar de fala? Qual o teu lugar de cala?” Nos fala. Ainda estamos aqui: vivas.

Altemar Di Monteiro
Revisitado de texto lançado em folder
de divulgação de *Ainda Vivas*



FIGURA 26 Ainda Vivas no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.
Fotografia: Luiz Alves (Acervo Nós de Teatro).



FIGURA 27 Peça Nº 01 – Amok. Gabriel Moraes e Renato Hirco.
Fotografia: Luiz Alves (Acervo Nós de Teatro).



FIGURA 28 Peça Nº 01 – Amok. Da esquerda para a direita: Amanda Freire, Doroteia Ferreira e Nayana Santos.
Fotografia: Luiz Alves (Acervo Nós de Teatro).



FIGURA 29 Peça Nº 02 – Burnout. Da esquerda para a direita: Doroteia Ferreira, Henrique Gonzaga, Renato Hirco e Gabriel Moraes. Fotografia: Caroline Sousa (Acervo Nós de Teatro).



FIGURA 30 Peça Nº 02 – Burnout. Da esquerda para a direita: Nayana Santos, Amanda Freire, Gabriel Moraes e Renato Hirco. Fotografia: Caroline Sousa (Acervo Nós de Teatro).



FIGURA 31 Peça Nº 01 – Anamnese.
Fotografia: Luiz Alves (Acervo Nós de Teatro).



FIGURA 32 Peça Nº 03 – Anamnese.
Fotografia: Luiz Alves (Acervo Nós de Teatro).

MEU NOME É...

Henrique Gonzaga (acervo Nóis de Teatro)

Uma vez me disseram que eu era uma indigente. Achei um nome bonito. Como nunca me chamaram pelo meu nome, nem eu me lembro do meu nome, resolvi que me chamava INDIGENTE. É um nome forte, bonito. Não sei nem o que significa, mas eu acho bonito porque tem gente no meio e eu sempre quis ser gente.

Mas ser gente é muito difícil, precisa de muita coisa. Precisa estudar, sapato, cama, casa, roupa, televisão, rádio, celular..

Para ser gente precisa de comida. Eu não tenho como ser gente. Então eu sou indigente.

Eu peço.

Eu peço para comer.

Eu peço para beber.

Eu peço para fumar.

Eu peço para sobreviver.

O meu olhar já não tem mais o que ver, os meus ouvidos já nem escutam o canto dos pássaros. O meu corpo foi molestado pela miséria. A minha alma? A minha alma foi embora no primeiro dia de fome. Já não tenho nem em quem pensar. Pensar para quê? Se o que eu penso nunca vai chegar.

Eu sou indigente.

Eu peço.

Eu peço para comer.

Eu peço para beber.

Eu peço fumar.

Eu peço para sobreviver.

Por baixo do teu pé eu vejo o mundo.

Por baixo do teu olho eu vejo a vida.

Por baixo da tua mão eu me reduzo.

Eu peço para ti o que é meu.

Eu peço para ti o que me devem.

Eu peço para ti que seja eu.

Olha para mim!

Olha para mim!

Qual o meu nome?

Qual o meu nome?

Meu nome é...



FIGURA 33 Carlos Magno Rodrigues, artista convidado para a sessão de Ainda Vivas no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Fotografia: Luiz Alves (Acervo Nóis de Teatro).



FIGURA 34 Cena final da Peça N° 02 na estreia de Ainda Vivas. Em cima da mesa: Luis Fernando, Kelly Enne Saldanha, Doroteia Ferreira e Altemar Di Monteiro. Sentados ao chão: Henrique Gonzaga, Jô Costa, Renato Hirco e Gabriel Moraes. Fotografia: Renata Moreira (Acervo Nós de Teatro).



FIGURA 35 Cena final da Peça N° 02 após cinco apresentações. Fotografia: Luiz Alves (Acervo Nós de Teatro).

FIGURA 36 Microfone aberto de Aida Vivas. Uma jovem improvisa uma dança junto a Jô Costa.
Fotografia: Luiz Alves (Acervo Nós de Teatro).



→ Quanto mais o monte é vivo, tanto mais trabalho exige

por várias vezes me peço por onde em botanias reconstruíveis.
 O tempo que nos dá a natureza supõe um funcionamento com uma
 carga de energia. por várias vezes também imagino nossas
 corpos com uma bateria recarregada ~~com~~. Geralmente os
 aparelhos celulares ou computadores começam o dia com 100%
 tudo verde, prontos para serem usados / operados por nós. Será
 que nosso corpo começa com esse carga máxima também?
 Recordamos com o sinal verde ~~verde~~ esperando porque que os
 elétrons do dia ~~o~~ nos usam até ficarmos desconectados?
 Estamos aqui, com mais uma presença; as de nunca demonstra-
 mos em conexão que com nome nossos dias. O corpo ~~o~~ ^{folhoso}
 nos poucos de mostrando que a carga total nos está como antes e
 que essa bateria necessita de manutenção. O que cada um faz
 para se reconectar? Quanto de monte é usado para se lembrar
 dessa necessidade de ~~o~~ viver?

FIGURA 37 Caderno de Processo – Nayana Santos (2020, p. 16).



FIGURA 38 Nós de Teatro encontra artistas da antiga Boate Divine. Da esquerda para a direita: Tina Rodrigues (*in memoriam*, vítima da Covid-19), Henrique Gonzaga, Nayana Santos, Edna Freire, Condessa Mireille Blanche, Doroteia Ferreira, Amanda Freire, Gabriel Moraes e Renato Hirco. artistas da antiga Boate Divine. (Acervo do Nós de Teatro).

MANIFESTO **(FALO PELA MINHA DIFERENÇA)**

Pedro Lemebel (2014).
Tradução de Alejandra Rojas.

Não preciso de fantasia
Aqui está a minha cara
Falo pela minha diferença
Defendo o que sou
E não sou tão estranho
Me aborrece a injustiça
E suspeito desta lenga-lenga democrática
Mas não me fale do proletariado
Porque ser bicha e pobre é pior
É preciso ser ácido para suportá-lo
É dar a volta nos machões da esquina
É um pai que te odeia
Porque o filho requebra o pezinho
É ter uma mãe com as mãos rachadas pela
água sanitária
Envelhecidas de limpeza
Embalando-me no colo quando doente
Por maus costumes
Pela má sorte
Como a ditadura
[...]
Para você vai esta mensagem
E não é por mim
Eu estou velho
E sua utopia é para as futuras gerações
Há tantas crianças que nascerão
com uma asinha quebrada
E eu quero que elas voem, companheiro
Que sua revolução
Lhes dê um pedaço de céu vermelho
Para que possam voar.

FIGURA 39 Doroteia Ferreira interpreta a Drag Queen Condessa na Peça nº 03 de Ainda Vivas. Fotografia de Luiz Alves (Acervo do Nós de Teatro)



CULTO DA BIXA PRETA

Letra e música: Pedro Bomba, Altemar Di Monteiro, Amanda Freire, Nayana Santos e Henrique Gonzaga¹⁴⁷.

Sou um bicho, sou uma bixa
Uma peste a se espalhar
Causo medo e desconforto
Nos que ficam a me julgar

A beleza da ralé
Rainha quelé eu mesmo sou
Ninguém güenta quando passo
É o seu o próprio terror

Não sou sozinha, ando sempre
Muito bem acompanhada
Eu desmunheco, eu confundo
Sou a peste espalhada

Rebolo bem e bem gostoso
Para todo mundo ver
Sou passiva e meto bala
Afeminada pra valer!
Aqui é 500 graus
de fogo santo e poder.

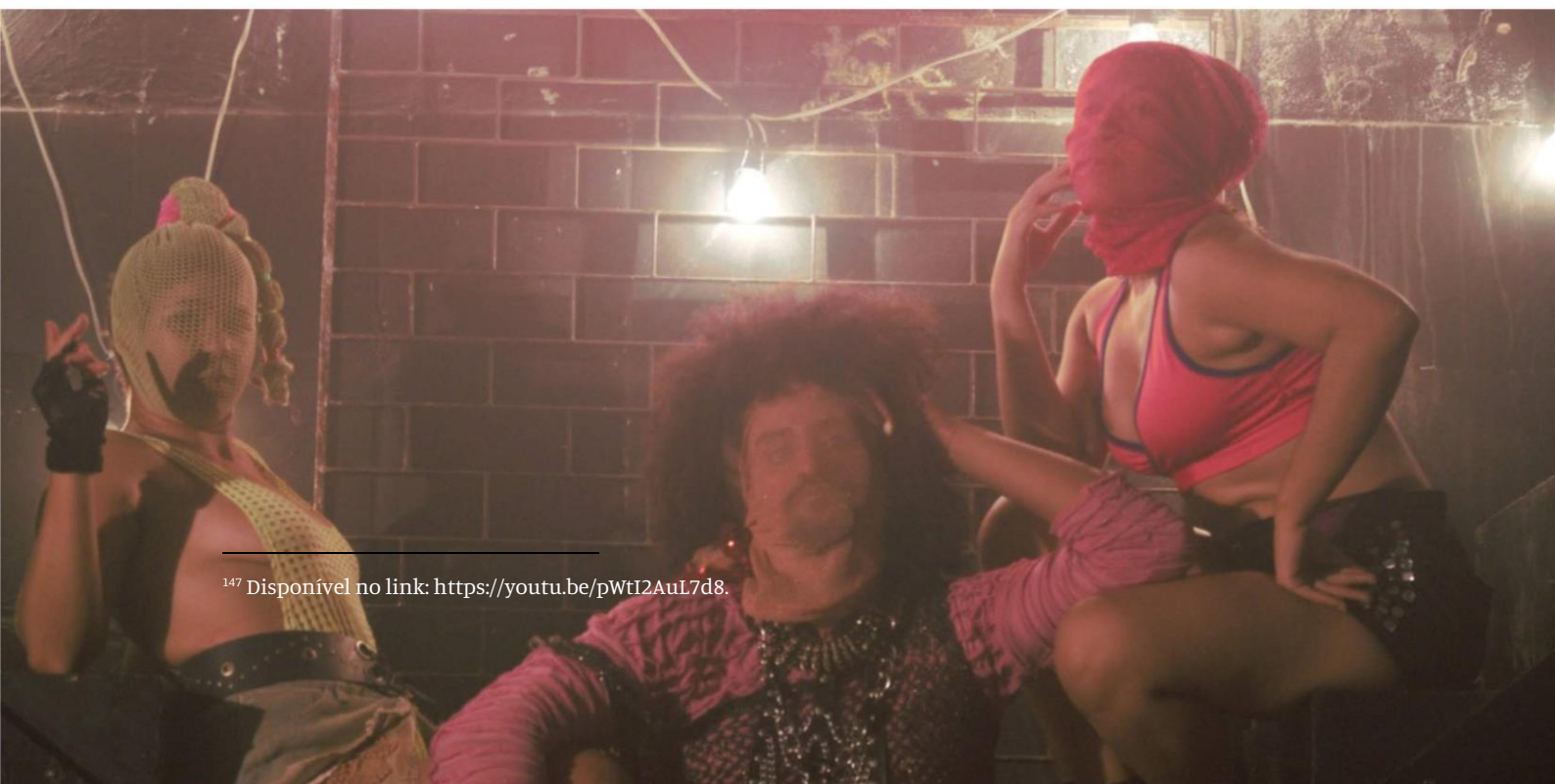
Uma monstra gorda e feia
Que brilha dança e voa
Sou o terror dessa cidade
A nossa voz sempre ecoa

Bixa preta favelada
Estou em qualquer lugar
Quando eu canto a minha voz
Faz a cidade desabar

Desaba não querida, desaba não
Quando tu pensa que vai
Eu já tomei sua nação
Desaba não querida, as sapatão
Sou uma bixa terrorista
Andando na contramão.

Aqui é quintos graus
De fogo no cu...

FIGURA 40 Frame do Videoclipe Culto da Bixa Preta (2020). Fotografia: Batuta e Lia Mota (Acervo do Nós de Teatro).



¹⁴⁷ Disponível no link: <https://youtu.be/pWtI2AuL7d8>.



FIGURA 41 Frame do Videoclipe Culto da Bixa Preta (2019). Jefferson Saldanha e Henrique Gonzaga.
Fotografia: Batuta e Lia Mota (Acervo do Nós de Teatro).



FIGURA 42 Frame do Videoclipe Ainda Vivas (2020) Doroteia Ferreira e Joaquim Apoema.
Fotografia: Bruno Sodré (Acervo do Nós de Teatro).



FIGURAS 43 e 44 Ainda Vivas em frente à Igreja de Deus no Brasil.
Fotografias gentilmente cedidas por Luiz Fernando.



FIGURA 45 Festa na Peça N° 03 de Ainda Vivas. Altemar Di Monteiro e Nayana Santos.
Fotografia: Luiz Alves (Acervo do Nós de Teatro).

Trecho da Dramaturgia de Ainda Vivas – Altemar Di Monteiro e Pedro Bomba (Acervo Nós de Teatro).

Boneca — Dorotéia, vou te falar um negócio: a gente é como uma árvore, sabe, não sei quem foi que disse isso, meu deus... mas é como uma árvore frondosa que nunca se acaba. Se um vento chegar e bater forte por nós e quebrar nossos galhos, aí no dia seguinte... aí no dia seguinte... oh meu deus. Não consigo me lembrar... como era mesmo que falava... Eu lembrei que minha flor só dura um dia e que não nasci pra ser cuidada em jardim. Preciso de muito espaço.

D — Vó, quando eles não nos mata, rouba nossa terra, cala a nossa boca. Parece não ter pra onde ir...

Boneca — Téia, minha filha, eu tava sendo levada para outro lugar. Você acredita? Me pegaram lá no interior, eu e mais ou menos 20 pessoas lá no interior, como se eu não tivesse raiz. Aí pegaram a gente e iam levar não sei pra onde... aí foi que eu e mais ou menos vinte pessoas... fugimos. Foi lá na roça. Então foi aí que eu vim para cá te ver. (*pensa*) Eu vim pra cá fazer o quê? Lembrei. Antes de chegar aqui eu tava com fome. Que eu me lembre não consegui comer nada. Comer biscoito todo quebradin no café, gosta, Téia? Era bom se tivesse, agora. Ou uma coisa parecida. Mas e você minha filha, tá com saúde? [...] É bom quando a gente sabe pra onde vai voltar. Sabe uma coisa bonita que eu sempre achei? Quando alguém diz assim: “já estou cansada, vou voltar para casa”. Eu acho tão bonito. Mas onde é realmente a nossa casa? A gente tem um lar? [...] Eu lembrei, minha filha, era sobre a árvore. A árvore que foi arrancada. Quando o vento bate forte na árvore, no dia seguinte... no dia seguinte brotam as sementes, Teia! Demoram dez anos pra brotar a semente, demora, mas elas vêm... Eles também estão vivos como a gente aqui, olha como eles estão brilhando, Teia. Eles tão brilhando... Hoje nós tamo brotando semente, minha filha, brotando semente.

FIGURA 46 Epílogo de Ainda Vivas.
Fotografia: Luiz Alves (Acervo do Nós de Teatro).



PARTE 3

COMPOR

PARTE 3 - COMPOR



FIGURA 47 Renato Hirco em Peça Nº 02 – Burnout, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Fotografia: Caroline Souza (Acervo Nós de Teatro).

... e ainda vivo, quis reparar tudo a sua volta. depois
que tudo ruiu, também seu corpo se tornou um *auê*.
quem sabe agora consiga fazer de outro jeito
uma aliança. *compor* com a terra um outro ser.

CENA 8 — TEATRO COM A RUA: PARA REDIMENSIONAR A COMPOSIÇÃO DO FIM

*Desejamos profundamente que o mundo como nos foi
dado acabe. E que ele acabe discretamente,
no nível das partículas, na intimidade catastrófica
deste mundo destituído de mundo,
este mundo que até a própria terra rejeita.*
— Jota Mombaça

Chegamos à terceira e última parte deste texto. Ao seguir a deriva que considera que a estrutura da arte e a estrutura do mundo nunca estiveram separadas e que o teatro é uma das expressões singulares que compõem a vida e não um substrato com leis locais, busco, nesta parte, pensar a ação do teatro de rua como um gesto de composição de cidade e não apenas como metáfora simbólica sobre ela. As matrizes construídas com *Ainda Vivas* e sua ressonância no curso das ruas e praças em que esteve (ou está) presente desde sua estreia são o que emerge como prática que endossa o argumento vem venho arranjando. O principal desafio lançado nesse experimento de pensamento segue o histórico debate sobre a diferença almejada entre *teatro de rua* e *teatro na rua*.

Resultante de uma série de disputas políticas e simbólicas que têm na sua medula não somente a disputa pelo espaço público como também pela singularidade e legitimidade da produção poética que se enreda às praças, bosques, calçadas e avenidas, tenho avaliado que talvez esse debate tenha reiterado muito mais espaços de separação e determinismos nos estudos teatrais do que aberto o campo de pesquisa para o tensionamento dos usos formais do espaço público. Vera Pallamin (2000, p. 47-48) nos lembra que “quatro tendências são destacadas nos discursos sobre arte/cidade: a cidade como conteúdo para a arte; a arte pública ‘na’ cidade; a cidade como obra de arte; o ambiente urbano como influência exercida sobre a expe-

riência dos artistas e expressa em trabalhos artísticos". Já no que se refere à pretensa especificidade da relação entre teatro e cidade, em debates acirrados entre teatreiros¹⁴⁸ e pesquisadores de teatro de rua, foi e ainda tem sido comum conceituar *teatro de rua* pelo pressuposto exclusivo de sua relação com brinquedos, folguedos e festividades populares de caráter sagrado/profano, a utilização da cena em formato de arena (plateia em roda), ou mesmo pelo referencial das artes circenses. São as nuances dessa visão que, ao negar a rua como recipiente onde se deposita o que por algum motivo não pôde estar numa sala de teatro, incorrem numa crítica à utilização de grandes estruturas e tecnologias na rua, à escolha por determinada frontalidade ou mesmo ao manejo de cenários naturalistas no espaço público urbano.

Em vista desse debate, tenho compreendido que a questão não estaria cercada tão somente por essa tensão. Valeria a pena lembrarmos que o termo *de* — ingrediente da chancela *teatro de rua* — parece denotar alguma espécie de posse de algo e, também, por assim dizer, de suas poéticas, como se uma dada teatralidade tivesse por único vetor de composição as forças advindas do espaço urbano. Tal conotação parece contribuir para o cerco de um ambiente pouco propício para pesquisa, inventividade e experimentação¹⁴⁹, sobretudo quando, acompanhando o argumento deste texto, admitirmos que somos uma malha inseparável de mil agentes que compõem nossa força de ação com as cidades. A rua precisa, então, ser pensada a partir de uma radicalidade da noção de *relação* com o todo-o-mundo, já que toda obra é relacional e está imersa em dinâmicas que estão, mesmo que a gente não queira, manifestas dentro do fazer teatral. E talvez seja mesmo por compreender isso que se faça a insistência de alguns críticos a resultantes e processos que tão somente se instalam numa praça sem qualquer princípio de diálogo ou oportunidade de interação com as dinâmicas contingentes e inesperadas da rua. Contudo, a partir da experiência do *Nóis de Teatro*, sobretudo ante à crítica estabelecida às escolhas formais construídas em nosso repertório — que, não raro, é visto por críticos tradicionais sob a rubrica pejorativa de *teatro na rua* —, ainda fico pensando se a pergunta que

¹⁴⁸ Este termo é lugar comum dentro das rodas de conversas de artistas e pesquisadores de teatro de rua no Brasil. A utilização da palavra *teatreiros* nos atenta para o fato de que o teatro não é tecido apenas pela presença do ator ou da atriz, mas por uma malha complexa de agentes que realizam a cena.

¹⁴⁹ É determinante destacar, no entanto, que a inclusão da denominação *teatro de rua* faz parte de um tensionamento político, de inserção nos debates sobre direitos e sobre a demanda da singularidade dessas práticas ante os mecanismos de produção cultural. É necessário lembrar, por isso, que a categoria *teatro de rua* durante muito tempo esteve fincada em mostras paralelas de festivais, a rigor categorizada como uma arte menor. A conquista de leis de incentivo específicas e a compreensão das singularidades envolvidas nesse *fazer* são de muita importância para o fortalecimento da realização de cenas no espaço público da cidade. O argumento que teço não desconsidera isso.

deveríamos nos fazer para oferecer outro horizonte para essa questão não seja de uma ordem mais profunda. A pergunta que temos feito a nós mesmos ecoa na escrita deste texto e merece destaque para o pensamento que se esboça nessa última parte: somos *do* mundo ou estamos *no* mundo? Algum tipo de voz agonizante parece se manifestar nessa complexa pergunta, levando-nos a pensar sobre a problemática distinção corrente entre corpo e mundo como categorias separadas em instâncias bem estabelecidas.

Uma estética da terra

Somos parte da terra e ela é parte de nós
— Caciique Seattle
(tribo Duwamish, estado de Washington)

Para seguir o rastro da questão lançada será determinante admitirmos que ainda somos mobilizados por uma visão de mundo que, desde tempos remotos, tem o homem como seu centro, como a chave reveladora de todo o cosmo, de toda a vida, como se tudo o que existe sobre a terra fosse erigido para seu conforto e consumo. Essa verdade tem sido cada vez mais contestada, sobretudo pela crítica do antropoceno e das cosmovisões indígenas que, mais do que tirar o homem do centro e colocá-lo na periferia ontológica do mundo, tem falado sobre sua própria extinção em tempos próximos. O líder indígena Ailton Krenak (2019, p. 23), por exemplo, nos fala que “a conclusão ou compreensão de que estamos vivendo uma era que pode ser identificada como Antropoceno deveria soar como um alarme nas nossas cabeças”, e alerta ainda que nós imprimimos uma marca tão pesada no mundo que até caracteriza uma era. Essa era, para Krenak, “pode permanecer mesmo depois de já não estarmos aqui, pois estamos exaurindo as fontes da vida que nos possibilitaram prosperar e sentir que estávamos em casa” (KRENAK, 2019, p. 23). Nesse sentido, se lançássemos atenção aos efeitos dessas marcas e da nossa insolúvel condição de impermanência e transitoriedade diante do mundo, refaríamos a velha pergunta “o que somos?” para adensarmos uma perspectiva que admita que *estamos* sendo algo que se transpassa por mil e uma forças de composição, sejam elas humanas ou não humanas. Ser, eu diria, com Ingold (2015, p. 256), não é estar *em* um lugar, mas estar *ao longo* de caminhos. Somos tão somente a “manifestação de um processo de devir, de criação contínua, ou simplesmente de *estar vivo*”.

A rua que foi inventada pela modernidade e pelo avanço do capitalismo industrial, não passaria, assim, de mais uma dessas forças em composição com o mundo e a qual nós, artistas, escolhemos como território de engajamento com a vida. Ela, ao contrário do que o cosmopolitismo contemporâneo irá desejar, não é uma instância fixa, nem sequer durável. A rua estará sempre em condição de impermanência e mudança, em relação direta com as forças geológicas e políticas que se desenham na espiral da história, dinâmicas inelutáveis, resultantes da própria forma com a qual temos tecido o mundo. “Os seres humanos vivem em, não sobre o mundo, e as transformações histórias que acarretam são parte integrante da auto-transformação do mundo” (INGOLD, 2015, p. 91). Nesse sentido, se tivesse que dar alguma resposta rápida à pergunta feita acima com alguma lucidez, eu diria, com Ingold, que somos *do* mundo, já que é dele que nossa composição física, biológica e cultural se retroalimenta. “As pessoas são *da* Terra, elas não apenas vivem *nela*” (INGOLD, 2015, p. 175). Mas há mais contornos e implicações que precisamos deixar mais precisos. Se somos, então, *do* mundo, não valeria à pena lançarmos nossa escuta para a resposta geológica que ele tem lançado¹⁵⁰ e pensar nossa postura diante do brilho lancinante emanado pela ideia de cidade? As palavras do ambientalista James Lovelock (2006, p. 146) ressoam no texto que escrevo:

O mundo artificial da cidade já é, para a maioria de nós, a totalidade de nossas vidas, e achamos que, para sobreviver, basta a sabedoria das ruas. Mas, mesmo na cidade, alguns vestígios do mundo natural sobrevivem nos parques e jardins. Aproveite-os ao máximo, pois eles continuam se extinguindo, bem como o campo que muitos conhecem e adoram.

Nós, corpos urbanos, precisaríamos sair da ideia de que somos o centro de qualquer coisa e, entendendo que o mundo não é nosso, nós é que somos *dele*, “renovar aquele amor e empatia pela natureza que perdemos quando começamos nosso namoro com a vida urbana”

¹⁵⁰ Vale a pena lembrar do conceito de Gaia como uma construção que nos lembra dessas respostas. Conceito desenvolvido pelo cientista e ambientalista inglês James Lovelock (2006, p. 27), “Gaia é um invólucro esférico fino de matéria que cerca o interior incandescente. Começa onde as rochas cruciais encontram o magma no interior quente da terra, uns 160 quilômetros abaixo da superfície, e avança 160 quilômetros para fora através do oceano e ar até a ainda mais quente termosfera, na fronteira com o espaço. Inclui a biosfera e é um sistema fisiológico dinâmico que vem mantendo nosso planeta apto para a vida há mais de 3 bilhões de anos”. A principal defesa colocada na ideia de Gaia é que esse sistema, incluindo ou não a presença humana, tem vida própria e é autorregulado, mirada que, de algum modo, em julho de 1992, já era colocada por Davi Kopenawa em sua entrevista a F. Watson (*Survival International*). Ele afirmava: “Acho que vocês deveriam sonhar a terra, pois ela tem coração e respira” (KOPENAWA, 2015, p. 468). Em “A queda do céu”, Kopenawa (2015, p. 472) complementa: “Vivemos pouco tempo e morremos depressa. Já a floresta, se não for destruída sem razão, não morre nunca. Sempre se renova. [...] A floresta respira, mas os brancos não percebem. [...] Se ela não respirasse, estariam secas. Esse sopro de vida vem do centro da terra, que é o antigo céu *Hutukara*”.

(LOVELOCK, 2006, p. 21). E não falo isso para romantizar uma ideia de cidade sustentável e alinhada com os resquícios de matéria orgânica que ainda habitam sua silhueta, mas para lembrarmos que nossa ação urbana tem reflexo direto na malha de composição do mundo e de que ele tem oferecido respostas continuadas ao trabalho de intervenção desenfreada encampada pelo consumo das grandes cidades. É chegada a hora de assumirmos que “opondo-se ao mundo dos não humanos, a humanidade se opõe a si mesma. Pois, afinal, é na *relação* que mantemos com o conjunto do vivente que se manifesta, em última instância, a verdade daquilo que somos” (MBEMBE, 2018, p. 311).

Se pensássemos numa humanidade que se desvencilha dessa relação de oposição e se coloca implicada a tudo o que produziu de intervenção na natureza, de intervenção no mundo, ou mesmo na revanche dos grandes cataclismos, superaquecimento global, destruição da flora e da fauna, admitiríamos que, no mundo como o conhecemos, já não somos tão *dele* — pois nem ele existe como *ser*, pelo contrário *acontece* — nem que estamos apenas *nele* — como intui a velha ideia de que corpo e mundo estariam separados —, mas estamos em trânsito *com* ele, acontecendo inseparável dele, compondo *junto* às suas/nossas múltiplas transformações: das mais microscópicas às mais macropolíticas que possamos imaginar. É nesse momento que, se nos colocarmos implicados nas linhas de forças dessa composição — o que inclui também tudo o que já fizemos —, perceberemos que não há corpo-mundo como política do ser, pois estamos em movimento, sempre na lógica do *vir-a-ser*. Por isso, o *com* — o que resta no limite da linguagem para dar a ver minha argumentação — pressupõe nossa inseparabilidade de tudo o que existe (ou que acontece e aconteceu), da implicação viva dessa relação.

Glissant, ao apresentar a noção de expansão com o todo-o-mundo, como falei outrora, já nos alertava sobre a urgência de uma *estética da terra*, convocando-nos a não mais pensar “na terra como um território a partir do qual se projeta sobre outros territórios, mas como um lugar onde as coisas se dão nela e *com* ela” (GLISSANT, 1997, p. 144)¹⁵¹. É por isso que ele se questiona sobre a possibilidade de uma estética da terra.

Uma estética da terra? Na poeira meio faminta das Áfricas? Na lama das Ásias inundadas? Em epidemias, formas mascaradas de exploração, moscas bombardeando a pele esquelética de crianças? [...] Nas chuvas destruindo favelas? [...] Sim. Mas uma estética de interrupção e intrusão. Encontrar a febre

¹⁵¹ Livre tradução de “does not think of a land as a territory from which to project toward other territories but as a place where one gives-on-and-with rather than grasps”.

da paixão pelas ideias de "meio ambiente" (que chamo de arredores) e "ecologia", ambas noções aparentemente fúteis nessas paisagens de desolação (GLISSANT, 1997, p. 151)¹⁵².

Não me interessa, nesse momento, pensar em *ecologia* ou nas complexidades do termo (e nem é sobre isso que vamos falar nessas últimas páginas). Entretanto, frente ao discurso liberal do preservacionismo, cabe ouvir o alerta das comunidades indígenas sobre a *relação* que precisamos ter com o meio ambiente (o todo-o-mundo que nos cerca): um certo tipo de agir que veja o Planeta Terra como um organismo vivo e que nós podemos pensar junto *com* ele, ouvir dele, aprender *com* ele (KRENAK, 2020). Esse exercício exige de nós uma revisão do acordo entre os interesses da humanidade e todas as outras forças de composição da vida para produzir o que Glissant (1997) chamou de cumplicidade relacional.

Sobre tal perspectiva inscrita numa *estética da terra*, é Ingold (2015, p. 247) quem nos pergunta: “E se pensássemos a superfície da Terra não como já disposta, apenas aguardando ser descoberta e ocupada, mas sim desdobrando-se continuamente ao curso da própria vida, através dos movimentos de pessoas e animais, vento e correntes, corpos celestes e assim por diante?” É este o autor que vai dizer que parecemos apenas roçar a superfície de um mundo que foi previamente mapeado e construído para ocuparmos, em vez de contribuirmos através dos nossos movimentos para a sua contínua formação (INGOLD, 2015). E nós, artistas de rua, não estamos ilesos desses efeitos: em nossos trabalhos de arte corremos o sério risco de, cada vez mais, apropriarmo-nos de um mundo que julgamos ser nosso para ocupar espaços e, como desbravadores, lançarmos mão de materiais e discursos em favor de uma visão da posse, da exploração e, por que não dizer, da geração de um excedente de valor. E é nesse momento que vamos excluindo da vida toda forma de organização que não está em íntima ligação ao mundo da mercadoria e da separação, “pondo em risco todas as outras formas de viver — pelo menos

¹⁵² Livre tradução de “An aesthetics of the earth? In the half-starved dust of Africas? In the mud of flooded Asias? In epidemics, masked forms of exploitation, flies buzz-bombing the skeleton skins of children? In the frozen silence of the Andes? In the rains uprooting favelas and shantytowns? In the scrub and scree of Bantu lands? In flowers encircling necks and ukuleles? In mud huts crowning goldmines? In city sewers? In haggard aboriginal wind? In red-light districts? In drunken indiscriminate consumption? In the noose? The cabin? Night with no candle? Yes. But an aesthetics of disruption and intrusion. Finding the fever of passion for the ideas of “environment” (which I call surroundings) and “ecology,” both apparently such futile notions in these landscapes of desolation. Imagining the idea of love of the earth-so ridiculously inadequate or else frequently the basis for such sectarian intolerance-with all the strength of charcoal fires or sweet syrup”.

as que fomos animados a pensar como possíveis, em que havia corresponsabilidade com os lugares onde vivemos e o respeito pelo direito à vida dos seres” (KRENAK, 2019, p. 23).

Desse modo, romper com a presumida ideia de privatização imbuída num teatro preso em grandes salas para ir à rua não pode significar a tentativa de posse ontológica de um outro absoluto sacralizado. Precisamos construir, com a rua, com todas as coisas do mundo, uma cumplicidade relacional. Esse é o modo que encontro de alertar a mim mesmo que, no mundo que me foi dado a conhecer, existem processos em curso que acabam agenciando uma sedimentarização do espaço urbano e extirpando tudo quanto é tipo de possibilidade de engajamento com a vida. Vale a pena, então, nos perguntarmos em que momento não estaríamos apenas ressignificando os discursos que tanto criticamos em nossos processos, fazeres e resultantes cênicas sem, de fato, operar numa efetiva *mutação filosófica* (SANTOS, 2005) em nossas práticas e modos de estar *com o mundo*. Ao considerar cultura e natureza como forças de composição inseparáveis, uma construindo a outra, é numa *estética da terra* que perceberíamos que muitas forças estão em jogo e que não somos mais tão donos do mundo (ou da rua) assim. Quem sabe seja verdade que o que fazemos seja, sim, teatro *de* rua, teatro *do* mundo, mas se seguíssemos, de fato, numa postura de relação *com* tudo o que pulsa em materialidade viva e que responde às nossas ações, talvez fosse possível reivindicar uma humanidade *com* o mundo. Essa humanidade outra estaria disposta ao engajamento de outras relações — perspectiva que desafia o antropocentrismo e pode nos colocar na oportunidade concreta de, se não reverter¹⁵³, pelo menos de complexificar a discussão sobre os funestos efeitos da nossa ação *no* mundo.

Em “A queda do céu”, Davi Kopenawa (2015, p. 363) nos alerta que “se o pensamento dos brancos não mudar de rumo, tememos morrer todos antes de eles mesmos acabarem se envenenando”. Do mesmo modo, ao passo que tenta redimensionar nossa implicação nesse plano de composição do fim¹⁵⁴, Mbembe (2018, p. 312) nos fala que

o mundo não vai durar, portanto, a menos que a humanidade se empenhe na tarefa de constituição daquilo que bem se poderia chamar de *reservas de*

¹⁵³ Autores como James Lovelock se colocam no debate sobre nossas ações na terra como algo irreversível para afirmar ser tarde demais para o desenvolvimento sustentável. “Ainda que cessássemos neste instante de arrebatar novas terras e águas de Gaia para a produção de alimentos e combustíveis e parássemos de envenenar o ar, a Terra levaria mais de mil anos para se recuperar do dano já afligido, e talvez seja tarde demais até para essa medida drástica nos salvar” (LOVELOCK, 2006, p. 19).

¹⁵⁴ Sobre tal dimensão, vale a pena conferir a palestra de Ailton Krenak, “Ideias para adiar o fim do mundo”, célebre referência que se alinha aos saberes de Kopenawa.

vida. Se a recusa em perecer faz de nós seres de história e permite que o mundo seja mundo, então nossa vocação para durar só se pode realizar quando o desejo da vida se tornar a pedra de toque de um novo pensamento da política e da cultura.

Contudo, a atual hegemonia das produções culturais de alto escalão, regularmente filiadas à indústria publicitária, não está tão interessada nessas *reservas de vida* (presentes, sobretudo, além ou aquém das cidades). Por isso que é inadiável rediscutir o binômio “de rua/na rua” com o intuito de, mais do que qualquer outra coisa, buscarmos encontrar o léxico descritor da gramática ética que sonda a produção artística que habita o espaço público da cidade. Não me interessa em destituir a concretude do conceito de *teatro de rua* ou amenizar qualquer problemática envolvida nas dinâmicas do *teatro na rua*. Muito mais do que os formatos de uso da rua, embora eles estejam sempre implicados, interessa-me o guia ético que mobiliza tais criações, perspectiva que me desafia a sair do binarismo *de/na* para, quem sabe, a partir de uma *estética da terra*, rabiscar o conceito que de fato me interessa: um teatro *com* a rua. Rua entendida não como um espaço diferente de nós mesmos — isso soaria apenas como uma inversão da ordem depositária impregnada na preposição *na* —, mas como um duplo, como reflexo incessante implicado na dinâmica de composição e decomposição/destruição de quase todas as forças envolvidas nesse arranjo.

A cidade em constante composição

... entre a vida e o teatro já não haverá uma separação nítida, já não haverá solução de continuidade.

— Antonin Artaud

Logo que começamos a montagem de *Ainda Vivas*, sua dinâmica de evento cultural, como falado outrora, colocava-nos em alerta para o fato de que o espaço público já não é tão somente lugar de invenção simbólica e criativa, virou também território de construção de mecanismos de cooptação e produção de exploração e consumo: reservatório da acumulação de dívidas e dividendos. “A hegemonia dessa cultura de eventos em nossos dias irá influenciar, inclusive, o *modus operandi* da criação e produção dos espetáculos teatrais de parte significativa das companhias e grupos já atuantes no espaço aberto” (TURLE, TRINDADE, 2016, p. 18). Só

poderia ser possível pensar *Ainda Vivas* como evento se, junto a isso, não endossássemos o extrativismo de uma indústria cultural que compõe cidades como parques turísticos.

Tomemos, por exemplo, a utilização de grandes estruturas em eventos teatrais como as *Vias Sacras* e *Paixões de Cristo*, ou mais que isso, os grandes *shows* e eventos financiados por megaempresas e patentes, feitos “gratuitamente” no espaço público. A instalação de grandes arquibancadas e estruturas a céu aberto não servem apenas ao aumento do seu caráter espetacular ou religioso, mas, segundo Cardoso (2008, p. 112), “atestam ainda mais a vontade do poder, através da representação dele mesmo em escala urbana, com a intenção de homogeneizar o público durante o evento”. É nesse momento que as artes podem acabar sustentando a voracidade de uma espetacularidade onipresente e hegemônica que tem buscado disciplinar nossa criação artística nas cidades, empurrando nosso imaginário a traçar escalas quase industriais de teatralização do espaço público. É nesse momento que impera o que Harvey (2005) chamou de empresariamento (ou empreendedorismo) urbano. Contra essa força, seria “preciso considerar que esta teatralização será sempre o oposto da teatralidade praticada pelo artista que *se incorpora à vida cotidiana*. É a forma de uso de um determinado lugar e não sua espetacularização que o tornará teatral” (CARDOSO, 2008, p. 112, grifo meu). Mas não se trata somente disso. Seria precipitado demais aludir que basta que uma produção teatral seja forjada na escala de um grande evento e mobilize grandes públicos ou suportes para que ela esteja, como consequência natural, encarcerada na chancela depositária da não conversa ou da intromissão efusiva de uma não escuta. Assim também como nada garante que o artista que se incorpora à vida cotidiana crie nisso uma distinção irrefutável do “espetáculo”. Há mais elementos para levarmos em consideração se quisermos fazer uma reflexão mais demorada.

Em *Ainda Vivas*, construímos um evento que, ao habitar a rua, leva para o espaço público uma grande estrutura cenográfica (cinco mesas, oito cadeiras, duas araras de figurinos, quatro caixas de som, torres de luz etc., que chegam a lotar um caminhão-baú) para, como quem arma uma lona de circo, instaurar um lugar a ser vivenciado (como o que falamos outrora a respeito dos *Alvorços*). Nesse momento, a estrutura dessa cenografia, seja na periferia urbana ou em outros lugares da cidade por onde desembarcamos com o caminhão baú desses materiais, não serve para atestar as condições que foram fornecidas para que o *Nóis* pudesse erguer uma cena com tanta parafernália. Pelo contrário, elas servem para abrir um caminho

de relações com a cidade onde, entre esse arsenal de coisas (a maioria delas nós mesmos fizemos) e a silhueta do urbano, algo possa acontecer, já que essas coisas também possuem agência, ou seja, *fazem algo*, como dito outrora. Tocá-las, ou observá-las, “é colocar os movimentos de nosso próprio ser em correspondência íntima e afetiva com os de seus materiais constituintes” (INGOLD, 2013, p. 85)¹⁵⁵.

Contudo, não podemos ser negligentes com a ideia de que hoje o espaço privado já pode muito bem vestir o disfarce de público e que é fácil deixar o que é público cair nas mãos da lábia sedutora do privado, a depender das formas de composição com o mesmo e a consequente tradução desse gesto em obra — obra não somente *de arte*, mas obra enquanto trabalho com o mundo. Por isso, a poética de *Ainda Vivas* sabe que a cidade pulsa enquanto força viva, lembrando-nos do desafio já lançado outrora por Artaud (2006, p. 131), quando ele nos convocava a atos em que “a composição, a criação, em vez de se fazer no cérebro de um autor”, aconteçam “na própria natureza, no espaço real”.

Artaud talvez tenha sido uma das únicas figuras do teatro que, à sua época, deixou registrado sua crítica ao princípio de separabilidade da ciência moderna. “E, também, se achamos que os negros cheiram mal, ignoramos que para tudo o que não é Europa somos nós, brancos, que cheiramos mal. Eu diria mesmo que exalamos um odor branco, branco assim como se pode falar num ‘mal branco’” (ARTAUD, 2006, p. 4). Esse é o jeito que Artaud encontra para fazer sua crítica à Razão universal branca e protestar “contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida” (ARTAUD, 2006, p. 4). Como disse Glissant (1997), as palavras de Artaud são um *eco-mundo* fora do mundo como o conhecemos. Parece ser necessário, então, reler “O teatro e seu duplo” à luz das questões que nos lançamos aqui, não mais para tentar circunscrevê-lo nos limites de uma metafísica que regula o Ser da loucura com uma subjetividade própria¹⁵⁶, mas para entender que o próprio ideal de arte

¹⁵⁵ Livre tradução de: “Every thing, for Heidegger, is a coming together of materials in movement. To touch it, or to observe it, is to bring the movements of our own being into close and affective correspondence with those of its constituent materials”.

¹⁵⁶ Derrida contribui para desativar essa leitura de Artaud. Afirmando que a obra de Artaud possui uma duplicidade, uma espécie de estratégia, Derrida nos diz que o texto artaudiano nos obrigou “constantemente a passar para o outro lado do limite, a mostrar deste modo o fechamento da presença na qual devia encerrar-se para denunciar a implicação ingênua na diferença. Então, os diferentes passando constantemente e muito depressa um no outro, e a *experiência crítica da diferença assemelhando-se* à implicação ingênua e *metafísica na diferença*, podemos parecer, a um olhar menos experimentado, criticar a metafísica de Artaud a partir da metafísica, quando se nota, pelo contrário, uma cumplicidade fatal. Através dela diz-se a inserção necessária de todos os discursos destruidores, que devem habitar as estruturas por eles derrubadas e nelas abrigar um desejo indestrutível de presença plena, de não-diferença:

branco-europeu “é uma ideia preguiçosa, inútil, e que, a curto prazo, engendra a morte” (ARTAUD, 2006, p. 5). Por isso que, se quisermos sair do pensamento moderno e da estética pós-renascentista, não vale a pena pensar a cidade como uma paisagem que serve de palco ou cenário. A cidade não fornece uma base sólida sobre a qual um monumento possa ser erguido. Ela não é pano de fundo cênico sobre o qual as coisas que levamos para a rua possam ser exibidas ou “destacadas” da melhor forma (INGOLD, 2013).

No caso de *Ainda Vivas*, é quando colocamos os materiais que desembarcamos do caminhão-baú para a rua em relação *com a cidade* que atendemos o chamado de Artaud para compor a partir das ressonâncias dela, percebendo-a como parte de um todo e não apenas como cenário onde instalamos uma composição. “Converter qualquer uma dessas coisas em um monumento, no entanto, ou em uma característica de seu cenário paisagístico, é interromper abruptamente a correspondência” (INGOLD, 2013, p. 86)¹⁵⁷, a sua possibilidade de relação. É precisamente quando engajamos essa possibilidade de relação entre um tanto de coisas que nunca estiveram dissociadas que poderemos “agarrá-las sempre no ponto em que dão início a seu agrupamento molecular; isto significa que apenas um gesto ainda nos separa do caos” (ARTAUD, 54). De tal modo, se por um lado era necessário admitir a agência dos materiais que usamos em cena — como no exemplo dado outrora sobre as cadeiras e plantas —, por outro seria importante implicar o próprio significado cultural imbuído na cidade em seu uso cotidiano, entender que ele também faz algo, assumir, na sua inseparabilidade da vida, o que ele diz. Desse encontro de relações, o resultado só pode ser contingencial.

Perceber a cidade como um corpo falante, um dizer que só acontece por tudo o que já fizemos — e seguimos a fazer — com o mundo nela e através dela, pode lembrar nossa promessa de recompor essa relação, fazendo-a acontecer de outro modo: levá-la a possibilidade de dizer além dos limites do que já diz. Tratá-la como mera alternativa à impossibilidade de usar alguma sala de teatro é subjugar-la em sua agência e perder a oportunidade de engajar sua

ao mesmo tempo vida e morte. Tal é a questão que quisemos *colocar*, no sentido em que se coloca uma rede, rodeando um limite de toda uma trama textual, obrigando a substituir o discurso, o desvio obrigado por lugares, à pontualidade da posição. Sem a duração e os vestígios necessários deste texto, cada posição gira imediatamente no seu contrário. Isto obedece também a uma lei. A transgressão da metafísica por este ‘pensar’ que, diz-nos Artaud, ainda não começou, corre sempre o risco de voltar à metafísica. Tal é a questão na qual nos colocamos. Questão ainda e sempre implícita cada vez que uma palavra, protegida pelos limites de um campo, se deixar de longe provocar pelo enigma da carne que quis chamar-se propriamente Antonin Artaud” (DERRIDA, 1995, p. 147).

¹⁵⁷ Livre tradução de: “To convert any of these things into a monument, however, or into a feature of its landscape setting, is to bring the correspondence abruptly to a halt”

interação constante com nossas proposições. Não haverá acontecimento algum se utilizarmos a rua apenas como cenário onde posicionamos um monumento. Aliás, o único acontecimento possível é a obstrução: aquilo que antes nos chamava se torna um obstáculo que apenas bloqueia a possibilidade de reimaginar um caminho. Somente se adentrarmos na dinâmica contingente da relação é que um outro acontecimento poderá de fato surgir. Essa relação com o espaço público, dessa forma, não pode ser da ordem da justaposição, “nem a inserção, neste, de ‘objetos ilustrativos’ de valores culturais” (PALLAMIN, 2000, p. 17). O mundo não pode ser visto como lugar em que acomodo ou adequo “minha” arte, “meus” materiais. Compor é diferente de justapor. Justapor, embora envolva a atenção de um *encaixe*, é diferente de uma atitude que, ao considerar que a rua pulsa inseparável do todo-o-mundo, se coloca num trabalho que se dá no rolar de suas transformações. Assim, compor é reposicionar as forças agentes em relação, algo que invariavelmente se refere à implicação do todo-o-mundo, e que faz crescer um momento em sua imensidão.

Quando, por exemplo, desembarcamos um caminhão baú na Praça do Ferreira, no centro de Fortaleza, em plena tarde de um dia útil, quatro horas antes de *Ainda Vivas* “começar”, estamos ali já na rearticulação de uma série de relações entre esses materiais e o espaço público da cidade. Dado o volume dos materiais que ficam, nesse momento de montagem, espalhados pela praça, um tanto de negociações entre o fluxo agitado da rua e um amontoado de mesas (ou mesmo um pequeno jarro de planta) começa a ser realizado. A Praça não passa inerte àquela extraordinária configuração, seja pelo interrompimento de sua rotina ou mesmo pelo que surge de insuspeitável reação. No caso dessa Praça em específico, de grande movimentação, seus agentes literalmente tocam os materiais, ao ponto de até mesmo contribuir para sua “organização” no espaço, adentrando no evento, que mais tarde irá acontecer, antes mesmo de sua “concretização”.

Por contarmos com o suporte técnico do Cineteatro São Luiz¹⁵⁸, esta talvez tenha sido a sessão em que mais tivemos uma estrutura de “grande evento” (mesa de som, iluminação com grid, fios e cabos elétricos cobertos etc.). Contudo, era na forma como essa montagem se dava junto ao espaço e seus habitantes que eu via o oposto da composição de um empresariamento urbano: um lance vivo de relação. Não resta dúvida de que o modo como essas quatro

¹⁵⁸ Esta sessão aconteceu no dia 17 de outubro de 2019 dentro da programação do Cineteatro São Luiz (equipamento público do Governo do Estado do Ceará) e contou com a participação especial de Tuyra Andrade e Samara Barros.

horas de montagem se fez tenha contribuído para que muitas pessoas que estavam ali somente de passagem tenham permanecido para ver e participar do evento. Se às 17h, quando começou a peça, tínhamos um grande público resultante da própria dinâmica de fluxo daquela Praça, foi no momento em que encerramos, às 20h30, três horas e meia depois, que pudemos perceber que muitas pessoas que estavam apenas de passagem escolheram por ficar. A noite quase deserta da Praça do Ferreira foi inevitavelmente modificada.

A atriz Nayana Santos (2020, p. 24, grifo meu) afirma, em seu caderno de processo, que

Desde o período da pesquisa sabíamos que esse espetáculo não caberia em nenhum espaço que não fosse a rua. Falo de caber porque uma caixa cênica é uma caixa, um espaço fechado que limita. Quando se traz todos os assuntos que falamos, uma caixa com o público é limitada (limitada no sentido de capacidade de ocupação), é perda, perder a chance de fazer *com que as peças reverberem pelos lados, pelas cores, pela rua e tudo o que já se encontra nela*. Pensamos em fundação de espaços e acredito muito que em cada espaço público que chegamos com nossa bagagem, estaremos ali fundando algo, ou pelo menos as horas que estivermos ali, tudo que costuma acontecer rotineiramente será mudado — e quem assistir e passar por lá novamente terá a grata lembrança de *Nóis*.

Desse modo, talvez seja mesmo o caso de dizer, como o faz a integrante do *Coletivo Osso de Performance*, Daniela Félix Martins (2020, p. 65), que “não há cidade prévia ao acontecimento, isto é, da emergência, do surgimento de um novo a partir de interações de um sistema dinâmico”. Afirmar isso é compreender que entre as coisas que descem do caminhão-baú do *Nóis de Teatro* e os fluxos daquela praça, diversas cidades podem ser (de)compostas quase de modo incidental. Félix Martins (2020, p. 65) nos diz ainda que, para quem participa desse acontecer, a questão da apreensão da cidade é perpassada por associações heterogêneas que explicitam fluxos de ações: “Conseqüentemente, apreender a cidade se transforma em um processo de fabricação da cidade, ou seja, já não mais um fato, mas uma composição”.

É dessa virada de percepção, considerando que o mundo urbano já é condição incontornável, que nos convocamos a sair de uma dinâmica do *de* ou do *na* para entendermos que, estando com a rua, estamos na lida constante *com* as coisas do mundo, ou seja, estamos operando na ordem da *composição*. Algo que não significa reafirmar separação, pois não reduz a figuras estanques o que responde das singularidades das forças agenciadas para compor. Pelo contrário, ao entender a implicação constante da inseparabilidade entre elas e o mundo, pro-

move o encontro de coisas, possibilita a produção de respostas, que de outro modo não poderia acontecer. É por esse tipo de percepção que Licko Turle e Jussara Trindade (2016, p. 20) acertam em reconhecer que hoje “encontramos não somente um, mas muitos teatros de rua na cidade globalizada”. São essas duas potências da pesquisa em teatro de rua brasileiro que irão dizer que a polêmica questão *teatro de rua versus teatro na rua* tem sido mediada a partir do conceito de *arte pública*, questão que envolve, mais que tudo, a gramática da ética que está envolvida na elaboração de uma experiência com a rua: ela reitera posse e propriedade do empresariamento urbano ou aviva o engajamento do *comum* numa experiência pública?

É importante destacar que o conceito de *arte pública*, tensionado nos últimos anos, sobretudo por Amir Haddad (diretor do *Grupo Tá na Rua*) e pelo *Fórum de Arte Pública*, no Rio de Janeiro, tem disso discutido para além dos monumentos instalados em espaços públicos da cidade. A aplicação deste conceito às artes cênicas se expande quando a expectativa passa a ser vista como coautora — ou compositora, em *comum* — da experiência teatral (já que é nessas apreensões que moram um tanto de associações). Este conceito aqui usado amplia a compreensão do acesso aos produtos de arte nos espaços públicos (em sua maioria monumentos), para repensarmos a forma como a plateia *se relaciona* com estes, emancipando-a de uma pretenso contemplação inerte para compor uma experiência a ser vivida *em comum*. O *em comum*, nesse sentido que as artes públicas evocam sobre outro tipo de contemplação, “não é uma unidade apaziguadora ou redentora, mas sim uma aliança do fractal, de forças infinitas e gerativas. Somente pelo ‘em comum’, nos realinhamos com o cosmos, somos capazes de sentir a implicância profunda das coisas” (GADELHA, 2020, p. 9). Nesse sentido, um *teatro público* só pode ser da (des)ordem daquilo que não pertence nem ao interior nem ao exterior, mas ao *em comum*, à composição como algo que contempla a implicação do todo-o-mundo.

Seja em roda, performance processional ou invasão, por meio de poéticas tradicionais ou de ruptura; compreendido sob a perspectiva do épico, da cultura popular, do contemporâneo ou da arte pública, o teatro de rua irá propor ao habitante comum da cidade converter-se em público de arte ao mergulhar numa dimensão imaginária capaz de fazê-lo transcender os limites usuais do cotidiano e descobrir, nessa experiência, novos modos de reapropriação da cidade (TURLE; TRINDADE, 2016, p. 44).

Assim, mais do que um trabalho teatral, as três horas e meia de *Ainda Vivas* esculpem-no como um espaço de composição da própria cidade, seja pelo jogo estabelecido com a expectativa antes, durante e depois do evento, seja mesmo pela relação com os bairros, com as comunidades, com a economia que movimenta as regiões por onde temos passado, como falado outrora. É por esse sentido que precisamos insistir numa experiência corporal de abertura sem reservas a experimentar a cidade: “Para tanto, é preciso composição, sem a dominação de termos [pois não estão separados]. Viver o corpo pode ser expandir os limiares, interior-exterior, fabricar composições, resistir no sentido de inventar ” (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 73).

Para dar início à recomposição

À *luz negra* do que precede, no que ela expõe sobre a possibilidade de composição a partir de opacidades, interessa-me pensar em como que esse jogo de materiais humanos e não humanos agenciam também a produção de uma *communitas* — o *com* nos lembra dos efeitos de composição — envolvida nesse fundar de espaços: de algum modo são produzidas relações entre as pessoas que participam do evento. Elas compartilham uma condição coletivada no exato momento em que, juntas, experimentam, além de um jogo com o espaço, uma expressão singular da vida. A *communitas* representa, então, na sua temporalidade e transitoriedade, um lugar onde as relações se dão “sem legislação e sem subordinação às relações de parentesco, uma espécie de ‘humilde irmandade geral’, que estão fixadas através de ações litúrgicas ou práticas rituais” (CABALLERO, 2011, p. 38). A palavra liturgia, nesse argumento, serve apenas para nos lembrar desse alcance performativo do conjunto de códigos que circulam no espaço a partir do trabalho de composição das pessoas envolvidas. Tais códigos, ainda que na opacidade do movimento, embrenham-se numa espécie de ritual em que se torna viável comungar algum estado corporal que só é possível em virtude da realização do encontro ali vivido.

Essa *communitas* de algum modo “compreende”, quase de forma intuitiva, os códigos criados para a sua fundação e mobiliza uma ressonância coparticipativa que não admite sua negação. Falo isso pelo que vivenciamos no Centro Dragão do Mar. O fato de apresentarmos num grande centro cultural faz com que, às vezes, precisemos concorrer com a realização de outros eventos no mesmo espaço. Na última sessão da temporada feita em julho de 2019, havia, ali mesmo por perto da *Praça Verde*, o ensaio de um bloco de carnaval, o que produzia um

outro som que ressoava no espaço e não permitia ouvir as vozes não microfonadas dos atores e atrizes no jogo do prólogo. Tentamos, nos bastidores, de todo modo negociar com o outro evento para que pudéssemos fazer a cena se tornar audível. Não sendo possível, começamos a nossa sessão mesmo ao som de altos batuques e buzinas. Após quinze minutos de peça e tendo percebido o incômodo da plateia com o que estava acontecendo, recebemos um notificado da produção do *Dragão do Mar* de que o ensaio carnavalesco se encerraria em dez minutos. Daí surgiu uma atitude enérgica encampada por mim: dar uma pausa no trabalho. Comunicamos ao público que o outro evento estava próximo de encerrar e, com isso, negociamos um tempo de pausa. A tática era assegurar que a peça retornasse, desde o início, logo depois que o som dos tambores sessasse. Uma tensão se colocou no elenco após esse acontecido. Sendo nós um grupo de teatro de rua, por que parar *Ainda Vivas*? A resposta não demorou a vir: por insistir em outro tipo de composição.

Para construir a noção de *teatro com a rua*, tenho acompanhado algo do conceito de *composição urbana*, apresentado pelo grupo brasileiro *Corpos Informáticos*. Ao passo que critica a ideia de intervenção urbana — intervenções rasgam, rompem e implantam o que não cabe na cidade —, e de interferência urbana — interferir fere como uma faca amolada —, “Corpos Informáticos quer, e prefere o termo, *composição urbana*. A composição urbana não interfere nem intervém, compõe e decompõe com o corpo próprio, com o corpo do outro, com o espaço *público*, com a *internet*” (MEDEIROS; ALBUQUERQUE, 2016, p. 201). Essa matriz conceitual tem me instigado pela compreensão de que somos tão somente compostos de arranjos e relações; e do projeto de, num processo emancipatório, compor cidades menos mediadas pela disputa como ordem expressa de um campeão. Se era possível, junto ao público, aguardarmos dez minutos, por que insistir nessa guerra sonora como única possibilidade de relação?

Foi o próprio público que respondeu em sua compreensão sobre a *liturgia* criada para que nosso evento acontecesse. Ninguém saiu, pelo contrário, o número de espectadores cresceu e a espera não se manifestou como um estorvo. Essa foi, por assim dizer, uma das sessões que mais repercutiu na cidade. Em relato de processo, Nayana Santos (2020, 54-55) lembra:

O momento que o público do Dragão conseguiu me pegar foi quando paramos o prólogo. Pensei naquele instante que a maioria ou ia achar que nós éramos audaciosos demais para parar e pedir para eles esperarem e com isso se sentirem mais à vontade ainda para saírem dali, ou que era preciso esperar para continuar e que não arredariam o pé até termos concluído o que

fomos fazer ali. No momento em que vejo a *Praça Verde* mais lotada que no começo, percebo que todos os públicos estão com a gente, seja o que carrega cenário para guardar, seja o que espera em pé o começo de um espetáculo de três horas e que fica em pé até o final.

Desse modo, cabe pensar no que a Profa. Ileana Diéguez Caballero chama — a partir da concepção de *communitas* desenvolvida pelo antropólogo Victor Turner — de "utopias da proximidade"¹⁵⁹. Embora leve em consideração "as implicações de solidão, de marginalidade ou retiro voluntário individual, nas quais pode também habitar a dimensão liminar e constituir-se um tipo de *communitas* poético-espiritual muito diferente das *communitas* da multidão ou festivas" (CABALLERO, 2011, p. 59), Caballero nos lembra dessas teatralidades que fazem engendrar uma espécie de erotização da política, desse corpo a corpo cada vez mais raro no mundo do isolamento neoliberal. É quando apostamos nessa vivência como experiência direta, partilhada por todos e todas que ali estão fazendo algo acontecer, que vemos a cidade sendo feita não só pelo grupo de artistas propositor do evento como, também, pela decisão implicada de uma *communitas* que faz crescer o processo de composição. Acaso aquele acordo tácito estabelecido entre elenco e plateia para o bem comum daquela comunidade fundada não seria uma forma de construção política? Não resta dúvida de que essas utopias das proximidades só são possíveis quando acionamos um compor que só existe na medida em que é relação, não apenas com o outro humano, mas com o todo-o-mundo.

Sobre a *arte pública*, considero que seja urgente romper com o empresariamento das nossas cidades, com a exploração predatória produzida em nossas ocupações. Assim, a pedra de toque para o presente exercício é o discernimento de onde e quando nossos teatros feitos na rua reiteram a estratégia de extrativismo e posse veiculadas pela grande indústria das cidades-turismo e em que momentos desassossegamos a mórbida paz dos entorpecidos para habitar a terra e, junto a ela, compor outros mundos, compor a nós mesmos. Para isso, ao considerar o teatro como um gesto de composição com o todo-o-mundo, teço o experimento intelectual de propor um *teatro com a rua*. Poderia falar também de um *teatro com o mundo*, mas gosto do deslocamento que a palavra *rua* provoca nessa construção, algo que pode nos instigar

¹⁵⁹ "Esta concepção utópica é exemplificada por Turner recorrendo a diversos momentos singulares, como foram a existência das comunidades *hippies*, os *beats*, a comunidade fundada por Francisco de Assis ou, inclusive, situações ficcionais como a república ideal proposta pela personagem Gonzalo, em *A Tempestade* de Shakespeare. Em todos estes casos a liminaridade é uma situação de margem, de existência no limite, portadora de mudança, proponente de umbrais transformadores" (CABALLERO, 2011, p. 38).

a sair dos domínios exclusivos do prédio teatral e de suas repetidas ressonâncias. Experimentar *um teatro com a rua*, nesse sentido que proponho, é lidar tanto com a cidade como dramaturgia ou força de composição como com a capacidade de produzir arranjos outros na vida pública e acionar, na contingência que salta do urbano, uma força de reparação, alguma coisa que redimensione a composição do seu fim. Reparar, como veremos a seguir, não trata apenas de resgatar ou restituir algo outrora perdido (ou roubado), mas de, não tendo o mundo como o conhecemos como limite¹⁶⁰, explodir, passo a passo, o arranjo nefasto de sua sedutora norma até fazer saltar aquilo que ainda não se integra ao cerco limitado de nossa compreensão. Ao compreender nossa inseparabilidade desse mesmo mundo que buscamos recompor a partir do teatro, estilhamos a pretensa instrumentalização da cena em prol de objetivos ideológicos para reconhecer que é dentro dela mesma, em suas formas de se relacionar com o todo-o-mundo, que precisamos decompor algo para dar início à reparação.

Nesse sentido, interessa pensar, nas páginas que seguem, como o *Nóis de Teatro* vem recompondo seu teatro a partir da sua relação com a rua como força de reparação. Corpos e cidades estão sendo compostos e decompostos na cena contemporânea: como avistá-los sem encerrá-los em figuras de determinação? Para isso, é necessário pensar o mundo em seu processo contínuo de formação, ou seja, uma obra que, pelo mesmo até o dia em que escrevo este texto, *ainda* segue aberta.

¹⁶⁰ Em *Carta à Leitora Preta do Fim dos Tempos*, prefácio do livro *A dívida impagável*, de Denise Ferreira da Silva, Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi, ao se proporem uma prática composicional indisciplinar e fugitiva, afirmam que o estudo preto anuncia o fim do mundo como conhecemos e que o limite é a condição do salto. Não ter o mundo como o conhecemos como limite significa, nos termos que uso em meu texto, “investigar os limites da justiça, do texto moderno, das equações econômica e ética do valor, da razão e da imaginação colonizadas, do tempo, da fronteira, da separabilidade racial e da diferença buscando não pela verdade dessas categorias, mas por um estudo que extrapole seus domínios e escape suas operações” (MOMBAÇA; MATTIUZZI. In FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 24-25).

CENA 9 — COMPOR COM O CONTINGENTE: TRAMAR NOSSA COMPOSIÇÃO

*...a paisagem de sua palavra é a paisagem do mundo.
Mas sua fronteira está aberta.*
— Édouard Glissant

Quando, na metade do século passado, Umberto Eco (1991) se lançou ao problema da “Obra Aberta”, a cena contemporânea já parecia se jogar de modo mais continuado às questões implicadas no que significa uma abertura à indeterminação e à deriva que compõem o mundo. Em reação ao pensamento moderno marcado pela necessidade constante de bases calculadas e separadas para tudo o que cerca a existência, não só nas artes, mas também nos mais diversos extratos de movimentos sociais e políticos, a pujança de um mundo como obra aberta parece ser uma das tônicas referenciais que guia a entrada para o século XXI.

O mais recente movimento cultural das periferias urbanas — em especial os saraus, *rolêzinhos* e apropriações do espaço público com que o *Nóis* tem se relacionado — parece descrever caminhos de grande potência para pensarmos nas implicações e demandas que se colocam como desafio para o campo minado de um jogo aberto ao indeterminado. As reflexões empreendidas outrora sobre um *lugar de existência* já apontam para esse projeto de um mundo que se abra para corporeidades silenciadas em séculos de história. Hoje, pensar uma outra relação *com* o mundo significa colocar em pauta uma abertura para sua reconstrução, para um espaço que não reitere lógicas de um extrativismo que manufacture tudo quanto é existência (humana e não-humana, animada e inanimada) em favor de uma mais-valia simbólica a ser vendida pelos donatários do poder. Pensar na abertura do mundo, nesse sentido da *poética da existência*, demanda também a decisão ética e política de perguntar: aberto para quem? Aberto para onde? Ao me lançar no *microfone aberto* (*mic aberto*) como questão central desta *cena 9*, interessa-me pensar sua performatividade enquanto dispositivo nos movimentos de saraus e sua recente aplicação em *Ainda Vivas* para perguntar: para onde aponta a performatividade do *mic aberto* e quais seus alcances poéticos e políticos dentro da cena cultural contemporânea?

O dispositivo relativista

Microfone aberto pode ser definido como esse espaço-tempo fundado, sobretudo, nos movimentos de saraus, onde a circularidade da fala é exercida a partir da oralidade dos e das participantes do evento que, na maioria das vezes, leem poesias ou performam textos já memorizados. Para Rômulo Silva, pesquisador cearense que tem estudado esses movimentos na periferia da cidade, o microfone aberto seria um *dispositivo de re-existência*, uma manifestação da palavra aberta e do saber da experiência. Tal dispositivo, para o autor, “aciona a espontaneidade dos saraus da periferia, a sua imprevisibilidade inerente” (SILVA, 2019, p. 51). Ao lembrar que os próprios movimentos de saraus da cidade têm exigido a abolição da *lista de inscrição*, da “ordem” quase litúrgica preservada na história dos saraus literários, Silva aponta que esse gesto rompe e ao mesmo tempo recria outro modo de ser e fazer saraus, “criando relações entre as pessoas e o espaço de forma não hierarquizada e descentralizada; possibilidade não somente de fala, mas, sobretudo, de escuta” (SILVA, 2019, p. 52). No entanto, com vistas a debater o *microfone aberto* e o que ele faz em sua agência — utilizado em *Ainda Vivas* pelo que provoca de possibilidade de que vidas subalternizadas corrompam a inferioridade imposta pela cidade —, é considerável discutir esse dispositivo numa perspectiva que se lance a pensá-lo estética e politicamente como *zona de jogo*.

Em primeiro lugar, é crucial ponderarmos que, enquanto dispositivo, o *microfone aberto* também está inscrito em jogos de poder, “estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem, mas que igualmente o condicionam. É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles” (FOUCAULT, 1979, p. 246). Daí vale a pena nos perguntarmos sobre que tipo de poderes e saberes circulam pelo *microfone aberto*, o que eles *fazem* e de que maneira compomos com eles. Em nosso caso, a partir dos *Alvorços* e logo depois de *Ainda Vivas* (experimentações constantes com a rua), passamos a perceber que, nesse dispositivo, sua agência antideterminista não está

garantida apenas pelo simples fato de *abrir um microfone*. No espaço que fundamos no primeiro *Alvorço*, por exemplo, quando anunciávamos que um microfone estava aberto, percebíamos que ele continuava a ser, quase sempre, um espaço masculino¹⁶¹.

De onde vêm essas assimetrias? Essa tem sido uma das perguntas do trabalho do *Nóis* ao pensar teatro e cidade, o que nos leva a, além de colocar em pauta corporeidades femininas que estiveram acompanhadas por brutalidades inomináveis e cercadas no seio da vida privada, um pensamento que se ergue como intersecção continuada: a cidade também é composta por gênero, raça e classe, como dito outrora. O *microfone aberto*, tal qual tem sido feito atualmente, ainda me soa como repetição de uma prática encampada por um *ethos* masculino de uso do espaço público. Sabemos bem que, na história das cidades, a rua foi entregue aos homens: as mulheres foram cercadas na privacidade do *familiar*, e a praça, a vida pública, naturalizou-se como algo inerente à responsabilidade dos homens. Se *Despejadas*, montagem realizada antes de *Ainda Vivas*, em 2018, já aquecia esse debate, foi quando fizemos o *1º Alvorço* que uma questão saltou aos olhos de todo o grupo: o microfone nunca ficava vazio, não havia tempo-espaço para qualquer corpo não masculino se manifestar, o que nos levou a questionar se esse microfone estaria de fato “aberto” ou se não existiriam forças que determinam para quem de fato ele se abre. Os debates com as atrizes do *Nóis* (somos em maioria mulheres) nos fizeram perceber que algumas delas também sentem vontade de manifestar sua voz no *microfone aberto*, não todas — o que já nos alerta perigo da ideia forçosa de que todas *precisam* falar. Compreender tais diferenças de fruição, por assim dizer, as *formas de se relacionar* com os saraus foi o que nos levou a, no segundo e terceiro *Alvorços*, experimentar um *microfone aberto* mediado pelas questões de raça e gênero, sobretudo quando nosso interesse pelos saraus também seguia a trilha da reivindicação do direito à cidade.

Não podemos negar que quando os e as poetas abandonam a lista de inscrição nos movimentos de saraus e colocam em pauta um rompimento com o plano autoritário embutido na erudição dos saraus literários e uma busca pelo inesperado da cidade, há aí uma decisão política de grande alcance. Entretanto, pergunto se a própria concepção de relações políticas que temos concebido no mundo contemporâneo, mesmo as mais situadas à esquerda, não

¹⁶¹ E isto não é fato isolado. Basta olhar para a produção artística do Brasil que vamos perceber que grande maioria dos profissionais da poesia são homens brancos heterossexuais que publicam e circulam pelos movimentos literários e seus saraus. As vozes femininas parecem ainda reivindicar sua expressividade nesses movimentos.

estariam colocando a relatividade como um outro tipo de absoluto — e construindo, com isso, um probabilismo irreversível. Meu questionamento, circunscrito pelos argumentos que levantei até aqui, serve para me lembrar que quando digo que *tudo é relacional* não me interessa esse discurso vulgarizado que afirma que “tudo é relativo”. Não confundir *relacional* com *relativo* é tarefa cotidiana para não normalizar necropolíticas. Já que o “relativismo cultural (a reflexão tímida e vacilante da Relatividade) viu e organizou o mundo por meio de uma transparência global que era, em última análise, redutiva” (GLISSANT, 1997, p. 135)¹⁶², Glissant é quem me lembra que até mesmo para Einstein, a relatividade não é puramente relativa, e que o *princípio da incerteza* de Heisenberg não é base para um probabilismo irreversível. “A ciência do Caos renuncia”, então, “ao poderoso aperto da linearidade e, nesta extensão, concebe a indeterminação como um fato que pode ser analisado e o acidente como mensurável” (GLISSANT, 2013, p. 137)¹⁶³. Somente assim, afirma Glissant, seria possível admitir uma intuição científica: estudar o Caos sem sucumbir à vertigem da desilusão por suas transformações infinitas.

É o relativismo cultural que, em última análise, constitui uma mirada que vê o *caos-mundo* como um lugar de tessitura de plena espontaneidade. Parafraseio Edgar Allan Poe (2017) para provocar: muitos artistas, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi; e decerto estremeceriam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela por trás dos bastidores, por trás do que compõe suas relações com o mundo e suas manifestações públicas. Confiamos tanto na espontaneidade, que acabamos por não perceber que o que julgamos *espontâneo* talvez já esteja colonizado por uma força capitalista que tece formas de vida, cria desejos e agencia performances. “Os poderes”, já afirmou Pelbart (2007, s/p), “operam de maneira imanente — não mais de fora, nem de cima, mas como que por dentro, incorporando, integralizando, monitorando, investindo de maneira antecipatória até mesmo os possíveis que se vão engendrando, colonizando o futuro”. Talvez por isso, Comte-Sponville nos fale que espontaneidade não passa de passividade diante de si e que o artista “espontâneo” pensa ser livre porque é a si mesmo que se submete: “essa passividade é indissociável, como o surrealismo nos mostrou, da ideia de *inspiração*, levada ao

¹⁶² Livre tradução de “Just as Relativity in the end postulated a Harmony to the universe, cultural relativism (Relativity’s timid and faltering reflection) viewed and organized the world through a global transparency that was, in the last analysis, reductive”.

¹⁶³ Livre tradução de “The science of Chaos renounces linearity’s potent grip and, in this expanse/extension, conceives of indeterminacy as a fact that can be analyzed and accident as measurable”.

extremo" (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 325). Espontaneidade, hoje, quando não é idealização de uma presença "pura", "inspirada", consiste em falseamento do enrijecido, por isso mesmo a necessidade de investir numa espreita e numa disciplina constantes quanto ao modo como nossos afetos são engajados no/com o mundo que nos foi dado conhecer.

Precisamos admitir ainda que o relativismo absoluto pode também nos deixar vulneráveis ao próprio jogo demagógico do fascismo, permitindo, muitas vezes, que ele execute seu projeto de se apropriar de tudo e, sorrateiro, tome posse de um espaço que está "sem dono"¹⁶⁴. Valeria, então, olharmos mais de perto essas noções de abertura para o indeterminado e colocarmos em jogo o próprio efeito performativo do *microfone aberto*. Não basta enunciar "microfone aberto" para que, "de modo espontâneo", o inesperado surja enquanto ensejo para recomposição da vida pública e da cidade. "Hoje, o importante é, precisamente, sabermos discutir uma poética da Relação que nos possibilite abrir o lugar, sem desfazê-lo, sem diluí-lo" (GLISSANT, 2005, p. 36). De tal modo, a noção de *jogo* me parece colocar em xeque o relativismo cultural e nos ensinar, pelo que gera de *relação*, a ir além dos julgamentos do inesperado promovidos pelos "surto espontâneos" da arte. A beleza da relação "brota do estável e do instável, do desvio de muitas poéticas particulares e da clarividência de uma poética relacional. Quanto mais coisas ela padroniza em um estado de letargia, mais consciência rebelde desperta" (GLISSANT, 2013, p. 139)¹⁶⁵. Parece valer a pena, então, pensar no *microfone aberto*, mais que como dispositivo relativista, pelo *jogo aberto da relação*.

¹⁶⁴ Adorno é quem afirma que a vaguidade dos objetivos políticos é intrínseca ao fascismo. "Isso se deve, em parte, à sua natureza intrinsecamente ateórica, em parte ao fato de que seus seguidores acabarão sendo enganados. Os chefes fascistas devem evitar qualquer formulação que, mais tarde, eles precisem esticar. (...) Perante esse significado fascista do que vem a ser 'dinamismo', qualquer programa bem talhado funcionaria como limitação, uma espécie de garantia dada ao adversário. Essencial ao totalitarismo é que nada seja garantido, não se coloque nenhum limite à sua brutal arbitrariedade" (ADORNO, 1946, s/p). Parece-me, então, que o tempo que estamos vivendo, de ascensão de regimes de extrema direita no Brasil e na América Latina, talvez nos fale sobre isso: dessa vaguidade de objetivos políticos, desse lugar vazio à espera de alguém que tome o poder. O fascismo não admite jogo nem regra, somente a opulência da sua própria exceção.

¹⁶⁵ Livre tradução de "Its beauty springs from the stable and the unstable, from the deviance of many particular poetics and the clairvoyance of a relational poetics. The more things it standardizes into a state of lethargy, the more rebellious consciousness it arouses".

O jogo como disputa, como equilíbrio na discórdia

Em primeiro lugar, vale pensar o *jogo* como um campo de atuação política que estabelece regras para seu funcionamento: se não existe regra, não existe jogo, uma vez que só se joga a partir de um território relacional estabelecido a partir de algo em *comum*. Também não se joga sozinho. O próprio jogo implica a interação com algo ou alguém, o que acaba por demandar um inevitável campo de relação. Um jogo de futebol, por exemplo, só acontece por meio de um conjunto de regras acordadas. Há ali, a possibilidade de muitas combinações inesperadas e placares diversos, mas o que rege o campo de composição precisa estar compartilhado com quem vai jogar. Nesse sentido, ao trabalhar com *composição* estou falando do manuseio de materialidades existentes, que de nós nunca estiveram separadas, para engajar sua/nossa transformação em devir. Contra, então, qualquer mira espontaneísta, entendendo nossos gestos como resultantes de composições e que “a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo a corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram — antes de qualquer outro, a linguagem” (AGAMBEN, 2007, p. 56-57) —, interessa cavar uma *outra regra* no jogo do mundo e fundar espaços onde, por nossa vez, exista alguma possibilidade de jogar.

Quando pensamos *Ainda Vivas* como espaço de jogo, já víamos que nossa cena possui fundamentos e princípios próprios que jogamos com eles. Embora busquemos caminhar por princípios mais porosos ao inesperado, mais disponíveis a relações que ainda não conhecemos, é indispensável, enquanto linguagem, movermos códigos e signos para que possamos nos comunicar, que permitam nos relacionar com a outra pessoa — daí a necessidade, mesmo que provisória, da regra. Vejamos que mesmo nas *obras abertas* analisadas por Eco, o autor percebe que seus fundamentos não são coágulos de elementos casuais prontos a emergir do caos em que estão para se tornarem uma forma qualquer. Eco (1991, p. 63) exemplifica:

O dicionário, que nos apresenta milhares de palavras com as quais livremente podemos compor poemas e tratados físicos, cartas anônimas ou listas de gêneros alimentícios, é muito “aberto” a qualquer recomposição do material que exhibe, mas não é uma *obra*. A *abertura* e o dinamismo de uma obra, ao contrário, consistem em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os *a priori* para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos.

Interesso-me pelo exemplo de Eco para pensar o próprio mundo como obra, nesse sentido mesmo que evoca quando colocamos “a mão na massa”, quando queremos fazer/compor algo. Ou mais que obra, seria justo pensar no mundo como uma sequência infundável de acontecimentos que engajam experiências para um jogo onde se tornam possíveis diversas combinações. “O mundo não ‘é’; o mundo se faz, acontece” (SODRÉ, 2002, p. 93). Assim, ainda que entre o *Alvorço* e *Ainda Vivas* existam diferenças nas regras jogadas — sobretudo por termos neste último um *microfone aberto* intercalado por peças bem definidas e tempo cronometrado —, em ambos há uma pergunta em comum: o que canalizamos desse mundo, em qual “massa” colocamos a mão, no momento em que abrimos um *microfone*?

Dentro dos processos vivenciados nos *Alvorços*, quando passamos a trabalhar com a lógica de *inscrições* para participação no *microfone aberto*, esse gesto se inseria dentro do trabalho de composição para criar um ambiente onde pudéssemos mediar, num processo quase curatorial, quem vamos escalar para “a partida”. A regra, então, não deixa de estar, como composição dramatúrgica, em diálogo com as atmosferas e ritmos que estávamos agenciando na fundação daquele espaço. Já em *Ainda Vivas*, a partir do prólogo em que mulheres, pretos e pretas e LGBTQs estão em jogo (*A cidade dorme*), escolhemos estabelecer a inscrição para que, nos vinte minutos de cada intervalo entre as peças, pudéssemos abrir um lugar onde os interesses dessas vozes femininas, de mulheres e seus timbres negros, narrativas LGBTQs, pudessem ter prioridade. Antes mesmo de *Ainda Vivas* entoar a primeira nota da música de abertura, a lista de inscrição era aberta para quem quisesse jogar. Em nossas primeiras investidas, as regras eram: o *mic aberto* seria mediado de maneira que a prioridade fosse para que as mulheres pudessem utilizá-lo (em especial as mulheres negras), seguidas por corpos LGBTQIA+ (em especial pessoas trans, não binárias e mulheres lésbicas), homens negros e homens gays para, em último lugar, dar cota para homens brancos e heterossexuais. Tudo pensado para que pudéssemos fundar, na abertura do *microfone*, um espaço de composição bem diferente do que prepondera em alguns saraus.

Nesse ínterim, não podemos esquecer que o *microfone aberto* é sustentado por matrizes de composição muito mais densas do que possamos imaginar, colocadas desde antes de um sarau acontecer: “estamos condenados a viver não apenas com o que produzimos, mas também com o que herdamos” (MBEMBE, 2018, p. 306). Tal herança é que coloca, por sua coloniali-

dade (seja pelo poder oficial ou pela sua reação), que a “mão na massa” já foi feita, que a mediação do espaço público já foi colocada, que a curadoria já foi estabelecida num jogo construído por uma sociedade patriarcal, machista e racista, que continua reproduzindo lógicas similares à da colonização. Entendemos, por isso, que o jogo estabelecido em nosso sarau não trata de *dar fala* a ninguém, mas de remanejar os poderes que circulam no dispositivo sobre as vozes que, no fim das contas, nos interessa escutar.

Com efeito, cabe lembrar que a herança colonial, retroalimentada pelo racismo e pela normatividade heterocispatriarcal, sempre determinou que nossos corpos não poderiam falar por si só e que, no limite, seria necessário nos calar. Nos moldes do racismo, seria necessário que alguma outra pessoa falasse em nosso nome e em nosso lugar para que aquilo que pretendemos dizer faça algum sentido na sua língua (MBEMBE, 2018). Enquanto relembra Fanon e Du Bois, Mbembe (2018, p. 200) reafirma que “aquele de quem foi suprimida a faculdade de falar por si mesmo é sempre forçado a se considerar, se não um ‘intruso’, então alguém que aparece no campo social unicamente sob a forma de um ‘problema’”. Assim, quando praticamos esse jogar do *microfone aberto*, além de compor um espaço público onde os outrora *intrusos* entram “na jogada” não mais como acidente, detonamos uma prática em que a mediação que se faz agora é com o Outro do Outro, oferecendo-lhe a chance de, além de experimentar sua continência, efetivamente escutar.

Glissant (2013, p. 137) afirma que cada vez que um indivíduo ou comunidade tenta definir um lugar na relação com o mundo, “mesmo que este lugar seja disputado, isso ajuda a desviar a maneira usual de pensar, expulsando as regras agora cansadas de antigos classicismos, permitindo novas ‘observações’ ao caos-mundo”¹⁶⁶. É nesse momento que deixamos de ser “a outra”¹⁶⁷ para ser “a própria”. E é isso que estamos dispostos a pensar sem qualquer remorso: nesse *microfone aberto* como território de disputa, esse “jogo coletivo de interesses singulares, esse sistema de egoísmos, esse equilíbrio na discórdia, essa harmonia no ódio, essa

¹⁶⁶ Livre tradução de “Every time an individual or community attempts to define its place in it, even if this place is disputed, it helps blow the usual way of thinking off course, driving out the now weary rules of former classicisms, making new “followthroughs” to chaos-monde possible”.

¹⁶⁷ Grada Kilomba (2019, p. 78) entra nessa questão ao lembrar que “toda vez que sou colocada como ‘outra’ — seja a ‘outra’ indesejada, a ‘outra’ intrusa, a ‘outra’ perigosa, a ‘outra’ violenta, a ‘outra’ passional, seja a ‘outra’ suja, a ‘outra’ excitada, a ‘outra’ selvagem, a ‘outra’ natural, a ‘outra’ desejável ou a ‘outra’ exótica —, estou inevitavelmente experienciando o racismo, pois estou sendo forçada a me tornar a personificação daquilo com que o *sujeito branco* não quer ser reconhecido. Eu me torno a/o ‘Outra/o’ da branquitude, não o *eu* — e, portanto, a mim é negado o direito de existir como igual”.

grande comédia do poder e do dinheiro — esse labirinto, o maior de todos e lugar de todos os outros: a sociedade” (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 100).

Todo jogo, já foi dito, gera espaço. Quando as regras de um jogo são arbitrariamente instituídas pelo grupo, ficcionalizam-se ao mesmo tempo uma duração e um lugar próprios. Diante do mundo, passa-se a viver de modo próprio e especial. As dificuldades do cotidiano, as vicissitudes trazidas pela sociedade global são simbolicamente anuladas por regras que só aquele grupo conhece bem — as regras de um Jogo. Assim articulado, o espaço torna-se portador de mensagens e comunica: a) uma ideia de separação, que explicita a singularidade do lugar do jogo; b) indicações quanto ao conteúdo da atividade que ali se desenrola; c) instruções quanto ao tipo de relações que se deve manter com as pessoas que não entram no jogo (SODRÉ, 2002, p. 138).

Assim, ao pensar um processo criativo em que o protagonismo do espaço é encampado por mulheres, pretos e pretas e LGBTs, convidamos o público a olhar para o *microfone aberto* como forma de deslocamento radical até o que é entendido como *a outra* para, invertendo essa equação costumeira, percebê-la como *a própria*. Ao afirmar isso, a ideia de separação aludida acima por Sodré, dessa vez não serve para produzir e endossar a diferença, mas para celebrar a singularidade irreduzível, pois o engajamento poético desse jogo anuncia, contra a separabilidade de todas as coisas, a sua relação constitutiva. Não há, então, quem esteja fora do jogo, já que mesmo a audiência desse acontecimento nunca estará isenta da jogada, pois até mesmo sua “não participação” nessa inversão estará, de algum modo, sempre implicada.

Trata-se de explorar as funções da representação, de desmontar os *corpus* que a seguram, e que podem produzir um efeito ou outro, dependendo das construções específicas, das colocações em jogo e das políticas do ato e do olhar como véu ou como visibilização, como envio ou substituição, como parricídio ou rasura. Neste jogo de diferenças — não de oposições — articulam-se os territórios da invenção (CABALLERO, 2011, p. 181-182).

Por isso mesmo cabe perguntar como esse território de invenção se manifesta. Mesmo na ideia de jogo, atentamos que não poderíamos operar numa lógica de efeito performativo “de sucesso” sem levar em consideração as múltiplas forças de composição implicadas nos movimentos da vida. Não estaríamos nós, dentro de um jogo de composição mediado para essas presenças outrora intrusas, ao canalizá-las *a priori*, cercando o que seria uma poética mulher, LGBT, preta, periférica? É quando avistamos o que é colocado *em jogo* pela relação que chegamos à compreensão de que nossos corpos não podem ser vistos como elementos originais ou

lacrados. Nunca teremos como abordar a interação completa entre nossos corpos, seja por estarem colocados em relação, seja mesmo por seus modos de retransmissão e correspondência estarem em constante movimento (GLISSANT, 2013). Outras estratégias precisavam, então, ser fortalecidas para nos aproximarmos mais da cidade que queremos: um lugar onde ressoam as vozes desses corpos outrora subalternizados, mas de modo que ela, a cidade, não seja o ringue onde o nocaute é dado antes mesmo do primeiro *round* acontecer.

O em jogo da relação

Para compreender o jogo, é preciso conhecer o mundo, e para compreender o mundo como jogo é preciso atingir uma intuição do mundo bem mais profunda.
— Eugen Fink

Por isso não basta um *jogo*, o que nos leva a outro ponto que gostaria de demarcar: o *em jogo* da relação. O que de fato está implicado quando começamos a jogar? O jogo trata apenas de vencer uma disputa ou não existiriam aí no meio mais coisas se movendo?

Há muito mais nuances e forças de composição, produzidas e herdadas, a que precisamos dar atenção se quisermos pensar e construir um projeto político emancipatório para nossos corpos e cidades. Como Caballero (2011, p. 187) nos lembra, a dimensão participativa de um fenômeno é “definida hoje além do espaço que as poéticas abertas ou os *work-in-progress* propiciam, pois não é resultante de uma condição estrutural”, mas de texturas concebidas num campo altamente relacional, complemento. Caballero (2011, p. 187) segue o argumento considerando que “hoje a participação acontece no âmbito de uma liminaridade que potencializa o encontro não como ato da ideologia, mas dos afetos e das vontades, gerando outras narrativas e mitologias que incidem na transformação dos modos de vida”. Se o próprio *microfone* como dispositivo for, então, colocado em jogo, perceberemos que “não sou seu sujeito, nem seu joguete: sou seu *jogo*. Jogo de forças e de desejos, de desejos que *se esforçam* contra outras forças, contra outros desejos... Isso se chama: *existir*, que é o próprio *em-jogo* do *fogo* que o constitui” (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 76).

Dito dessa maneira, para além da ideologia de reparação colocada como força de composição na abertura do microfone, temos que levar em consideração que sempre haverá algo da ordem do próprio inesperado da vida acontecendo: vários desejos e vontades se movendo,

a capacidade criativa que as corporeidades apresentam. Há pessoas que nem sequer se atraem pelo uso do *microfone* e nisso não há mal algum a ser criticado. Daí, pensar no jogo da composição é dizer sim à dúvida quanto à efetiva abertura do *microfone*, mas, numa virada experimental e investigativa, quem sabe possamos avistar quais elementos tecem relações com as ações vivenciadas. Nesse mover do jogo como experimentação, talvez possamos descobrir quais outras peças temos que arrastar no tabuleiro para que um *microfone* possa dar cabo de alguma mudança não só na lógica da cidade como também em nós mesmos. Tais peças precisam ser movidas, portanto, longe de uma ideia de causa e efeito para, assim, insistir na composição como parte de uma *regra* que *orienta* quem entra na jogada. Essa experimentação, que já não é aquele dispositivo puramente relativista, nem resultante da ciência inquisidora (Glissant já nos disse), admite que não existe nenhum elemento que seja passivo, ou seja, tudo continua sempre implicado. De tal modo que, na experimentação, essa “orientação” promovida pela regra “leva então a seguir tudo o que é dinâmico, o relacional, o caótico — qualquer coisa fluida e variada e, além disso, incerta (isto é, incompreensível), mas fundamental em todas as instâncias e muito provavelmente cheia de instâncias de invariância” (GLISSANT, 2013, p. 137)¹⁶⁸. Quem sabe assim possamos disparar *possibilidades* de curtos-circuitos no que a herança colonial tem composto na nossa relação com tudo o que sua regra única tentou determinar sobre nossa jornada.

Uma outra regra, pensada como algo que *orienta*, que abre um caminho de possibilidades¹⁶⁹ para improvisar, não pode ser vista, dessa forma, como algo que define um limite, um território local ou cerco fechado. Maneira de insistir que agenciar a abertura de um *microfone*, tanto à fala e à escuta como à reinvenção do mundo, implica imaginar um caminho favorável para que estas sejam admissíveis. Portanto, ao partir de uma mirada composicional, passo a intuir o *microfone aberto* como dispositivo que produz *um caminho orientado*, algo que pode nos falar da singularidade que salta quando ressoamos (desdobramos, respondemos, esticamos, movimentamos), na espiral do *agora*, uma *transdiscursividade*.

¹⁶⁸ Livre tradução de “This ‘orientation’ then leads to following through whatever is dynamic, the relational, the chaotic-anything fluid and various and moreover uncertain (that is, ungraspable) yet fundamental in every instance and qui te likely full of instances of invariance”.

¹⁶⁹ Umberto Eco (1991, p. 56) afirma que “a noção de possibilidade é uma noção filosófica que reflete toda uma tendência da ciência contemporânea, o abandono de uma visão estática e silogística da ordem, a abertura para uma plasticidade de decisões pessoais e para uma situacionalidade e historicidade dos valores”.

Na conferência “O que é um autor?”, proferida em 1969, Foucault busca tensionar a ideia de função-autor. Desde as regras normalizadas por editoras para sancionar o direito do autor até as possibilidades de constituição de cânones, Foucault, ao assegurar que Marx não é simplesmente o autor do *Manifesto* ou do *Capital* e Freud bem mais que o autor de *Interpretação dos sonhos*, fala do que suas escritas geram quanto a uma possibilidade infinita de outros discursos. Para Foucault (2009, p. 281), Freud e Marx “não tornaram apenas possível um certo número de analogias, eles tornaram possível (e tanto quanto) um certo número de diferenças”. Embora não acredite que Freud e Marx — ou o *Nóis de Teatro* e os saraus de Fortaleza — sejam o que inaugura uma transdiscursividade, mas o que dão a ver o que seu espaço-tempo pôde *fundar* enquanto expressão singular de algo que já existia em imanência, o que Foucault nos fala de interessante nessa conferência é da capacidade de uma fala, mesmo que ainda não tenha sido dita, poder ser tecida junto ao caminho que uma discursividade (que é bem mais que uma retórica) irá orientar. Nesse sentido, não é heresia afirmar que Freud e Marx, ou eu mesmo e o próprio Foucault, não passemos de ressonância de outras tantas discursividades (expressões singulares) — daí a importância das referências que nos orientam, que não definem um futuro, nem sequer nos prendem ao outrora: elas descrevem um infinito de transdiscursividades. A questão, segundo Glissant (2005, p. 153-154) é que aquele que fala é múltiplo:

Não há alguém que fala, não há o autor que fala, não há ‘isso’ que fala. Aquilo ou aquele que fala é múltiplo, não se pode saber de onde vem porque talvez ele mesmo não saiba, e não controla, não dirige a emissão da fala. Aquilo que é projetado como fala encontra um outro múltiplo, que é o múltiplo do mundo.

Não é por acaso, então, que o poeta Pedro Bomba, ao comentar, em entrevista, sobre esse efeito transdiscursivo nos saraus, ressalte bem mais o engajamento de oralidades diversas do que a agência de representatividades com autoria exclusiva.

Não se trata de “dar espaço” para um poeta negro ou bixa. É com outros corpos que esse corpo vai formar uma história, um acontecimento, construindo a diversidade dessa oralidade. [...] Existe uma curadoria “discreta” que não se torna uma bandeira. A bandeira é o encontro e o jogo do encontro: aquilo que só se promove a partir do encontro (BOMBA, 2020b, informação verbal).

Ao entender que somos resultantes de encontros, que ressoamos infinitas referências e transdiscursividades, antes mesmo de anunciar a abertura do *microfone* em *Ainda Vivas*, o

jogo dessa “curadoria discreta” começa a se desenhar dentro das três peças. Isso acontece seja pelo fato de convidarmos artistas da cidade para entrar em cena conosco (no geral, mulheres, LGBTQIA+ e pessoas pretas), seja ainda pela utilização do *Karaoke* como ferramenta de execução de trilha sonora em alguns momentos. Dentro da *Peça Nº 1 - Amok*, convidamos uma artista ou agitadora cultural da cidade para cantar, em *karaoke*, a música “A Loba”, popularizada na voz da cantora popular Alcione (1997). A utilização não só dessa música, em específico, como o fato de convidar uma mulher para cantar acompanhada pela letra exibida em um *notebook*, passou a nos alertar que ali surgia não tão somente uma atmosfera irônica à cena de amor romântico idealizado na primeira peça, como também uma convocatória às espectadoras presentes a, desde ali, cantar junto. Além da convidada, as atrizes do grupo vão, aos poucos, convocando outras mulheres a cantar, a excederem, ou mesmo corresponderem — não como alinhamento a uma expectativa, mas como agência mútua de uma relação —, a essa orientação e a improvisarem com elas. O coro se faz e o jogo se funde à atmosfera criada, algo que deve em muito a certo tipo de orientação de uma discursividade. Orientar, nesse sentido, é indicar um caminho, o que de forma alguma determinará o seu fim.

No caso de *Ainda Vivas*, quando anunciamos a abertura do *microfone*, um campo transdiscursivo foi aberto não mais apenas pela retórica, como falamos outrora, mas por um levante contingencial e correlativo de forças inscritas antes, durante e depois de nós, que levam as mulheres da plateia a assinarem conosco a autoria do jogo. O fato de, logo após terminar a primeira peça, a atriz Amanda Freire se posicionar na cena como *mestre de cerimônias* já profetizava, de algum modo, o tom do que viria. A *Mc*, no *microfone aberto* de *Ainda Vivas*, convocava sobretudo as mulheres que, atravessadas ou não pelo que outrora foi narrado — a *Peça nº 01 Amok* trata de um caso de feminicídio, narrativa melhor desenvolvida mais à frente —, poderiam jogar com seus próprios questionamentos e implicações. Em vez de produzir uma especificação sem orientação, produzíamos o que Ingold chama de *orientação sem especificação*, lembrando-nos da relação colocada outrora entre profecia e previsão: “A primeira pode render um plano, mas é a última que permite ao praticante continuar” (INGOLD, 2013, p. 110)¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Livre tradução de “The distinction exactly parallels the one we introduced earlier between predictive and anticipatory foresight. The former might yield a plan, but it is the latter that allows the practitioner to carry on”.

E é quando nos colocamos *em jogo* nesse itinerário que vislumbramos mais do que o previsível de uma especificação, ou de uma localização. Um mapa pode até orientar um percurso, mas é na peregrinação que se pode descrever a complexidade do enigma que por ele não está evidenciado. Daí surge a importância da repetição criada por um jogo orientado. “As verdades do humano não explodem hoje na fulguração espasmódica, mas evoluem pela repetição, pela difícil aproximação, cada vez que recomeça, de uma teoria das evidências (mais ou menos, das trivialidades) cuja consciência recusaria lições aqui e ali” (GLISSANT, 1969, p. 49)¹⁷¹. Quero dizer com a fala de Glissant que é pela força realizante da repetição, no que ela gera de acúmulo e de singularidade, que poderemos ver o que surge de sua duração, da preponderância de um ritmo. Das infindáveis combinações que emergem do jogo *com* uma discursividade, há de surgir a expansão dos limites do seu alcance: zona de invenção e desvio de caminhos já traçados pelo rol dos discursos prontos. “Acentuar o caráter repetitivo da existência”, afirma Sodré (2002, p. 144), “é também entrar no jogo da encantação ou do mito que resistem ao efêmero, ao passageiro”, ou seja, é apostar na construção de uma narrativa, de um itinerário mais longo. Foi quando demos maior importância a essa força que passamos a receber mais inscrições femininas no primeiro *mic aberto*, corpos que mais que negociar com o possível (ou especificar uma orientação), ampliam o dispositivo em seu horizonte de possibilidades. E isso não é diferente no segundo *microfone aberto*.

Na segunda e terceira peças, o *karaokê* serve como “termômetro” da participação do público, momento em que convidamos sobretudo pessoas pretas para cantar as músicas e tomarem sua parte no que ali se anuncia. Mas, quando uma adolescente, por exemplo, entra de repente na roda do *mic aberto* para dançar com Jô Costa, uma pessoa não binária que já havia começado seu solo (Figura 36), assim mesmo sem convite ou cerimônia, ela mais que compor com uma discursividade, apresenta-nos a ruptura com o cerimonioso das orientações e possibilidades dadas. Espontaneidade? Não será excesso dizer que, além da rebeldia afirmativa da adolescência, o interesse da garota em entrar no jogo deva algo a esse trabalho feito antes mesmo do *microfone* abrir. Em vista disso, a elaboração do jogo de um *caminho orientado* num

¹⁷¹ Livre tradução de: “Les vérités de l’humain n’éclatent pas aujourd’hui dans la fulguration crispée, mais s’évaluent par la redite, l’approximation difficile, chaque fois recommencée, d’une théorie d’évidences (à peu près, de banalités) dont la conscience refuserait ici et là les leçons. La fulguration est l’art de bloquer l’obscur dans sa lumière révélée; l’accumulation, celui de consacrer l’évident sur sa durée enfin perçue. La fulguration est de soi, l’accumulation est de tous”.

tempo e espaço precisos, que permite a instauração de um outro estado de coisas, “não impossibilita essa ação de ser livre ou incerta (aberta à invenção ou à improvisação), improdutiva (não gera bens nem riqueza, pode apenas transferi-los) e ficcionalizante (criação de uma realidade segunda ou fabulatória)” (SODRÉ, 2002, p. 138-139).

As inscrições das participantes do *microfone aberto*, realizadas em *Ainda Vivas*, tratam-se, assim, de uma aposta, uma profecia, enquanto método de composição para tentar tensionar *ethos* de composições nada abertos que muitos de nós, mesmo sem querer, acabamos endossando. “Os criadores não são representantes das ‘grandes verdades’ e não deveriam usurpar nenhuma representatividade coletiva; no entanto eles têm a possibilidade de tornar visíveis situações que de outra maneira não seria possível dizer nem mostrar” (CALLABERO, p. 188). Trata-se da necessidade de criação de um jogo sem vencedores, em que sua principal potência é a capacidade de engajar afetos, colocá-los em jogo, expandir seu campo minado de possibilidades. E isto requer atenção e disciplina: “acima da espontaneidade (que é passividade em relação a si), coloco a *exigência*, que é severidade e trabalho” (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 348).

Reconhecer as formas que a vida espontaneamente engendra não significa que possamos nos entregar a alguma espontaneidade para conservar e fazer crescer tais formas, para operar as metamorfoses necessárias. Isso requer, pelo contrário, uma atenção e uma disciplina constantes. Não a atenção reativa, cibernética, instantânea, comum aos ativistas e à vanguarda da gestão, que apenas se compromete pela rede, pela fluidez, pelo *feedback* e pela horizontalidade, que gere tudo sem compreender, a partir de fora. Não a disciplina exterior, secretamente militar, das velhas organizações oriundas do movimento operário, que quase em todos os lugares se tornaram apêndices do Estado. A atenção e a disciplina de que falamos se aplicam à potência, a seu estado e a seu crescimento. Elas espreitam os sinais daquilo que a princípio, adivinham o que a faz crescer (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 280).

Essa espreita às formas e forças de composição, como a da adolescente que entrou dançando na cena, pode até ser matéria política para engajar a emancipação de um corpo colocado em presença, mas precisaremos levar em conta que nossa corporeidade e relação com o mundo não são compostos com a precisão cirúrgica de uma sequência rígida e linear — como Edgar Allan Poe postulava, em 1846, no texto *Filosofia da Composição*. É necessário, por isso, potencializar nosso jogo com o mundo, algo que só se aviva no *saber-do-corpo*, aquele jogo intuitivo mais profundo que, diferente da espontaneidade, é tão primordial para a concepção dos processos artísticos e da vida. Vale pensar, então, em que momentos colocamos em jogo esse

saber-do-corpo como possibilidade de emancipação que espreita, pressente o jogo do mundo, e em que esferas acabamos por limitar suas matérias de composição.

A totalidade dentro da qual a Relatividade se exerce e à qual se aplica, através do funcionamento da mente, não é totalitária, portanto: não é imposta a priori, não é fixada como um absoluto. E, conseqüentemente, para a mente, não é nem um dogmatismo restritivo nem o ceticismo do pensamento probabilista (GLISSANT, 1997, p. 134)¹⁷².

Ao entender que, no corpo, há quase sempre algo que escapa do que dele se espera, é na atenção ao que rapidamente se captura que vale experimentar outras matrizes de possibilidades orientadas, outras instaurações discursivas — e não fechar os exemplos lançados outrora como se eles fossem, em si, o resultado de uma vitória que emancipou os corpos de seus bloqueios e escusas promovidos pela hostilidade colonial do espaço público. Por isso mesmo, a cada apresentação, o *microfone aberto* nunca se fixa como um jogo vencido: está sempre *em jogo*, o que consiste em disponibilidade para mudar.

Exemplo inequívoco de um “fracasso” provocador foi a apresentação que realizamos dentro do *Seminário de Artes da Cena*, promovido pela Universidade Federal do Ceará. Foi naquele espaço, no estacionamento da *Vila das Artes*, habitado sobretudo por estudantes de teatro e professores universitários, bem distante do que estávamos fazendo nas periferias, que, de forma inédita, não houve inscrição para o *microfone aberto* — e, quando terminada a primeira peça, ele ficou lá, vazio, abandonado. Poderíamos conceber mil motivos para esse fenômeno: quem sabe um “respeito” que se estabelece *a priori* na relação da Universidade com artistas da periferia que, em geral, são apenas seu objeto de estudo, o que exigiria distanciamento; talvez um medo de se expor ante o olhar clínico de professores de arte — ou outras possibilidades que nos lembram que somos reflexos do que herdamos e que, de algum modo, nos persegue. Seja qual fosse o motivo, o que me chamava a atenção era essa capacidade de um espaço público, de repente, se ajustar a alguma atmosfera hostil. Constrangidos com o acontecimento que, de algum modo, nossa intuição já espreitava, perguntávamo-nos o que deveríamos fazer, já que em outros momentos, diante de tantas pessoas desejosas em participar, a

¹⁷² Livre tradução de: “The totality within which Relativity is exerted and to which it is applied, through the workings of the mind, is not totalitarian, therefore: not imposed a priori, not flexed as an absolute. And, consequently, for the mind, it is neither a restrictive dogmatism nor the skepticism of probabilist thought”.

mediação se dava também pela necessidade de monitorar a duração. O clima tenso só foi rompido quando Isadora Ravena, já conhecedora dos nossos trabalhos, entrou no centro da roda com seu amigo Yuri Marrocos para “explicar” as potências ocultas no cu. Isso mesmo: no cu. Ravena tirou a roupa do amigo e abriu as pernas dele para, apontando um microfone para a sua bunda, orientar sobre como lidar com o esfíncter e o que ele libera de engajamento com a vida. Quem estava ali não demonstrou muita surpresa, ou pelo menos disfarçou bem o espanto. Entretanto, o ocorrido foi o suficiente para que a atmosfera, agora profanada, entrasse em outro registro discursivo — e as pessoas começassem, a seu modo, a se colocar em jogo, a trazer cenas e performances para o espaço criado. Era quase um desafio fazer algo depois do que vimos e as pessoas pareciam querer participar dessa empreitada. Ou seja, não restam dúvidas de que foi um “cu aberto” em praça pública que dissolveu o clima de impotência para *orientar* uma regra outra para quem quisesse jogar.

É nessa dinâmica composicional que o *em jogo* assume sua potência. Escolhas que, ainda assim, são temporárias, estão abertas para transformações no tempo composto de nossas atitudes que, não podemos negar, produzem respostas e atacam controvérsias. Cada lugar demandará seu próprio jogo: um “cu aberto”, ou “colocado para jogo”, não é segurança alguma de que alguma coisa vá acontecer.

Curar, cuidar, mediar o próprio jogo

“*Ainda Vivas* é um processo (...), não é uma receita a ser seguida à risca porque, se não, ‘pelota’ tudo. A cada apresentação o molde muda e temos que acrescentar ou tirar algo da receita para dar certo”, dizia Edna Freire (2020, p. 30) em caderno de processo. Dessa forma, no intuito de “incrementar” a receita de nosso bolo, a investida mais recente tem sido mudar o anúncio performativo *microfone aberto* para *microfone aberto para elas* — e, daí, fazer com que o borboletear afetivo desses corpos femininos habite, a seu próprio interesse, esse lugar que supomos vazio. E foi isso mesmo que fizemos com o 3º *Alvorço* — *Alvorço Delas*. Ao convidar apenas mulheres para o jogo¹⁷³, estávamos estabelecendo que tipo abertura estaria colocada:

¹⁷³ O terceiro *Alvorço*, dessa vez na Praça do Ferreira, no centro da cidade de Fortaleza, foi realizado no dia 01 de novembro de 2019, tendo como convidadas: Samara Barros, Isadora Ravena, Ma Njanu, Maria Micinete, Pâmela Souto e Jéssica Teixeira.

sobretudo ao interesse desses corpos em fundar outros espaços públicos, agenciando, nesse gesto, uma cidade que se faça ligada a seu protagonismo de composição.

As mulheres, no meio desse campo político, são convidadas por outras mulheres a lançar voz e dizer o que deseja ser dito naquele espaço de elaboração de discursos e de experiências, *tramando* assim uma experiência em *comum*. Nayana Santos, atriz do *Nóis de Teatro*, ao falar sobre esse evento é quem diz que

A palavra tramar ficou martelando na mente. Engraçado que sempre que falam que “fulano tramou para ciclano”, a trama sempre se relaciona a coisas ruins, né? Já pensou se todas as mulheres da cidade de Fortaleza se unissem para tornar a capital do Ceará uma cidade completamente feminina? Que tipo de cidade seria essa? Acredito que para muitas seria o lugar ideal para viver. Para outras seria um tormento ter que conviver com mulheres trans, já que para algumas elas não são consideradas mulheres. Penso que para mim seria no mínimo agradável e sem dúvida uma experiência transformadora (SANTOS, 2020, p. 49).

É esse tipo de trama, não de tramoia, que, como dramaturgia, confabula eticamente uma reviravolta nada espontânea no espaço público para dizer que não existe uma cidade-mulher ou uma poética-mulher una, mas que dali é possível despontarem várias outras cidades. Por isso tomam o *microfone aberto* como dispositivo de mediação coletiva, onde “além de realizar um evento nesse espaço somente com mulheres, há também um jogo entre as mulheres que participam: o cuidado” (SALDANHA, 2020, p. 8). E é aqui onde, por fim, a ideia de curadoria lançada outrora assume a performatividade do verbo em seu sentido primário: o de cuidar, da raiz etimológica *curare*¹⁷⁴. Em nosso caso, ao pensar em curadoria como cuidado, vale a pena pensar como esse cuidar opera: reendossa servidão ou faz crescer — numa atenção severa não só sobre o outro, mas também sobre si — a autonomia? As mulheres, sobretudo as negras, ligadas ao estigma de cuidadoras desde outros tempos, parecem saber mais sobre o paradoxo implicado nessa questão.

¹⁷⁴ A curadora Vesna Madžoski, ao resgatar o conceito romano de curadoria, este que está ligado à ideia de cuidado, faz um levantamento do termo na história da cultura. Desde a curadoria como oficialidade encarregada de serviços públicos na Roma Antiga ao poder eclesiástico curatorial na Idade Média e o “cuidado” das almas, a autora mostra como a função do curador chegou às artes contemporâneas. O que Madžoski apresenta não é tão somente as dinâmicas positivas desse cuidado, mas o que de confinamento e dependência ele gera: “Ao que parece, os artistas já não são capazes de representar-se frente a instituições ou no interior delas, não têm a capacidade de defender seus próprios direitos, e subitamente precisam de curadores-como-guardiões não apenas de seus trabalhos, mas também de suas vidas” (MADŽOSKI, 2014, p. 157).

Ao falar sobre a participação da travesti Isadora Ravena no *Alvorço Delas*, a atriz Kelly Enne Saldanha narra que a artista, antes de entrar em cena, mostrou receio de sofrer algum tipo de violência por parte do público em resposta à sua performance. “Para deixá-la mais confortável, antes de apresentá-la ao público, deixamos bem ‘claro’ que ela estava protegida pelas *gatas periféricas* e que ninguém podia ‘mexer’ com ela. É provável que ela tenha se sentido mais segura após isso” (SALDANHA, 2020, p. 8). É da ideia de cuidado como potencializador de autonomias que gira a força política desse tipo de mediação em dispositivos que partem do pressuposto de abertura: fazem *aparecer* as vozes que por costume são “a outra” nesses espaços. Não no sentido de *dar voz* ou *iluminar* uma inteligência que se faz cega, mas, pelo contrário, para compor *com* elas — já que nós também somos elas, somos “a própria” — e elaborar assim outras histórias, outras cidades.

“Certamente esses são exemplos de ações e reações que procuram deixar a cidade um pouco mais feminina: cuidado umas com as outras, *facilitar* momentos para terem suas demandas ouvidas e, principalmente, estarem juntas numa ação coletiva” (SALDANHA, 2020, p. 8, grifo meu). Eu, homem cis, no meio dessa questão, grifando alguns trechos dessas falas, ousou aqui tecer um pensamento, implicando-me nos paradoxos dessa dinâmica — o que me leva a operar também na curadoria do que escolho citar com bastante atenção e *cuidado*, compondo pensamento junto a elas. Penso, logo coexisto. Relaciono-me com elas, logo correspondo¹⁷⁵. Não sou eu quem digo, são elas, comigo, que relatam o processo: “Acredito que cada mulher em sua vida cotidiana vem tramando principalmente formas de se manter viva e sã nessa sociedade que a cada dia mostra uma maneira nova de nos adoecer. A trama de compor algo juntas é tão válida quanto a de tramar a própria sobrevivência diariamente” (SANTOS, 2020, p. 50).

Entretanto, vivenciamos uma cultura que, cada vez menos, tolera mediação teatral, que em seu complexo de autenticidade entende que a comunidade justa seria somente “aquela na qual a medida que governa a comunidade é diretamente incorporada nas atitudes vivas de seus membros” (RANCIÈRE, 2012, p. 11). Essa ideia, em grande medida refém das noções de espontaneidade e transparência — a “fulguração espasmódica”, diria Glissant (1969) —, acaba por

¹⁷⁵ César Giraldo Herrera lembra Ingold, sobre que a palavra cogito, em latim, é composta de *co-* (significa união e mutualidade) e *-agito* (para incitar, guiar, liderar ou cuidar). “Assim, cogito significaria literalmente coagitar, liderar e ser conduzido, agitar e ser agitado, cuidar e ser cuidado; e a frase *cogito ergo sum*, que é muito mais antiga do que Descartes, poderia muito bem ser traduzida como ‘Eu correspondo, logo existo’” (INGOLD, 2013, p. 146).

achar que somos todos iguais, não só em desgraça ontológica como também em performance e direitos de cidadania. É certo que tal compreensão carrega a boniteza de um lugar ao sol que busca romper qualquer tipo de governabilidade tirânica sobre nossos corpos, mas sua conclusão é ineficaz. Falta perguntar em que medida nossa mediação apenas violenta o Outro do Outro e quando que ela expõe e desassossega a separabilidade de todas as coisas para, na *diferença radical*, aquela a que Mbembe (2018) já tinha nos convocado, tornar possível a reconstrução do mundo. Para isso, agora sim, Jacques Rancière fará sentido: não temos “de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história” (RANCIÈRE, 2012, p. 21). Modo de falar que todas as forças de composição já foram colocadas pela ação do Homem Branco no mundo — resta-nos agora reestabelecer o parâmetro do olhar, sondar o que de fato é ação e apatia e nos desprendermos de uma noção negativa de passividade para compor outras relações com o mundo.

Há respostas que não cessam de ser produzidas, aqui e agora, do que ainda se vê como centro do mundo ao que não se separa nas periferias. Ou curamos, por nossa vez, esse jogo para reelaborar as ferramentas e dispositivos de composição a partir da nossa *diferença radical*, ou estamos fadados a repetir, de forma espasmódica, o mesmo e velho mundo de sempre.

CENA 10 — ENSAIO PARA A VIDA: A PRÓPRIA VIDA SENDO COMPOSTA

*E principalmente meu corpo, e também minha alma,
cuidado para não cruzar os braços na atitude estéril do
espectador, porque a vida não é um espetáculo, pois um
mar de dor não é um proscênio, porque um homem que
grita não é um urso que dança.*

— Aimé Césaire¹⁷⁶

Tramar, então, uma cena teatral em que o jogo se estabelece a partir da coparticipação da plateia significa dizer, de algum modo, que o público se torna compositor do fenômeno de que julga apenas esperar — afirmativa que ressalta o aspecto relacional de sua coconstituição. De toda forma, ainda sigo me perguntando em que nível essa composição relacional se arranja: convoca somente a trazer a plateia para dentro da roda ou celebra também a contemplação daquelas pessoas que decidem permanecer sentados assistindo ao mundo? Essa pergunta, que já insinua um trajeto, é que me leva à polêmica questão envolvida na *expectação como um mal*, problematizada por Jacques Rancière (2012). Ela retorna como lugar de tensionamento entre discursos e outras práticas que compõem o teatro contemporâneo e as chamadas cenas *interativas* como *Ainda Vivas*. Entro agora, mais que no *microfone aberto*, nas três peças que o intercalam.

Cabe destacar, desde aqui, o mal-entendido que surgiu dentro das chamadas *poéticas políticas* quando passamos a entender que todas as pessoas participantes do acontecimento teatral também são compositoras: a naturalização da ideia de que a agência política de uma cena teatral estaria na negação da expectativa. A ideia, herdeira de práticas discursivas vividas sobretudo nos anos de 1970, seria de que é “preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos” (RANCIÈRE, 2012, p. 9). Estimulados sobretudo pela crítica da sociedade do espetáculo, a ordem do dia seria a de que o espectador deva ser retirado

¹⁷⁶ Livre tradução de “Et surtout mon corps aussi bien que mon âme, gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse” (CÉSARE, 1983, p. 22).

da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido para que seja “arrastado para o círculo mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais” (RANCIÈRE, 2012, p. 10). No Brasil, figuras como Augusto Boal é que vão encampar, com maior força, esse movimento, trazendo para a cena a “Pedagogia do Oprimido” e fazendo verdadeiras revoluções no pensamento e no estado da arte ao propor um teatro como “ensaio para a transformação do real e não apenas um fenômeno contemplativo, por mais transformadora que a contemplação já possa, em si mesma, ser” (BOAL, 2009, p. 163). Na Europa, à mesma época, para evitar falar em obra, em autor ou encenador, noções então julgadas muito “burguesas”, a estrutura do espetáculo é batizada de *prática significativa*. Tal dinâmica, para Patrice Pavis (2013, p. 49), parecia fazer muito sentido no fim do século passado, quando “seguiu-se, na prática e na teoria, um movimento de reação, revolta, de crítica radical da representação teatral” — e o “espetáculo”, em seu sentido debordano, passa a ser questionado às duras custas de, muitas vezes, extinguir o próprio teatro em favor da vida.

Contudo, se formos pensar nas camadas inseridas no mundo contemporâneo da hiperatividade e da alta performance de si, o que Byung-Chul Han (2015) vai adjetivar de “Sociedade do Cansaço”, precisaríamos tensionar esse propósito de ruptura com os domínios da representação por, pelo menos, três percursos de debate. O primeiro se refere à ideia de tomada de consciência como linha reta para uma ação, como se não houvessem, no meio do caminho, as contingências da vida; o segundo nos leva à noção de passividade como fenômeno a ser extinto em favor de uma atividade, como se não existisse acontecimento nenhum sendo tecido no contemplativo; e o terceiro coloca uma lupa de aumento sobre essa vontade incontestável de colocar a vida acima do teatro como se ele não fosse uma das expressões singulares de composição da vida — ou mais: como se ele não fosse, também, a vida. E, entre dezenas de possibilidades de entrada na questão da expectativa dentro de *Ainda Vivas*, é sobre esses três percursos que quero me debruçar.

Na turbulência da relação, uma ética não imediata

Quando estreamos *Ainda Vivas*, era inevitável pensar: o que estávamos concebendo seria um gesto alinhado não somente à uma perspectiva *relacional*, mas também à de interatividade. Basta olhar para as reflexões empreendidas anteriormente sobre o *microfone aberto* que perceberemos que a dinâmica principal da nossa cena está na sua capacidade de interação direta com a plateia. No entanto, aos poucos, começamos a perceber que esse campo interativo se manifestava para além do que, enquanto artistas de teatro com a rua, concebíamos como jogo teatral interativo. Os depoimentos recebidos pelo público e veiculados nas redes sociais nos faziam perceber que além dos participantes que facilmente entendemos como “engajados” — aqueles e aquelas que performaram no *microfone aberto*, no *karaokê* ou que entraram dentro da cena —, havia um tanto de possibilidades interpretativas, associativas, sendo processadas naquelas pessoas que nem sequer levantaram de suas cadeiras. Nesse sentido, é preciso destacar que a própria dramaturgia de *Ainda Vivas* já se propõe a colocar em jogo a expectativa e destituir possíveis fronteiras entre o que é visto como ativo e passivo para perguntar: por que ainda não conseguimos admitir que na expectativa existe algo de profundamente ativo e que mesmo na participação mais direta acontece algo de passivo, que é levado a agir? Suponho que a inversão da pergunta também produza algum sentido relevante: aquele que já aceitamos ser quase uma lei.

Na primeira peça de *Ainda Vivas*, *Amok*, há uma narrativa sendo construída em que a atmosfera investida se lança ao amor romântico, ao plano de idealização concebido nas relações amorosas contemporâneas que entregam à família e ao lar a aposta de sucesso e felicidade. Nessa primeira peça, arranjamos um ambiente onde quem assiste precisará observar, com cautela, as pistas de um feminicídio em curso disfarçado de romantismo, cuidado e proteção. Entre a expectativa de sucesso da história de um casal e a frustração desencadeada pela morte/desaparecimento da personagem central, há uma dinâmica não só catártica, mas que, de algum modo, nos pergunta: por que ninguém fez nada para que o desastre não ocorresse? Kelly Enne Saldanha (2020, p. 7), em seus relatos de processo, vai além nas perguntas: “Por que na peça 01, não houve engajamento? Seria por respeito à ‘obra’ artística? Se fosse isso, por que na peça 03 não havia esse ‘respeito’? O que de real vemos nessas reações?”

A pergunta feita pela produtora do *Nóis de Teatro* pode ser respondida a partir dos próprios recursos cênicos utilizados na *peça nº 01* — que, como veremos mais à frente, são bem diferentes dos da *peça nº 03* —: figurinos em tons de rosa e pastel, canções romantizadas, flores de casamento etc., tudo pensado para evidenciar nossa idealização das relações românticas. Se por um lado, tais elementos são o que constrói essa relação de distanciamento, de um altar quase intocável da pureza e da virgindade de uma noiva prestes a casar, a cena “reflete exatamente aquilo que estamos vivendo em sociedade, onde os números de feminicídio apontam dados que só crescem e são extremamente alarmantes” (SALDANHA, 2020, p. 7). Num primeiro momento, pode parecer que o que pretendíamos seria a presença de alguma ação das espectadoras denunciando a farsa que ali se anuncia, mas a peripécia que se ergue não está na denúncia de uma “passividade”, ela vive na própria forma como convocamos o olhar. No olhar, por acaso, não existe engajamento? Somente um olhar que se permita assistir com cuidado cada passo que está sendo dado pode de fato interagir com o que ali se compõe. “Sem esse recolhimento contemplativo, o olhar perambula inquieto de lá para cá e não traz nada a se manifestar” (HAN, 2017, p. 37).

Apesar desse sentido, profundamente discutido durante a encenação, cabe agravar a crítica contida na pergunta de Saldanha e reconhecer que, mesmo nesse ato, acabamos por depositar nos e nas espectadoras algum tipo de exigência analítica detetivesca e instauramos um lugar onde precisam desvendar algum sentido que ocultamos nos interstícios do evento. Tal como detetives, os e as espectadoras precisariam desvelar o enigma da esfinge antes que ela os devore com a funesta força do feminicídio. Seria melhor, então, agir rápido? Exemplo sintomático dessa dimensão arranjada pela cena é a canção *Medley do Amor Eterno*¹⁷⁷, composta por Tatá Santana a partir desse propósito dramaturgico de lançar um olhar sobre as violências escondidas no amor romântico heterocristão. Foi unindo, em uma só canção, composições naturalizadas na música popular brasileira que queríamos erguer uma cena em que esse arsenal discursivo, cultural e moral fosse colocado em jogo. Eis a composição:

És tão bela quanto o desabrochar de uma flor
 Me pergunto: "como pode ser tão linda e pra que se pintou?"
 Pra quê? "Não pinte esse rosto que eu gosto e que é só meu"

¹⁷⁷ Composição de Tatá Santana a partir das canções *Canção da Família* (Tatá Santana), *Marina* (Dorival Caymmi), *Minha Namorada* (Vinícius de Moraes e Miúcha) e *Ciúme de Você* (Luiz Ayrão). Canção disponível no link: <https://youtu.be/1DcI1v83nNU>.

Menina, “você já é bonita com o que Deus lhe deu”
 “E eu tenho ciúme”
 Saiba que pra fora dos limites do jardim, o mundo é perigoso
 E é por isso que eu insisto que você tem
 “Que vir comigo em meu caminho
 E talvez o meu caminho seja triste pra você”
 “Mas é ciúme, ciúme de você
 Ciúme de você, ciúme de você”
 Não te assustes se algum dia no jardim
 Um espinho te ferir
 “Mas quando eu me zango, menina, não sei perdoar”. Cuidado!
 Se te perdes, tu decretas nosso fim
 Não permito, não perdoo
 E é por isso que eu insisto que você tem
 “Que me fazer um juramento
 De só ter no pensamento
 Ser só minha até morrer”
 Te enlaço num abraço.

Aqui está um paradoxo que *Ainda Vivas* encena e escancara. Muitas controvérsias habitam a questão que me interessa para pensar a ação da plateia na nossa primeira peça, algo que nos demanda (a mim e a você que me lê) um “jogo de cintura” para lidar com as implicações vivas que se ativam nessa jornada. Em primeiro lugar, vale dizer que a ideia de desvendar algo por meio de uma leitura crítica da composição acima, tendo o caso do *Nóis de Teatro* como exemplo, é sem dúvida herdeira do estudo brechtiano que desde sempre tem nos convocado: “Descubram o que há de estranho no que parece normal, vejam o que há de anormal no que parece explicado. Vejam quanto não se explica, e o que parece comum vejam como é de se espantar” (BRECHT, 1977, p. 247). Entretanto, diante da convocatória brechtiana, Rancièrre (2012, p. 29) é quem vai dizer que “não há evidências de que o conhecimento de uma situação provoque o desejo de mudá-la”. Mas é necessário dar um passo atrás: quem fala assim nesse tom de Rancièrre, por certo não carrega o peso de uma vida fadada à precariedade e à exploração, à urgência de alguma ação que mude o rumo das coisas. Que problema existe em convocar a audiência para um estudo de caso?

Em segundo lugar, vale lembrar, então, que diante da urgência do debate sobre feminicídio e a apatia social frente aos dados assustadores de uma sociedade heterocispatrilar, naturaliza-se a ideia de que algum tipo de coisa deva ser feito num aqui e num agora (como se eles não fossem espirais). E o que a fala de Rancièrre precisa nos apontar de relevante não é nossa aposta no engajamento de um olhar investigativo, mas a ideia, quase sempre evidente

nos chamados *teatros políticos*, de uma *imediatez ética*. É essa crítica que me interessa para pensar nas perguntas de Saldanha e, junto a isso, olhar para esse afã que salta quando urge a reparação de um dano, em especial quando falamos de feridas abertas, de vidas que quase sempre foram degradadas, humilhadas, precarizadas e moldadas pela ordem da urgência.

Infelizmente, séculos e séculos de desejos e práticas éticas mobilizadas em torno do rompimento com os grilhões da escravização e do embrutecimento não têm provocado uma alteração muito grande no estado das coisas. Os riscos sistemáticos aos quais pessoas escravizadas foram expostas durante a colonização, por exemplo, “constituem agora, se não a norma, pelo menos o quinhão de todas as humanidades subalternas” — o que Mbembe (2008, p. 17) chama de *devir-negro* do mundo. Não podemos negar também que os casos de feminicídio, no Brasil, não deixaram de ser uma realidade após a relevante discussão que temos produzido nos últimos anos. Nesse jogo implicado de expectativa por uma mudança que se faça agora, parece que esquecemos do alto precipício de onde precisamos saltar para produzir um gesto de efetiva transformação com o mundo. Sem essa lembrança, estamos fadados a repetir, de modo compulsório, discursos rasteiros, quando não desgastados, veiculados pela cultura crítica em que nós artistas e militantes também nos incluímos. Aposto que o próprio Brecht se espantaria ao perceber que o mundo contemporâneo, bem diferente de quando escreveu *A exceção e a regra*, tem sido o espaço onde a opressão também se instala precisamente no que gera e exige de *performance*. Não seria, então, “uma ilusão acreditar que quanto mais ativos nos tornamos tanto mais livres seríamos” (HAN, 2017, p. 52)? Não quero dizer com isso que somente na demora em análises filosóficas reside a possibilidade de qualquer ação transformadora — isto seria mais uma vez assegurar que consciência está diretamente ligada à emancipação¹⁷⁸ —, mas que existem forças que nos chamam, como que soluções ecoantes, para a construção de um outro *ethos* em que a composição em curso não acontece em lugar algum que não seja em nós mesmos. “Ética não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas a que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos” (AGAMBEN, 2007, p. 54). Por isso, a pergunta de Kelly Enne Saldanha me liga à pergunta de Rancière (2012, p. 16):

¹⁷⁸ Glissant (2005, p. 120) afirma que “um povo impossibilitado de refletir sobre sua função no mundo é, com efeito, um povo oprimido. Nos dias de hoje, a verdadeira liberação de um povo no Todo-o-mundo é a possibilidade de refletir sobre sua função e agir no mundo. Se isto não acontece, então essa liberação é inútil, porque significa que ele continua dominado e oprimido”.

O que permite declarar inativo o espectador que está sentado em seu lugar, senão a oposição radical, previamente suposta, entre ativo e passivo? Por que identificar olhar e passividade, senão pelo pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se com a imagem e com a aparência, ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade fora do teatro?

Relatos de mulheres que nos chegaram após a estreia reforçam suas percepções sobre o tipo de cerceamento, controle, dominação embutidos na relação conjugal e na nossa incapacidade de perceber tais dinâmicas, talvez pelo excesso de uma ação que não deixa tempo para analisar caso a caso, perceber os interstícios, as nuances e o que de oculto se manifesta nessas relações sociais. Tal consciência não foi, em momento algum, o disparador de uma ação que se fizesse ali, naquela hora da peça, embora tenha sido ela que compôs o eixo temático da dramaturgia e da encenação. É necessário admitir, por isso, que entre consciência e ação mora um tanto de adversidades e desvios que, em nosso caso, não precisariam ser restituídas para uma ação de imediato. Entretanto, nas próprias palavras de Rancière (2012, p. 66), essa pode der a possibilidade de

contribuir para transformar o mapa do perceptível e do pensável, para criar novas formas de experiência do sensível, novas distâncias em relação às configurações existentes do que é dado. Mas esse efeito não pode ser uma transmissão calculável entre choque artístico sensível, tomada de consciência intelectual e mobilização política.

Assim, como dito outrora sobre o *microfone aberto*, se por um lado temos interesse em mediar o dispositivo, por outro também apostamos nesse acontecimento que surge na plateia, a partir de sua própria experiência, seja qual for sua origem, quase que de modo acidental. É certo que, entre homens e mulheres, o que responde à expectativa da primeira peça aconteça de modo bem diferente. Entretanto, a ação, nem delas nem deles, está, em momento algum, mesmo no *microfone aberto*, reivindicada como uma necessidade, mas como reflexo de um conjunto de relações a se manifestarem pela força de um rompante. Não há como negar que as atmosferas criadas acabam levando a isso, como falado anteriormente, engajando distâncias e proximidades em relação às configurações compostas. Entretanto, o colocar-se *em jogo* da ética existe como terreno de contingências e não como destino performativo dado e esperado pela ordem de uma exigência. Por isso, como nos fala Glissant, o pensamento do Outro é estéril sem o outro do Pensamento.

Pensar no Outro é a generosidade moral que me dispõe a aceitar o princípio da alteridade, a conceber o mundo não simples e direto, com apenas a minha verdade. [...] O outro do pensamento é precisamente esta alteração. Então eu tenho que agir. É o momento em que mudo meu pensamento, sem renunciar à sua contribuição. Eu mudo, e eu troco. Esta é uma estética da turbulência, cuja ética correspondente não é dada de antemão (GLISSANT, 1997, p. 154-155)¹⁷⁹.

Por isso mesmo, ao considerar a contribuição de um pensar que se estabelece pela força da relação entre homens e mulheres (e pessoas não binárias), não há só um “levado a agir” incondicional: apostamos na turbulenta contribuição de seus *saberes-do-corpo*, nas ações que estes fazem acontecer no meio desse relacionar. Entendemos, por isso, que os *saberes-do-corpo*, mesmo contingente, são resultantes de forças em composição. Não seria possível, então, considerar que também o saber-do-corpo está *em jogo* no “simples” gesto de olhar? “A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição” (RANCIÈRE, 2012, p. 17). Modo de dizer que não é raro ouvirmos mulheres falarem que estão mais que cansadas dessa lógica vertical que diz que são elas que precisam fazer alguma coisa. Tal “divisão policial do sensível” — que, nas palavras de Rancière (2012, p. 43), reflete um tipo de existência harmoniosa “entre o fato de estar num tempo e num espaço específicos, de nele exercer ocupações definidas e de ser dotado das capacidades de sentir, dizer e fazer que convêm a essas atividades” — é o que, muitas vezes, guia a exigência performativa das ações “politizadas”. Vivemos um tempo em que é considerado apatia ou medo não reagir de imediato a qualquer tipo de estímulo. Por isso, na contramão dessa divisão policial, seria necessário concordar com Han (2017, p. 52) quando ele diz que “reagir de imediato e seguir a todo e qualquer impulso já seria uma doença, uma decadência, um sintoma de esgotamento”. Nesse sentido, um exemplo saltou na temporada de estreia e foi a rua que pareceu nos dar algum tipo de resposta para essas questões.

A primeira peça, de presumida contemplação, silenciosa, em uma das sessões foi atravessada por uma briga de rua, realizada ali na calçada entre vizinhos na periferia da cidade. O bate-boca era, mais que outra coisa, entre um homem bêbado e uma idosa. Enquanto ele dizia

¹⁷⁹ Livre tradução de “Thought of the Other is the moral generosity disposing me to accept the principle of alterity, to conceive of the world as not simple and straightforward, with only one truthmine. [...] The other of Thought is precisely this altering. Then I have to act. That is the moment I change my thought, without renouncing its contribution. I change, and I exchange. This is an aesthetics of turbulence whose corresponding ethics is not provided in advance”.

que iria matá-la, ela gritava e dizia que ele não seria “homem suficiente” para isto. Num primeiro momento, parecia que esse caso estaria atrapalhando a função da atmosfera romantizada que criamos. Não bastaram dois passos, no entanto, para que o próprio público começasse a constituir sua relação com tudo o que acontecia e fazer direta relação entre a pretensa romantização da cena e a que acontece assim, todo dia, na rua. Não aconteceram reações de imediato, quiçá por medo mesmo de se meter em briga de homem e mulher — curioso o fato de ser esse também um dos temas levantados na primeira peça. Mas o que se via era uma tensão generalizada, olhares trêmulos e absortos, por um lado passivos, de outro, ativos, à disposição para um gesto mais enérgico ante qualquer passo de violência física. Acaso esse testemunho público colocado ali já não seria em si algum tipo de ação intervindo no caso? Ou acreditamos piamente que os agentes da briga não se afetavam com esse olhar? “Testemunhar algo”, Ingold (2013, p. 85) já no disse, “não é ser bloqueado, mas ser convidado para o encontro”¹⁸⁰.

Assim, o que esse exemplo de algum modo coloca é que, além do que a própria peça engaja (sejam aproximações ou distanciamentos), aquele corpo presente da plateia não estava estagnado diante do mundo. Ele produzia ações cognitivas, colocava-se de algum modo em jogo e, mesmo sem querer, interferia na composição do que ali acontecia. Não restam dúvidas, dessa forma, que contemplar já não signifique tão somente observar as imagens do mundo, mas integrar no corpo o que com elas se implica. Somente assim nossa primeira peça e a briga da rua poderiam, na relação com o mundo, como se diz por aí, verem-se contempladas. De todo modo, não me contento com o relativismo que tal mirada elabora para tentar dissolver essa problemática. O que no fundo a pergunta lançada outrora por Kelly Enne Saldanha me faz questionar é se nesse tipo de resposta que damos para essa questão não mora a permissão para certa falta de engajamento com as coisas da vida. Assim, além de insistir que olho nenhum se separa de um corpo, é preciso sair do império da retina para fazer crescer o que nessa relação corpo-mundo poderá se engajar.

¹⁸⁰ Livre tradução de: “To witness a thing is not to be locked out but to be invited in to the gathering”.

Elaborar a emboscada, para contemplar o insuportável

Quando falamos de contemplação em *Ainda Vivas*, a primeira peça talvez nem seja o exemplo mais “bem resolvido” dessa camada de composição. Talvez seja na segunda peça, *Burnout*, o momento em que tal dinâmica mais se expresse. Aristeu, personagem central da peça, interpretado por Henrique Gonzaga, é o arquetípico homem contemporâneo: proativo, negociador da performance de si, conectado em redes, empreendedor, gerente da própria vida. Seu tempo, de cálculo milimétrico, é utilizado para desenhar o mais alto desempenho dentro da máquina delirante do capitalismo. Como falado outrora, a peça joga com essa retórica do mundo contemporâneo, onde seu *animal laborans* “é provido do ego ao ponto de quase dilacerar-se. Ele pode ser tudo, menos passivo” (HAN, 2017, p. 43). Exausto, sem tempo para respirar, Aristeu representa esse devir-negro de um mundo perdido nas exigências de um neoliberalismo neopentecostal meritocrático onde o trabalho se impõe quase como salvação espiritual e lugar da prosperidade. Antes escravo de um dono, Aristeu agora é “ao mesmo tempo detento e guarda, vítima e algoz, senhor e escravo” (HAN, p. 115), é o explorador de si mesmo. Tudo nessa faceta perversa do mundo contemporâneo só aponta para uma atualização do pensamento moderno, onde a separação entre trabalho e vida — falsamente diluída pelo *capitalismo conexionista* que, ao exigir uma “humanidade” no trabalho, só encontrou outra forma de produzir mais-valia —, é o que obriga nossos corpos a encontrar valor somente nas dobradiças de ferro da exploração do humano como força de trabalho. Entretanto, em *Ainda Vivas*, tudo fica ainda mais perverso quando olhamos para o nosso personagem central e avistamos: ele não é só um *devir-negro*, ele é negro. Algum peso a mais se manifesta na sua indigna humanidade. Assim, em nossa cena, não falamos tão somente de racismo institucionalizado, citamos a própria narrativa escrita pela noção de raça que nos diz que, sendo negros, precisamos fazer sempre um “algo a mais” para que sejamos humanos. Aristeu não é apenas Aristeu: ele é o que Fanon (2008) chamou de *corpo em tripla pessoa* que, no *esquema epidérmico racial*, torna-se responsável por seu *corpo*, por sua *raça* e por seus ancestrais. Ele existe nessa triplicidade. Preso “nessa pessoa tripla, é preciso ser ao menos três vezes melhor do que qualquer pessoa branca, para se tornar igual” (KILOMBA, 2019, p. 174).

Sendo assim, diante de um processo de montagem exaustivo em que o elenco estava, de segunda a sábado, mobilizado em torno do trabalho, era inevitável relacionar Aristeu a nós

mesmos e ao tipo de pressão que criamos (ou foi criada) — e está sempre a requerer de nós alguma ação. No mundo como o conhecemos, não há mais tempo para parar, respirar, descansar, espreitar, expectar, contemplar, admirar, apreciar, meditar ou se perder nos devaneios de um olhar que não exija de si qualquer resposta imediata e produtiva. Em nosso caso, imersos nessas discussões e montando uma cena teatral em que a inexistência de fronteira entre interatividade e contemplação já habitava nossos debates, aconteceu um dia, na sala de trabalho, algo que merece destaque e ser narrado com detalhes.

Já fazia um tempo que os atores e atrizes mostravam seu cansaço físico no processo de montagem. Mesmo na empolgação com o que surgia ali e com uma estreia se aproximando, havia alguma necessidade de parar um pouco para respirar. Mas ainda não tínhamos concluído a encenação da *Peça Nº 2 Burnout* — título sem dúvidas inspirado na filosofia de Byung-Chul Han —, o que nos levava a querer dar cabo às escolhas de cena. Acontece que, por sua dinâmica — trazemos a correria do empreendedor de si, o treino exaustivo de um mundo *fitness*, a aflição sempre corrente de um tempo a ser aproveitado —, essa peça acaba por exigir muito esforço físico dos atores. Em suma, o cansaço não era só tema a compor nossas escolhas estéticas: era ele mesmo a matriz que compunha nosso fazer. De tal modo que, disposto a “levantar” a última cena da peça, no dia em que levei para a sala de trabalho a música *Feeling Good* — imortalizada na voz de Nina Simone (1965) e utilizada como atmosfera sonora para o último quadro da segunda peça —, minha intenção era trazer para o elenco algum acalanto no cansaço acumulado, algum tipo de possibilidade de mover o corpo por um outro ritmo, outra performance. Em suma, eu estava querendo que dançassem, que experimentassem sair da dureza que a cena exigia. Mero engano meu. Por sorte, eu não indiquei que essa era minha intenção. Então, foi só eu dar o *play* na música que os atores e atrizes, cada um a seu tempo, sentassem-se no chão, deitassem-se, ficassem imóveis e não esboçassem nenhum ato que não fosse o de ficar em silêncio. Ante o corpo exausto, não era dança que queriam. Queriam parar, ficar imóveis, observando o mundo passar à sua frente. Estava, então, encenado o último quadro da segunda peça. Renato Hirco, que talvez tenha sido o ator que mais sofreu pressão em produção e resultado — tendo em vista que, além de decorar textos, coreografias e cenas, precisava aprender a tocar um violão durante o processo —, é quem nos fala:

O mais importante para mim foi quando o Altemar nos chamou, perguntou como estávamos e colocou a música *Feeling Good*. Nesse dia eu estava muito

cansado do trabalho e querendo dar algum resultado para o grupo no violão, e isso estava me matando. Não consegui falar, não queria chorar, então calei. Quando a música tocou, eu descansei, e ali eu tive um pouco mais de forças (HIRCO, 2020, p. 20).

Após a estreia, fomos percebendo que essa é sem dúvida uma das cenas mais significativas de *Ainda Vivas* — que, ao se lançar numa malha de jogos interativos, expande sua própria lógica para fundar um lugar onde seja possível contemplar. As primeiras sessões foram alinhadas com esse sentido, mas não bastou fazer mais que uma segunda ou terceira apresentação para que uma audiência negra que tinha visto o trabalho mais de uma vez quisesse também compor essa imagem final. Não deu outra: a cada sessão tínhamos mais e mais pessoas, dentro da roda, sentadas, paradas, olhando uns para os outros ao som de Nina Simone (Figuras 28 e 29). Ainda há quem escolha continuar observando de longe, mas o que tem sido comum acontecer é a cena ser habitada por corpos pretos que, junto conosco, olham um mundo que se pretende branco a nos impor sua ordem racista e reducionista.

Ali, com aquele ato, percebemos uma miríade possível entre interagir e contemplar, seja porque mesmo quem escolheu entrar na imagem ainda está, sim, produzindo um ato contemplativo, ou mesmo por quem permaneceu em sua cadeira “apenas” olhando, em sua maioria pessoas não negras. De algum modo, acionamos um lugar de enfrentamento onde é esse olhar que está sendo colocado em jogo: o olhar como um jogo de poder. Ser olhado, nesse sentido, não seria mais tão somente o manifesto das estruturas racistas de coerção, objetificação e animalização que produzem toda espécie de constrangimento aos corpos negros. Aqui, a crítica lançada na epígrafe desse texto pelo poeta martinicano Aimé Césaire a esse tipo de expectativa repercute, sobretudo ao lembrarmos que o olhar racializador, de braços cruzados, sempre mirou nossos corpos, como um urso que dança, por seu “espetáculo” de natureza. “Quem não me compreende tampouco compreenderá o rugido do tigre”¹⁸¹, provoca Césaire (1983, p. 21). O sintoma racista, como nos fala Muniz Sodré, manifesta-se ao conceber o negro como um “sem lugar na cultura”, o que faz emergir uma semiótica da monstruosidade. Para esse tipo de olhar, o negro “é um homem que a consciência eurocêntrica não consegue sentir como plenamente humano; é, como o monstro, não um desconhecido, mas um conhecido que finalmente não se consegue perceber como idêntico à ideia universal de humano” (SODRÉ, 2002, p. 177).

¹⁸¹ Livre tradução de: “Qui ne me comprendrait pas ne comprendrait pas davantage le rugissement du tigre”.

Foi por essa compreensão que Césaire fundou, em 1930, o movimento da negritude, para “depois de ter defendido a tese menor, dar a volta por cima e anunciar estrepitosamente outra coisa” (FANON, 2008, p. 114): “Minha negritude não é nem torre nem catedral. Ela mergulha na carne vermelha do solo, ela mergulha na carne ardente do céu, ela rasga a prostração opaca da paciência sensata” (CÉSAIRE, 1983, p. 47)¹⁸². Se entre o branco e o negro, segundo Fanon, há uma relação de transcendência, contra qualquer tipo de essência, “eu me defino como tensão absoluta de abertura. Tomo esta negritude e, com lágrimas nos olhos, reconstituo seu mecanismo. Aquilo que foi despedaçado é, pelas minhas mãos, lianas intuitivas, reconstruído, edificado” (FANON, 2008, p. 124).

Com efeito, na cena de *Ainda Vivas* é quando entendemos nossa pretidão fora de qualquer lógica de submissão, quando entendemos que nossa vida tem o mesmo peso de qualquer outra pessoa ali na plateia, é nesse momento que “seu olhar não me fulmina, não me imobiliza mais, sua voz já não me petrifica. Não me perturbo mais em sua presença” (FANON, 1979, p. 34). Em “Os Condenados da Terra”, Fanon nos fala que quando descobrimos que nossa vida, nossa respiração, as pulsações do nosso coração valem o mesmo que a de qualquer outro, é aí que produzimos um abalo essencial no mundo. E é por isso que insistimos nessa atmosfera de silêncio. Não se pede um braço em punho, não se reivindica um grito entalado, não se evoca palavras de luta, apenas se instaura o silêncio: ninguém sequer canta a música, mesmo sendo ela de popularidade mundial.

É ao passo que a presença de quem me olha deixa de me intimidar que me prontifico para elaborar a emboscada: “dentro de tão pouco não lhe restará outra saída que não a fuga” (FANON, 1979, p. 34). A equação do constrangimento é invertida e, de algum modo, nossa composição passa a ser uma imagem “insuportável” para aqueles que ainda vivem a culpa branca: aquela que carrega em si a peia de ter se contentado em nunca ter feito nada dentro do jogo de reparação. Essa culpa, segundo Mbembe (2018, p. 97-98), tem lastro na própria concepção de diferença, o que gera, por assim dizer, uma “Política do Bom Samaritano”, “que se alimenta do sentimento de culpa, seja por ressentimento, seja por piedade, mas nunca por justiça ou responsabilidade”. Não é raro algumas pessoas fugirem do nosso olhar. Logo, essa cena elabora algum tipo de composição que inverte o jogo da expectativa estéril criticada por Césaire para

¹⁸² Livre tradução de “ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale / elle plonge dans la chair rouge du sol elle plonge dans la chair ardente du ciel / elle trouve l'accablement opaque de sa droite patience”.

avivar um olhar que não paralisa na retina — para repercutir, em todo o corpo, sua relação com o apresentado. É nesse momento que, em nossa cena, o olhar contemplativo sai da predominância da visão, que reduz tudo a uma transparência, para engajar todo o corpo em seus mais inesperados sentidos.

Para perceber as opacidades do mundo, o olhar contemplativo precisa ser mais do que um império da retina, precisa apreciar o mundo como Pallasmaa (2011, p. 36) já intuía: em vez de uma analítica da observação, embarcar na tatilidade aprimorada da sensação, “modo similar à maneira que um nadador sente a água fluindo sobre sua pele”. Por isso a necessidade de investir tempo nesse olhar o mundo, um olhar que precisa assumir que é pele, que é *saber-sentido* (HISSA, RIBEIRO, 2017), que é corpo engajado. Assim, ao passo que o elenco, em sala de trabalho, decidia por não dançar, mas dedicar tempo para contemplar, naquele momento eu percebia que elas e eles não deixavam de colocar em jogo todo um corpo, mesmo que fosse por seu cansaço. Aquele cansaço produzia um *saber-do-corpo*, ativava uma responsabilidade com o que olhava, seja consigo ou mesmo com o que se processava entre todos naquele dia. Entretanto, mais que o dia em que montamos a cena, foram as sessões da peça com a rua que nos mostraram que o mal a ser evitado não é a “passividade de um olhar”, mas sim a pressuposição de que quem olha carrega no simples gesto de olhar um não-saber que precisa ser esclarecido. Maneira de dizer que talvez seja sobretudo naquelas pessoas que ficaram sentadas que more um tanto de associações e dissociações diante da imagem formulada. Um multiverso incalculável de sentidos e sensações estão sendo movimentados a partir da relação que se estabelece entre um acontecimento e o repertório dinâmico e processual que compõe a existência corporal de qualquer ser vivo.

A questão principal, então, não é emancipar o olhar-corpo em nome de um Conhecimento que se precisa acessar, é contribuir para o engajamento dos sentidos para viver um corpo que é olhar. Não podemos negar que as pessoas com deficiência na visão já entenderam isso a muito mais tempo que nós: corpos videntes. O teatro, desse modo, não se torna o lugar onde será possível expiar algum tipo de culpa para devolver à plateia a posse de uma consciência do que seus olhares fazem, nem de corrigi-la por meio de uma denúncia, mas o ambiente onde é possível pensá-la, circunscrevê-la, rearranjá-la no toque da pele, produzir com ela outras relações, algo a ser rascunhado por dinâmicas que o próprio corpo de quem olha é que vai

tatear. O teatro torna-se, então, o lugar mediado, o caminho orientado, para que possamos sentir como esse mundo nos toca e para tocarmos o mundo sentindo-nos todos sob a mesma pele junto a ele. É nesses termos, então, que uma emancipação do espectador pode significar emancipar seu corpo-olhar e, em consequência disso, emancipar a nós mesmos da agencia racista inclusa nas políticas da visibilidade. Insistir nessa ideia é liberar nossa arte da corriqueira ideia de uma transformação social — colocada *a priori* pela própria semiótica racista —, para entender que um mundo está sendo composto e que, mais que o olho, o que o próprio corpo contempla, não passará inerte ao que ali foi vivenciado. Quando estilhaçamos a separação das coisas do corpo é que podemos engajar, mais que a culpa, a corresponsabilidade de quem nos olha pelo que aqui e agora, na espiral do presente, está sendo forjado.

Reimaginar o mundo e as formas de conhecê-lo

Ao passo que habitamos a inseparabilidade entre arte e vida, torna-se cada vez mais comum falarmos que nesses lugares de revisão de uma *arte pura* estamos tecendo um *ensaio para a vida real*. Boal talvez tenha sido o teatrólogo que mais tenha defendido essa ideia ao afirmar que ser humano é ser teatro, pois coexistindo no mesmo espaço, atores e espectadores, somos capazes de produzir ações e observar o efeito dessas ações no meio exterior, atuando então. Antes de sua morte, ele afirmou que deveria ampliar o seu conceito: “ser humano é ser artista! Arte e estética são instrumentos de libertação” (BOAL, 2009, p. 19). Sem entrar na densa trama dos estudos sobre a *Estética do Oprimido*, interessa pensar essa noção de ensaio e o que a ela diz respeito ao gesto encampado pelos artistas do *Nóis* e pela plateia que vivenciou a experiência dos eventos aqui elencados. Há, de fato, uma diferença entre interior e exterior, entre o teatro e o que “acontece lá fora”? Estaríamos, nós, elaborando um *ensaio para a vida real*, tendo o teatro como instrumento, ou estamos, naquele instante mesmo (que também é *agora*), compondo a malha da vida, tramando, por assim dizer, nossa cidade? Não é de se espantar que pelo extremo caráter relacional de *Ainda Vivas*, nossa cena habite o senso comum do que poderíamos chamar de *ensaio para a vida real*. Contudo, tenho pensado se *ensaiar a vida* não seja dispor um pensamento que, por excelência, produza uma separação linear do tempo e desimplique o que acontece ali, naquele momento vivido no evento, da “vida real” que estaria acontecendo, “de verdade”, em outro momento e em outro lugar.

Não restam dúvidas que a terceira peça, *Anamnese*, seja o principal lugar onde podemos tensionar tais questões. Primeiro porque nessa peça é onde conseguimos ver, de modo mais declarado, a existência de um opressor e de um oprimido — corpos LGBTs *versus* o policiamento moral e cristão, liberdade de expressão *versus* controle e dominação heterocisnormativo, o direito à cidade *versus* o poder da especulação imobiliária. Segundo, porque nessa peça é onde o público mais toma partido, executando o direito de intervir na composição de uma cena e não permitir que ela dê prosseguimento às absurdas violências mostradas. Em entrevista¹⁸³, Pedro Bomba (2020) afirma que “a terceira peça é Augusto Boal, porque está ali o lance do oprimido e do opressor, a provocação de levar o público a tomar um partido” — e o principal exemplo disso está na investida, mais que corrente, de o público impedir que a personagem *Bixa Preta*, interpretada por Henrique Gonzaga, seja levada por um carrinho de mão pelo *Esquadrão das Morais Públicas*¹⁸⁴.

Acontece que essa cena foi elaborada tendo como referência direta a morte da travesti Dandara dos Santos, caso que repercutiu no mundo todo pela crueldade sádica dos assassinos: os torturadores levaram o corpo da travesti dentro de um carrinho de mão, como se ela fosse um saco de cimento e areia. Esse fenômeno bárbaro aconteceu em 2017¹⁸⁵, no bairro onde estamos desde nossa fundação, o Grande Bom Jardim, e, desde então, repercute em nossos debates sobre a relação entre lgbtfobia e classe, perguntando-nos em que níveis essas discussões têm se instalado na cidade. Em cena, não representamos Dandara. Pelo contrário. Discutíamos que fazer isso seria reendossar a crueldade do fenômeno, como se fosse possível traçar uma linha reta do espetáculo insuportável à consciência da realidade que ele expressa e dessa ao desejo de agir para mudá-la (RANCIÈRE, 2012). Esse elo entre representação, saber e ação, nos fala Rancière (2012, p. 100), é pura pressuposição, “nasceu da crença enganada numa linha reta entre percepção, emoção, compreensão e ação”. Mas já compreendemos: enquanto relação,

¹⁸³ Entrevista concedida em 05 de abril de 2020. Disponível em <https://youtu.be/rSXm2CYcXIL>.

¹⁸⁴ Personagens que constituem a dramaturgia da terceira peça de Ainda Vivas. O *Esquadrão das Morais Públicas* é composto pelo militarismo, a igreja neopentecostal, além da saúde higienista.

¹⁸⁵ No fim do mesmo ano, a Secretaria de Segurança Pública e Defesa Social do Estado do Ceará concluiu que não existiu nenhum crime motivado por homofobia no Ceará em 2017, informação que mostra o descaso e a urgência de debatermos sobre as questões que permeiam a vida da população LGBTQIA+, suas vulnerabilidades e suas táticas para se manter vivas, sobretudo nas periferias urbanas.

elas são pura contingência. Nesse sentido, o que optamos foi pela utilização apenas do carrinho de mão em cena, deixando a plateia, sem nota de rodapé, associar ou não a história que narramos ao fato que acontecera recentemente na cidade. Apostamos na força de totem que o carrinho de mão começou a carregar na história recente do movimento LGBTQIA+.

É necessário, no entanto, colocar que mesmo a utilização tão somente do carrinho se tornou polêmica entre apreciadores de *Ainda Vivas* que participam do movimento LGBTQIA+. Em sessão feita apenas para pessoas convidadas¹⁸⁶, havia quem condenava a utilização, chamando-a de *apelativa*, com demasiada carga de signos colocados *a priori*, e quem apostava conosco no campo em aberto para a resignificação, dando ao público a escolha do que fazer e como receber tal imagem. Sendo assim, em cena, não foram poucas as vezes em que o público se levantou da sua cadeira para intervir na utilização desse carrinho pelo *Esquadrão das Morais Públicas* — dois personagens vestidos de branco, com luvas e botas de proteção —, que quer, à força, levar a personagem Bixa Preta para dissecar seu corpo e analisar a composição monstruosa de seu coração. O tom de revolta levou espectadores a desde dar tapas e socos nos atores intérpretes da cena — e até mesmo a criar uma barricada de proteção à Bixa para que os opressores não chegassem até ela, como o que vivenciamos na sessão feita na comunidade *Poço da Draga*, outra periferia de Fortaleza, dentro do *2º Festival Arruaça*. O próprio Henrique Gonzaga (2020, p. 48) deixou, em seu caderno, o rastro de sua sensação ao que aconteceu ali:

Tremendo com o que aconteceu.
 “Ensaio para a vida real”.
 Ensaio para sobreviver”.
 “Corre bixa”!
 Valeu arruaça!

Afora o arrepio de emoção que me surge quando narro esses atos, interessa pensar em que medida há aí um *ensaio para a vida real* e em que dinâmica isso não opera como a composição da própria vida. E não só isso. Parece-me que dizer que não representávamos Dandara dos Santos, dado tudo o que aconteceu com nossa cena, só pode ter sido algo ilusório. Estava cada vez mais que evidente que Dandara estava ali.

¹⁸⁶ Foram realizadas duas sessões de *Ainda Vivas* para pessoas convidadas. A primeira contou com a presença de Débora Frota, Ari Areia, Paula Iemanjá, Stéfany Mendes, Jon Oliveira e Fernando Leão. A segunda teve a presença de Jô Costa, Taline Martins, Maria Micinete, Jams Willame, Rômulo Silva, além de Kelly Enne Saldanha, atriz do *Nóis*, mas que estava afastada de licença-maternidade.

Pedro Bomba (2020a, informação verbal), ao falar desse momento em nossa peça, nos diz que acha “que ali realmente é um ensaio para a realidade. Ou uma reprodução da realidade. (...) Ele é um ensaio para algumas pessoas, mas também cria uma situação de ação que muitas pessoas já viveram ações como aquela. Ela já sabe como agir”. Nesse sentido, parece ser irrefutável que, pela imagem-totem estabelecida pelo carrinho, o público não apenas *ensaia o real*, como é transpassado por ele na medida em que usa de seu referencial imagético para dispor sua ação. A cena, é necessário dizer, não foi concebida para que o público interagisse, mas para que olhasse a imagem que, congelada, iria se colocar em suspenso como um lugar onde possamos pensar sobre a violência aguda do que ali está implicado. A plateia, entretanto, em especial as próprias pessoas LGBTQs, não deixa que a imagem se repita, opera como que reatualizando o que vê no cotidiano, entende que o estabelecido ali é mais que uma metáfora: é a própria possibilidade de inverter esse jogo de poderes pré-estabelecidos no arranjo do mundo.

Paro para pensar hoje que alguém meteu a colher ou a garrafa cheia d'agua nos atores que interpretavam o *Esquadrão das Morais Públicas* e fora a fagulha para outras tantas também se incomodarem e partirem para cima das morais públicas, da religião, das regras do homem branco... Respirei depois de todo esse acontecimento e me senti leve, me senti quente e acolhida por aqueles, pelos meus, por reverter o papel de identificação de público>>atores e agora era eu, Amanda quem me identificava e me inspirava com a coragem daqueles que havia conhecido há duas horas atrás (FREIRE, A, 2020, p. 20).

O que esse relato de Amanda Freire me faz questionar não é apenas se nesse gesto de coragem (ou de franqueza) do público foi feita ou não uma ação que mude o curso da história do mundo, mas uma divisão crítica que coloca a ação teatral num lugar de mera ficção e a vida real num pedestal onde encontraremos qualquer ruptura verdadeira com o simulacro do teatro. Rancière (2012) já tinha nos dito que ficção não é a criação de um imaginário oposto ao mundo real, é o que realiza *dissensos*, o que muda os modos de apresentação do sensível; dimensão que nos faz lembrar o que eu disse outrora e Jota Mombaça (2017, p. 4) reitera: o poder também opera por ficções “que não são apenas textuais, mas estão materialmente engajadas na produção do mundo. As ficções de poder se proliferam junto a seus efeitos, numa marcha fúnebre celebrada como avanço, progresso ou destino incontornáveis”. Jeito de recapitular que não há ficção tão somente dentro do palco da arte — e, lembrando-nos da franqueza e sua performatividade, dizer que há algo de verdadeiramente falso sendo manuseado em nosso gesto de composição. Não interessa a pureza “espontânea” gerada por um ato “verdadeiro” (ou

“orgânico”), mas entender que nessa ficção há algo de realidade, que produz *dissenso*, já que dela saltam gestos que fundamentam os seus desdobramentos e sua coerência. Sendo os nossos gestos de composição da arte e da vida o construto dessas ficções que inventamos,

não existe real — nem vida, portanto — que não seja ao mesmo tempo espetáculo, teatro e dramaturgia. O acontecimento é sempre flutuante. A imagem, ou melhor, a sombra não é uma ilusão, mas um fato. Seu conteúdo sempre excede a forma. Existe um regime de troca entre o imaginário e o real, se ainda assim tal distinção fizer sentido. Pois, no fundo, um serve para produzir o outro. Um se articula com o outro, um pode ser convertido no outro e vice-versa (MBEMBE, 2018, p. 231).

Assim, sem adentrar novamente na polêmica questão enunciada nessa virada de percepção sobre ficção e realidade, se entendermos *ensaio* como um laboratório de experimentação sobre as propriedades, a qualidade ou a maneira de usar algo para aplicar *depois* em uma experiência “final”, admitiremos que o que acontece ali não seria um *ensaio*, mas a própria experimentação da vida. Agora, se entendermos que a vida é sempre manifesto espiralar de suas histórias, da construção de experiências que tecem ressonâncias em outros contextos, poderemos afirmar que, sim, tanto a cena teatral quanto o que acontece fora dali são *ensaios contínuos* que possuem desdobramentos constantes. Nesse caso, estamos falando da concomitância entre experiência e ressonância como texturas indissociáveis em todas as histórias da vida: passado, presente, futuro sem linhas retas. No caso de *Ainda Vivas*, a experiência é tecida num câmbio constante entre o espetacular e o especular, entre figurinos, maquiagens, adereços cênicos e a performatividade contingente da própria vida, como a vivenciada no Poço da Draga. Não quero, com isso, esconder o caráter fictício de *Ainda Vivas* e balizar a performance como se ela escapasse de qualquer ordem pejorativa inserida na representação. Pelo contrário. Ao passo que reconheço que a ficção se instaura, afirmo que não há, nem aqui nem em parte alguma, uma distinção irrefutável entre as múltiplas formas de ficcionalização que habitam a seara da vida. O que importa aqui é a fuga das ficções dominantes e dos modos como elas buscam determinar nossos corpos, algo que, nas palavras de Jota Mombaça (2017, p. 6),

é parte de um processo denso de rearticulação perante as violências sistêmicas, que requer um trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo, e implica também tornar-se capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando as formas do poder através do tempo.

Assim, ao situar a composição num gesto fictício, estou dizendo que há, sim, um momento em que a vida é colocada *em suspenso* — o que não quer dizer que isso aconteça apenas fora do teatro. De algum modo, interessa pensar nesses espaços fundados *em suspenso*, como dito outrora, junto ao que eles carregam de heterotopia crônica de desvio e, na esteira de Foucault (2009, p. 414), evocá-los como espaços “pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história” — e nos coloca na tarefa de não só reimaginar o mundo como também produzir dissensos, linhas de fuga de um conjunto de ficções dominantes. Por isso essa reimaginação não está entendida aqui apenas pela manifestação direta de quem intervém sobre o carrinho de mão, mas, como dito outrora, vem também do público que, mesmo sentado e observando a atitude eufórica do seu vizinho (talvez, quem sabe, seu imediatismo ético), poderá estar no processo de feitura da experiência de si e das formas de, no *saber-do-corpo*, implicar-se no mundo. O público, então, participa e *assiste* — *ver e/ou prestar assistência* tornam-se a dupla faceta de uma mesma coisa —, experimenta no próprio corpo as possibilidades de engajamento com a vida que aquele encontro vai tangenciar. E não há inferioridade alguma na sua escolha de contemplação, talvez seja nessa hora que o corpo viva algo que só foi possível por seu “mero” expectar.

É importante sublinhar, no entanto, que não quero com isso negar a influência boaliana na história do *Nóis de Teatro* e como reflexo em *Ainda Vivas*: isso seria de extrema levianidade. Mas, entendendo que não está apenas no “oprimido” a chave de possibilidades emancipatórias e de construção do mundo, de algum modo cabe se perguntar: como esse carrinho de mão me afeta? Como a imagem dos negros me circunda? O que no feminicídio me concerne? Onde está o meu compromisso ético com o mundo e com as histórias que não vivenciamos e que ainda não passaram pela dor do nosso corpo? É inevitável lembrar de Fanon e sua crença de que uma experiência subjetiva possa, sim, ser compartilhada por uma pessoa que não a viveu. Seu escrito me salta aos ouvidos para me lembrar que o problema negro — ou LGBTQIA+ ou das mulheres —, não é um problema meu, só meu (FANON, 2008). Fico pensando se Fanon não estaria descrevendo, mais que um pensamento sobre subjetividade, a necessidade de um corpo como reflexo da implicação do todo-o-mundo.

Pelo engajamento com um mundo longe da separabilidade, *Ainda Vivas* convida, então, a plateia “a juntar-se ao artista como companheiro de viagem, a olhar *com* ele enquanto desdobra-se no mundo, em vez de por detrás dele para uma intenção originária da qual ele é o

produto final" (INGOLD, 2015, p. 309). Desse modo, parece-me que se trata não só de uma *história sendo narrada*, de uma *vida sendo ensaiada*, mas também de um *mundo sendo construído*, na espiral do *agora* (que já não é um simples outrora), no presente estendido, onde a plateia, durante três horas e meia (ou mais que isso), faz parte, está "dentro", "entrando na dança", com a sua própria vida implicada.

Por fim, cabe trazer um trecho do que Jon Oliveira, artista cearense, escreveu no *Facebook* após assistir a sessão para convidados:

Quando Di Monteiro me chamou para debater o processo nos últimos ensaios, fiquei com medo, e pensei: "como eu posso colaborar com esses atores incríveis?", "O que eu vou dizer do exercício profundo que eles propõem a partir da sua Fortaleza?"; fui resabiado, e fiquei em êxtase, em estado de choque, eles estão erguendo outra "Fortaleza", exibindo outros passados, outras questões, que alívio ver isso, me senti vivo, fresco, e 'tava tudo ali: a destruição da Divine, do CCBNB, a Criminalização dos Saraus, a LGBTfobia institucional, a mobilização, o deboche, a insubmissão, a morte de João Gilberto, o fim dos masculinismos, Malcom X e Conceição Evaristo e Nina Simone e Cris Faustino, estava tudo ali. É urgente ver "Ainda Vivas", como é urgente se perguntar se estamos Ainda Vivas; "Quero ver como eles lidarão com a Ressaca", tem estreia no Teatro de rua do Brasil (OLIVEIRA, 2019).

Para seguir um exame da atividade da expectativa e os limites de sua prática, como a articulada pelo texto de Jon Oliveira, será necessário pensar ainda no porquê desse elogio ao passivo, perguntando-nos se não haveria uma dinâmica que opere sem essa separação e pressuma que nossa ação no mundo não é ativa nem passiva, mas um jogo cambiante entre momentos de passividade e de atividade, uns imbricados nos outros, gerando a própria malha versátil do que é estar vivo. Parece haver mais elementos para, enquanto encenador que ainda está tentando *lidar com essa ressaca*, escutar suas implicações críticas. Por isso me interessa finalizar a terceira parte deste texto adentrando em outro caráter que endossa a perspectiva declarada até aqui: a de que estamos compondo a cidade, tramando a vida. Se, como falado outrora, os *microfones abertos* se interessam em compor a partir da performatividade (e da atratividade) do sarau, a terceira peça de *Ainda Vivas*, tal qual o segundo *Alvorço*, se lança ao engajamento coletivo da festa. Pelo que me consta, ninguém, em sua sanidade intelectual, "ensaia" uma festa: ela acontece ou não. Interessa, então, retomar o debate sobre a festividade a partir de sua performatividade de *acontecimento*.

CENA 11 — FAZER ACONTECER: UM ESPAÇO PARA CELEBRAR

...e é preciso perguntar, cadê o cu? os cus, no início de tudo, eram tão grandes que não havia folha de banana que cobrisse. e no sétimo dia Deus descansou, sentindo vergonha do cu que fez. o cu cai junto com Lúcifer para as profundezas do inferno.

— Isadora Ravena

Em referência às festas noturnas do Centro de Fortaleza, em especial em memória à antiga Boate *Divine*¹⁸⁷, a nossa terceira peça engaja artistas e plateia num lance afetivo de coreografias, jogos e coparticipação. A interação é tamanha que, em vários momentos, não sabemos ao certo quem de fato constitui o elenco da peça, a não ser quando os atores e atrizes tomam posse de seu lugar performático. Desde músicas clássicas no movimento LGBT a dublagens espetaculares, é a performance em seu sentido mais espetacular que irá conceber o *show de variedades* que a plateia vai experienciar. Mas não só isso. Acontece que, ao trazer essa atmosfera geralmente concebida dentro de casas de shows de variedades para a rua, o *Nóis*, além de produzir uma tensão na ideia de representação — já que em momento algum supomos que aquele é um espaço fechado ou que ali estamos representando a própria Boate *Divine* —, aciona uma dinâmica em que, mais que o espetáculo, é a performatividade que se coloca em jogo.

Falo da performatividade desse tipo de ambiente onde ativo e passivo se misturam já que, estando em festa, o fato de assistir a uma performance não significa pausar a festividade. Olhar o mundo fabulado por esses corpos é uma das forças que vai configurar a própria dinâmica da atividade, o cerne do que gera a tônica da celebração. Nesse sentido, resgatamos a per-

¹⁸⁷ A Boate *Divine* foi uma casa de shows que, durante 15 anos, agitou a noite LGBT do centro de Fortaleza. Famosa por seus preços acessíveis e pela junção de corpos pretos e periféricos, o espaço era constituído de uma verve popular, lugar de ajuntamento de várias bixas, travestis e *drags* das periferias da cidade. Regada a noites de swingueira e shows de dublagens, a casa lançou várias artistas na cena cultural da cidade, o que deixou um legado estético e ativista o qual evocamos na terceira peça de *Ainda Vivas*. O último show da *Divine* foi realizado, sem anúncio do fim, no dia 31 de dezembro de 2014. No lugar onde ela ficava, à Rua General Sampaio, hoje se encontra mais um grande estacionamento, cena trágica utilizada como alegoria na dramaturgia de *Ainda Vivas*.

formatividade da Boate *Divine* que ficou guardada em nossas memórias — em especial as minhas e de Henrique Gonzaga, frequentadores assíduos da casa — para travar uma festa em que fosse esse câmbio entre uma dança despreziosa no espaço público e uma cena que surge ali no meio o que construiria o âmago da experiência vivida.

Nos ensaios, a ideia sempre foi imaginarmos que na hora do *Dance Days* [música usada na cena] as pessoas iam levantar das cadeiras para entrar na nossa festa, dançar com a gente e participar daquele momento. Por um lado, sempre tive receio da forma como isso iria acontecer, se as pessoas se sentiriam convidadas a participar e a cena iria fluir da maneira que imaginamos. Tal qual não foi minha surpresa quando, logo no início da música, da bandeira LGBT sendo balançada, a grande maioria do público estava dançando, pulando e festejando com a gente, sem a necessidade de termos que ficar convidando. Elas sentiram ali que podiam mais do que nunca dançar e se sentirem bem com a atmosfera que foi criada (SANTOS, 2020, p. 57).

Nayana Santos nos lembra que é no jogo da cena que vemos a peça, pela sua característica performativa, tomar conta de uma festividade realizada junto aos participantes sem qualquer tipo de convite aparente. Tudo bem que o jogo performativo é o que vai instigar quem se alinha a esse desejo, mas parece que, de algum modo, a cidade anseia pela festa, aguarda qualquer gatilho possível para celebrar.

Esse tipo de jogo performativo, conceito esmiuçado pela pesquisadora mineira Thálita Motta Melo (2019, p. 190), “é aqui entendido pelo seu aspecto liminar — fenda produzida nas crises — da representação, entre performance e performatividade, jogo e ritual, festa e teatralidade, estética e política”. E, em nosso caso, há ali mais do que o teatro em seu sentido clássico ou personagens que conduzem uma ação: o evento outrora pensado se transforma em um *acontecimento*. Nesse sentido, o espaço público agrega muito a essa composição ao trazer para o jogo vivido um engajamento de forças vitais que em qualquer outro lugar fechado seria raro evocar. Digo isto pela entrada da plateia no festejo criado, como se naquele momento toda a cidade fosse festa, distanciando-a do encarceramento privado gerado pelo policiamento dos afetos, pela sacralização dos espaços ou pela pressa ostensiva engajada no trabalho. Sendo o espaço público esse lugar que aparenta não ter dono, cai por terra a mediação sacro-cerimonial da performatividade dos espaços fechados para se instalar uma atmosfera de celebração.

Na tese de doutorado “O mais profundo é a festa”, na qual a autora propõe uma cartografia dos jogos performativos e da carnavalização em Belo Horizonte, Melo define bem essa ideia ao falar que esses tipos de jogos performativos

não se restringem a espaços privados e secretos, não são puramente didáticos, não são oficiais, não estariam nas olimpíadas, não são apenas festas, tampouco teatro em sua forma clássica. Mas uma mistura entre corpos políticos — subalternos, *queer*, vagabundos [...] — que ao agirem de acordo com regras específicas, porém móveis, lutam [...] por suas próprias representações de identidade, ainda que as colapsem, em seguida, em competições que ensaiam o ato de brincar de tomar lugar (MELO, 2019, p. 190).

O que, no fundo, Melo está a nos dizer é sobre a potência desse tipo de jogo em sua complexidade, já que “não se encaixam nisto ou naquilo, mas que se somam pelos seus componentes estéticos e se esquivam, ao mesmo tempo” (MELO, 2019, p. 190), produzem brechas no tempo do trabalho, no tempo da produtividade de grande escala. Frente à era de uma produção desenfreada de si, que requer uma *vida ativa*, tomadora de decisões rápidas para não perder o *start* de uma oportunidade, a festa se coloca como esse ambiente onde é possível perder a linearidade do tempo para ganhar a espiral do *agora*, sincronizar atividade e passividade para fazer crescer a versatilidade da plenitude da vida, o que pode trazer ao mundo um corpo que não torne binária ação e ressonância, que se lance ao engajamento de um campo contingente de afetos. Se o próprio Byung-Chul Han, severo crítico da noção de vida ativa, admite que precisamos de “uma forma de vida que nos resgate da estagnação espasmódica” (HAN, 2012, p. 113) e produz um elogio à festa num tempo sem celebração, é porque de algum modo entende que há nesse espaço criado na celebração algo que desloca as ideias de passividade e atividade para descrever, mais que tudo, um espaço de jogo.

Han ainda fala que “deveríamos reconhecer que hoje perdemos aquela festividade, aquele tempo de celebração na medida em que absolutizamos trabalho, desempenho e produção. O tempo de trabalho que hoje está se universalizando destrói aquela época celebrativa como tempo de festa” (HAN, 2012, p. 112). Talvez seja mesmo por isso que a cena contemporânea viva uma “passagem do teatro para a celebração, o debate, a ação pública e a manifestação política — em suma, para o acontecimento” (LEHMANN, 2007, p.170). Diante da inseparabilidade ficção-realidade, é o acontecimento vivido que interessa para pensar *Ainda Vivas*, o que nos desloca da ideia premeditada de interação (aquela utilizada, inclusive, dentro de shows e *stand ups* da indústria do entretenimento), para animar a ideia de celebração. O evento se coloca, então, como possibilidade de reorganizar, pelo menos para o público, o tempo do trabalho, o tempo da produção de resultado. E é na festa que fazemos nossas apostas, exigência que

não se efetiva tão somente no campo discursivo de uma linguagem de rastreio verbal, mas nas nuances e formas às quais artistas enredam seu fazer, ou seja, no centro do que está sendo evocado, no discurso entendido em suas múltiplas formas.

O profano para redistribuir a violência

Na *Peça Nº 3: Anamnese*, o discurso engajado na cena é da ordem da celebração, da renovação da vida e da festa, a potência da alegria de estar junto, o que o tira da separação arte *versus* vida para colocar de volta o teatro em relação com a vida. Já que na peça anterior tínhamos falado tanto sobre essa hiperatividade do trabalho contemporâneo, seria justo conceber outra atmosfera. Era considerável “sentir que mesmo depois de mais de duas horas e meia de espetáculo aquela galera estava acordadíssima, pronta para cantar com a gente, levantar qualquer astral” (SANTOS, 2020, p. 57). Celebrar, nesse caso, tem a ver também com a possibilidade de unir esses corpos LGBTQIA+ periféricos que são alvos recorrentes de estigmas, exclusões e silenciamentos no espaço público da cidade. Celebrar esse acontecimento: ainda vivas. Já que todos estão jogando, todas estão celebrando, ao colocar o próprio corpo *em jogo*, artistas e espectadores acabam por desacatar a linha da pretensa fronteira entre quem é ativo e quem é passivo. O que se investe, nesses processos, é o engajamento do *desejo de rua*, esse chamado para a festa, como processo político emancipatório da relação do *Nóis* e das pessoas presentes com a cidade. Nesse momento é que percebemos indícios de uma vitalidade experimentada a partir de um desejo de rua que é mais que uma falta, é um entusiasmo: desejo de ir para a rua e desejo que surge *com* a rua.

Cabe frisar, no entanto, que esse tipo de jogo celebrativo encampado pela festa do entusiasmo não acontece de modo fácil. O fato de que “o homem moderno já não sabe jogar fica provado precisamente pela multiplicação vertiginosa de novos e velhos jogos” (AGAMBEN, 2007, p. 60). A ideia de jogo, se não levada a sério em seu princípio celebrativo, não passa da reprodução compulsiva de uma vida ativa “gameficada”, coroada pelo divertimento embrutecido do jogo como dormência, da festa como entretenimento, algo que o empresariamento das cidades sabe muito bem propagar. Paul B. Preciado (2018) nos diz que a sociedade contemporânea está habitada por subjetividades que se definem por substâncias tóxicas que abastecem

seus metabolismos. Tanto no jogo quanto na festa, um corpo entregue ao controle farmacêutico de sua existência, não raro de se encontrar pelas ruas da cidade, “procura, de maneira desesperada e obstinada, precisamente o contrário do que ali poderia encontrar: a possibilidade de voltar à festa perdida, um retorno ao sagrado e aos seus ritos” (AGAMBEN, 2007, p. 60). Ela só entende como *sagrado* o que faz parte do estreito circuito institucional da religião e da igreja, sem perceber esse engajamento da força vital emanada do encontro com o espaço público. Por isso que ao confiar nesse corpo-cidade LGBTQIA+, festivo, periférico, será importante mobilizar desejos e relações que não se contentam com a superfície nem com a substância, mas que, pelo contrário, penetram fundo na experiência em busca de algum tipo de gozo “verdadeiro”.

Esse gozo a que me refiro precisaria fugir dos mecanismos de representação masturbatória de uma indústria farmacêutica e pornográfica que segue colonizando nossos desejos para se lançar na cidade pelo risco de outras relações, do surgimento de algo que ainda não se circunscreve ao campo de nossas afetações. Por amor às cidades, adentrar nos domínios de um possível corpo emancipado, no que só vive pelo *saber-do-corpo*, não poderá ser, pelo menos não com sucesso, a gestão crua de nossos desejos. Precisamos pensar, de outro modo, no construto sensual de um *em jogo* que não estabelece o fim ou a satisfação, que se interessa pelos lances vivos e misteriosos da sedução e do envolvimento com as opacidades do mundo. Em outras palavras, quero dizer que é a partir do gerenciamento de fetiches, e não da ascensão ou absolvição completa deles, que a festa de *Ainda Vivas* está permeada. Contra o embrutecimento de corporeidades que só tocam a realidade pela lente da transparência — lógicas que, como o pornô amador, não aceita filtro ou mediação —, interessa uma cena que trabalha o *em jogo* que se faz, diferente da pornografia, na sensualidade, algo que Marcuse já entendia bem:

A função mediadora é desempenhada pela faculdade estética, que é afim da sensualidade, pertinente aos sentidos. Por consequência, a reconciliação estética implica um fortalecimento da sensualidade, contra a tirania da razão, e, em última instância, exige até a libertação da sensualidade, frente à dominação repressiva da razão (MARCUSE, 1975, p. 160).

Como Agamben postulou, o comportamento individual não é por si reprovável e até pode expressar uma intenção liberatória, mas o que a pornografia, enquanto dispositivo da sociedade da transparência, bloqueia e desvia é precisamente a possibilidade de sua profanação, como se nesse tipo de se afetar com o mundo já tivesse se alcançado o limite de toda satis-

fação. Não há demônio algum a ser exorcizado na pornografia, nem por moralismo, nem sequer por “redução de danos”, acontece que “o consumo solitário e desesperado da imagem pornográfica acaba substituindo a promessa de um novo uso” (AGAMBEN, 2007, p. 70). Portanto, não querendo reendossar o lixo tóxico das sociedades transparentes e procurando tecer algum outro jogo de desejos para fazer saltar o *saber-do-vivo*, buscamos na festa uma celebração do sagrado que habita o espaço público. “Se vivemos numa época sem festa, se vivemos numa época desprovida de celebrações, já não temos mais qualquer relação com o divino” (HAN, 2012, p. 111). E não uso dessa citação para falar de uma reconexão religiosa com o “mistério” de um deus uno do qual perdemos relação, mas para evocar esse *religare* com a terra, com o que nela nos lembra de que somos um oceano de impermanência e indeterminação, de que é necessário, ainda vivas, reconectar com esse elo perdido na história do Antropoceno.

Ao intervir a ordem de que o sagrado está sob paredes privadas, guardado a sete chaves e de que a rua é celeiro do profano, lugar de toda espécie de sordidez e sujeira, tomamos a rua como sagrada, chão para pisar com pés descalços sem precisar de posterior lava-pés, já que é com ela que nosso engajamento com a vida tem sido vivido em sua maior dignidade. Isso não significa, no entanto, reproduzir símbolos da ideia mítica do que é sagrado no espaço público e “batizar nas águas” alguma utopia cósmica e harmônica: isso a igreja missionária já faz muito bem. Interessa ver o que com a rua nos toma, o que com ela se alinha ao indizível do mundo para desorganizar nossa própria existência: algo que os terreiros religiosos de matriz africana há muito tentam nos dizer. Nesses lugares,

o mistério, força que aciona a relação de segredo, não é algo posto a serviço de uma falta, de um rombo originário na existência do sujeito (tal é a ontologia básica da cultura ocidental), porque não existe para a cultura negra a pressuposição de uma falta ontológica, de um Pecado Original. O mistério volta-se para a expansão do ser (SODRÉ, 2002, p. 118).

Com efeito, é entendendo que a esfera do sagrado e do jogo não estão dissociados, como Agamben (2007) já explicou, que interessa inverter a equação da própria profanação e deslocar o signo profano que se fixou às ruas na história das cidades ocidentais¹⁸⁸ e dos corpos

¹⁸⁸ Em “Carne e Pedra”, denso livro sobre o corpo e a cidade na civilização ocidental, Richard Sennett traz elementos para endossar essa afirmação. Ao falar sobre as construções das ruas na Grécia Antiga, o autor nos diz que “a ‘grandeza da Grécia’ não estava visível nessas áreas que cheiravam a urina e óleo de frituras nem nos sólidos muros dessas ruas com aparência de sujeira” (SENNETT, 2003, p. 35), e que a própria construção das Acrópoles, como território exclusivamente religioso, seria “um campo sagrado situado acima da vida diversificada da praça” (SENNETT, 2003, p.

que a habitam. Talvez tenha sido por isso que Henrique Gonzaga (2020, p. 37) sempre reafirmava: *Ainda Vivas* é a rua, mas “não é qualquer rua. É uma rua grande, que acolhe os estranhos, os diferentes”.

Curioso dizer que uma das críticas que tivemos que debater com cuidado, durante o processo, foi que, de algum modo, estaríamos reendossando um estigma que tem nas corporeidades LGBTQIA+ um lugar sempre festivo. Jô Costa, ativista do movimento LGBTQIA+ nas periferias, ao assistir nossa sessão para pessoas convidadas, questionava algo do tipo: *acaso bixa não pega ônibus, não pega fila, não tem vida cotidiana? Parece que a gente está sempre em festa — e já chega desse estigma!* O debate rendeu dias de discussão e a virada conceitual se deu por entendermos que não estamos trabalhando na reiteração de um estigma, mas na sua sacralização — o inverso também seria possível: estamos profanando o sentido pejorativo que sempre foi dado ao corpo-festa dos e das LGBTQIA+. Por que não pensar a festa como algo do campo do sagrado e dizer que o que esses corpos têm trazido para o mundo é exatamente a boniteza de um corpo festivo, que se reconecta com a vida em seu sentido mais vivo: o ritual?

O problema é acabar com as separações: 'cotidianidade-lazer' ou 'vida cotidiana-festa'. O problema é restituir a festa transformando a vida cotidiana. A cidade foi um espaço ocupado ao mesmo tempo pelo trabalho produtivo, pelas obras, pelas festas. Que ela reencontre essa função para além das funções, na sociedade urbana metamorfoseada (LEFEBVRE, 2001, p. 128).

Mas a questão crítica de Jô Costa não é apenas essa, colocada tão bem por Lefebvre ao defender o direito à cidade. Não podemos esquecer que vivemos o tempo de uma indústria do entretenimento que tem na festa a resposta para um corpo egóico. Quando se trata de comunidades LGBTQIA+, em especial a G (homens gays), não podemos negar a incidência de uma *mais valia* rosa agenciada por grandes corporações que já viram na *festa da diversidade* as *commodities* da exploração de formas de vida. Em nosso isolamento ensimesmado, tóxicopornográfico, subjetivo, perdemos a ludicidade sensual do rito em nome do entorpecimento de uma resposta que equivalha exatamente à expectativa do entretenimento rosa. Esvaziamos a joco-

35). O autor lembra que foi através da alteração da imagem de Cristo que a expansão do cristianismo como movimento social se lançou “na órbita das velhas formas de culto. A ordem linear e axial idêntica à da basílica romana, sua decoração sensual e luxuosa, ofereciam uma visão imperial de Cristo. O respeito marcado pelo temor às coisas sagradas adequava-se à imponência do prédio” (SENNETT, 2003, p. 125).

sidade e o risco de qualquer tipo de relação com os outros em nome de uma produção desenfreada de si. Seria necessário admitir que vivemos uma vida cafetinada, como Suely Rolnik (2018) compara ao nos convidar a pensar num desejo como ética de afirmação da vida. Somente na destituição do cafetão neoliberal como poder onipresente nas cidades é que poderemos nos perceber como jogo de relações vivas, malha de forças e desejos que se esforçam contra *e com* outras forças, contra *e com* outros desejos. É nesse sentido que a crítica de Jô Costa encontra ressonância, colocando-nos atentas a esses desejos egóicos, não apenas masturbatórios, como também de embrutecimento e sem afetação, resultantes de um ideal neoliberal de consumo e satisfação. Por isso importa afirmar: em nossa relação com as cidades, qualquer contentamento real é tanto impossível quanto improvável. Há tão somente a alternância sensual entre desejo e gozo como processo insaciável do estar vivo.

E se o gozo estético não é, propriamente, a satisfação de nenhum desejo, nem a supressão de nenhuma carência, é que não é outra coisa talvez que o desejo prazeroso de si mesmo, que se mantém como desejo em vez de se abolir em sua satisfação (...) Assim, arte seria gozo e potência — mas gozo da própria potência (do desejo), e não satisfação. Potência de gozar, e gozo dessa potência (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 283).

No entanto, para pensar no gozo dessa potência sensual da festa de *Ainda Vivas*, talvez fosse importante indagar sobre como operar numa *política do desejo* em realidades periféricas e subalternizadas que, quase sempre, estão mobilizadas muito mais pela necessidade do que pela vontade. Parece que seria somente ativando o que a festa evoca de *jogo* e de *exílio* que poderíamos construir algum tipo de horizonte à crítica de Jô Costa. Agamben já nos mostrou que a festa, enquanto jogo, sem rito ou mito, seria oca. O italiano vai mostrar, em grande medida influenciado pelo linguista francês Émile Benveniste, que o jogo não só provém da esfera do sagrado, como também acaba por representar sua inversão. A lógica do sagrado reside, para Agamben, na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e a põe em cena. Ciente disso, é no jogo que ele aposta na quebra de tal unidade.

Como *ludus*, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como *jacus*, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito. (...) Isso significa que o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista (AGAMBEN, 2007, p. 59).

Isto posto, que tipo de rito se coloca nessa composição da festa enquanto jogo em *Ainda Vivas*? Em que lugar ela rompe com o entretenimento oco de um indivíduo obstinado em seu gozo masturbatório? Que mobilização ética se faz numa política do desejo a partir de realidades quase sempre desamparadas, de vidas cafetinadas não só em seus desejos, como também em seus direitos de cidadania? No epílogo de “Crítica da Razão Negra”, Mbembe parece, de algum modo, ajudar a responder essa questão. O filósofo camaronês nos lembra que os processos de extrativismo cultural, espoliação econômica e exploração capitalistas não se deram tão somente por uma dinâmica de consumo ligada às “necessidades” da humanidade — ou por uma institucionalidade que ritualiza e sacraliza alguns espaços em detrimento de outros —, mas se instalaram, em larga medida, na criação de códigos que *separam* vidas, dizendo, assim, que umas valem menos que outras. Não há como negar, como já disse, que as variáveis de raça, gênero e classe estão implicadas nesse processo. É por esse entendimento que para reconstruir o mundo

será preciso restituir àqueles e àquelas que foram submetidos a processos de abstração e coisificação na história a parte de humanidade que lhes foi roubada. Nessa perspectiva, o conceito de reparação, além de categoria econômica, remete ao processo de *recomposição* das partes que foram amputadas, a reparação dos laços que foram rompidos, o reinício do jogo de reciprocidade sem o qual não pode haver elevação em humanidade (MBEMBE, 2018, p. 314, grifo meu).

De todo modo, ao falar de reparação a partir da crítica à separação não podemos recair num pensamento baseado na ideia de incompletude, de que, para termos um mundo justo, sua universalidade ainda precisaria ser concluída. Ao lembrar que as coisas do mundo nunca estiveram separadas, *reparar* significa reconstruir, colocar em evidência, “ver” saltar, na espiral do *agora*, relações outrora sequestradas. A cada passo dado nessa tarefa, veremos um mundo sempre inacabado, o que não quer dizer incompleto. Desse modo, ao reunir LGBTs em festa, não trata de dizer que estamos nos inserindo no mapa de um mundo do qual não fazemos parte, mas de contribuir na *reparação* de suas e nossas relações com os processos de recomposição dele, reconstruindo, por assim dizer, as partes que outrora foram amputadas. Essa reconstrução não trata, nesse gesto, de chegar a um sentido primário (dado antes da amputação, da separação), mas de construir um outro a partir do que agora temos implicado. Nesse

trabalho, não só a violência da separação pode ser desmantelada, como também pode ser o lugar onde outros mundos possam surgir.

De algum modo, o que fazemos em *Ainda Vivas* me parece similar ao gesto encampado pelo movimento LGBT nos Estados Unidos nos anos 1980 quando, ao resignificar o pejorativo e ofensivo do termo *queer* (estranho, peculiar, excêntrico, monstruoso, esquisito), adotam a performatividade da palavra para trazer o que ela evoca de deslocamento no mundo. Mas o jogo profanatório não se funda somente na vetorização de uma vontade que restaura “algo parecido com um uso natural, que preexistia à sua *separação* na esfera religiosa, econômica ou jurídica” (AGAMBEN, 2007, p. 66). Agamben (2007, p.66) segue nos lembrando que a operação do jogo “é mais astuta e complexa e *não se limita a abolir a forma da separação* para voltar a encontrar, além ou aquém dela, um uso não contaminado”. Assumindo, então, as forças que agem dentro do termo *queer*, pessoas travestis, *drag queens*, transgênero, e tantas outras consideradas monstruosas tomam o espaço social por seu caráter político desviante, singular, e apostam em performatividades que estão fora das normatividades de gênero. E nisso há algo de muito potente¹⁸⁹. Não há pureza alguma a ser avistada na reparação como recomposição, pelo contrário, daqui só avistamos um limbo complexo de implicações. E é pelo *em jogo* de uma astúcia, na sensualidade que se cria junto à cidade, no processar mesmo dessa relação, que é possível admitir algum gesto de efetiva ruptura reparatória.

Quando erguemos, por exemplo, a bandeira LGBTQIA+ em meio a uma festa, instalados em frente à Igreja Pentecostal Deus no Brasil do bairro (Figuras 36 e 37), não estamos operando de modo tão evidente na relação/oposição profanatória do sagrado imposto naquela fachada. Estamos também dizendo que nosso corpo preto, LGBT, é sagrado, também constitui o mito da

¹⁸⁹ De tal modo, ao utilizar o termo *bixa* ao longo deste texto, provooco um furto do significante da palavra *bicha*, utilizada para animalizar corpos LGBTQIA+ sob a insígnia de *bicho*. O furto tácito não só assume uma palavra, jogando com seu “sentido essencial”, como também traz para ela um outro vetor significante. A MC Liin da Quebrada tem sido de grande influência nessa virada ao trazer para os corpos LGBTQIA+ suas interseccionalidades periféricas. Ser *bixa*, ainda assim, não significa apostar numa identidade fixa ou fixada pela cultura, mas como jogo político, estratégico. E era sobre isso que o filósofo espanhol e ativista LGBT Paco Vidarte (2019, p. 55) nos alertava: que “não há identidade além da identidade política, da identidade estratégica”, e que não estamos mais “buscando essências homossexuais na medicina, na embriologia, na genética, na biologia, na paleontologia, na etologia, na psicologia, em nada”. Ainda sobre esse jogo de roubo tácito de significantes, Vidarte nos alerta sobre a capacidade neoliberal conservadora de se apropriar de termos como *liberdade*, *democracia* e *solidariedade* para cavar seu próprio fascismo, isso para não falar do próprio furto em curso do termo *queer*. Cabe, então, pensar no termo *bixa* não só como temporário, como também em disputa. “Não basta confiar na sensibilidade dos nossos focinhos, se deixarmos o tempo passar e não fizermos nada a respeito, se deixarmos que roubem nossos nomes, eles deixarão de ter algum poder transformador sobre a realidade, e seu perfume libertário acabará desaparecendo” (VIDARTE, 2019, p. 156).

existência (vida e morte), assim como o espaço público do qual tomamos posse. E mais: estamos jogando com o julgamento heterocristão de que esse gesto seja, em si, profanatório, atizando a sua disputa, para efetivamente *redistribuir a violência*, como nos convoca Jota Mombaça (2017, p. 10):

Redistribuir a violência, nesse contexto, é um gesto de confronto, mas também de autocuidado. Não tem nada a ver com declarar uma guerra. Trata-se de afiar a lâmina para habitar uma guerra que foi declarada à nossa revelia, uma guerra estruturante da paz deste mundo, e feita contra nós. Afinal, essas cartografias necropolíticas do terror nas quais somos capturadas são a condição mesma da segurança (privada, social e ontológica) da ínfima parcela de pessoas com *status* plenamente humano do mundo.

Habitar o espaço urbano, nessa celebração sensual, astuciosa, relacional, não significa apenas desacatar o cafetão, mas junto a isto inverter a própria equação desta profanação, jogar com sua inteligência. Não lhes oferecemos a outra face, oferecemos o cu, como sugere Lemebel logo no começo da peça¹⁹⁰. E é ao trazer o sagrado em um sentido não utilitarista da festa — “a palavra vem de *Vesta*, princípio sagrado de vitalidade indiferenciada, [...] marcação temporal do sagrado. A festa destina-se, na verdade, a renovar a força” (SODRÉ, 2002, p. 136) — que cumprimos a vocação profanatória do jogo em seu sentido mais político e performativo: o da *reparação*, nos termos que apresentei acima.

A ideia do corpo festivo dos LGBT's nos trouxe uma experiência muito interessante (...).
Era para ser um sarau?
Era para ser uma festa?
Era para ser o quê?
Não era para ser nada, foi o que aconteceu.
Foi lindo ver a rua cheia de veado, travesti, trans, sapatão.
Vale a pena.
(GONZAGA, 2020, p. 26)

Quando a Bixa Preta (interpretada pelo mesmo ator que assina o registro de processo acima), em seu show performático *Culto da Bixa Preta*, convoca os e as LGBTQIA+ da plateia da terceira peça para celebrar a vida a partir de códigos similares a um culto evangélico, não es-

¹⁹⁰ “Não dou a outra face. Dou o cu, companheiro”. Trecho do poema “Manifesto: Falo por minha diferença”, escrito pelo chileno Pedro Lemebel em 1986, quando se completavam 13 anos do Golpe Militar em Santiago do Chile. O poema finaliza o segundo *microfone aberto* e abre a terceira peça de *Ainda Vivas*.

tamos ali operando somente numa retórica do *deboche*, fenômeno tão bem elogiado nos últimos anos nesse território discursivo. Além de profanar a retórica neopentecostal — o que não é difícil —, estamos também celebrando a força vital de nossos corpos, profetizando nossas existências no espaço público da cidade. “É peste que eles querem? Pois é peste que vão tomar”, anuncia a Bixa Preta paramentada no palco. E parece que o público tem se engajado nessa possibilidade, a ponto de chegarmos num momento em que a alegria de Nayana Santos (2020, p. 35) chegasse para me dizer: “tá todo mundo cantando que é bixa preta, que combinou de não morrer”. Esse mesmo *Culto da Bixa Preta*, encenado dentro de *Ainda Vivas*, tomou uma proporção tamanha na cidade, que nos levou à ideia de gravar um videoclipe e lançá-lo na *internet*. Em agosto de 2020, na Sede do *Nóis de Teatro*, após uma chamada pública nas redes sociais, tivemos um encontro com mais de 30 bixas, sapatões, travestis e pessoas trans e não-binárias para a gravação do clipe e participação de uma grande festa na nossa sede¹⁹¹ (Figuras 34 e 35). Na medida em que ouvimos o chamado de Conceição Evaristo (2016), “a gente combinamos de não morrer”, entendemos que, em nossos tempos, as disputas políticas que arranjamos não estão demarcadas tão somente por uma tomada de poder, mas na construção de narrativas outras que refaçam os modelos de sagrado que tanto têm amputado e necrosado nossas existências. No tempo de ascensão neopentecostal, a disputa em curso se concentra não só na profanação como também no reestabelecimento do elo do que, por nossa vez, será sagrado¹⁹². Em profanar o improfanável. Por isso a importância do jogo performativo na festa de *Ainda Vivas* como ideia constitutiva de uma relação que, em busca da reparação, de reconstrução do mundo, rascunha uma sensualidade, um *em jogo* com a cidade.

¹⁹¹ A resultante audiovisual, feita em parceria com Batuta, produtor musical parceiro do *Nóis*, foi filmada no *Baile Dazáreas*, festa que realizamos em nossa sede anualmente. O clipe foi lançado em 14 de setembro de 2019 e está disponível no link: <https://youtu.be/pWtI2AuL7d8>.

¹⁹² A performer *Ventura Profana* tem discutido o sagrado em seu sentido mais radical. Ao operar numa retórica gospel, de celebração religiosa, a artista evoca o mistério do sagrado que habita os corpos das travestis. Ventura não só profana, em *deboche*, a retórica religiosa, como também usa dela mesma como dispositivo para tecer seu próprio sagrado. “Munam-se de poderes espirituais”, Ventura não cessa de nos convocar. Junto a ela há, na cena contemporânea, um levante de travestis, *drags* e pessoas trans (como o coletivo cearense *Assembleia Trans Terra Prometida*) que não só tem performado esse tipo de celebração como espaço de disputa na Cultura e na Política, como instituído uma reparação às suas espiritualidades, compondo-as por assim dizer. “Glória à Deyse”, elas enunciam! E com isso não estamos falando da reiteração de um Deus uno, branco, macho, totem da cultura judaico-cristã heterossexista, mas da escolha política em tensionar o seu possível formato. Nesse sentido, esse movimento cultural, acredito, não sacraliza sua existência a partir da fundação de um novo mito, mas pela disposição política de questionar o que já está dado criando seu próprio rito. Mais que saber se *Deyse* existe ou não, interessa o jogo político que de algum modo ela desvia.

Paco Vidarte — ativista espanhol do movimento LGBT que propôs uma *Ética Marica*, termo traduzido pela N-1 Edições como *Ética Bixa* — é que me lembra que nós, maricas, temos uma inteligência peculiar, algo que foi cultivado desde muito pequenos e nos manteve *Ainda Vivas*, o “que nos permite agir guiados por outros parâmetros, que transpõem as regras do pensamento heterossexista, engabela-o, [pois que] nós admitimos a incongruência, a contradição, a esquizofrenia, a mentira, qualquer coisa para evitar a queda” (VIDARTE, 2019, p. 123-124). Contra a cafetinização de nossos desejos, é dessa inteligência, dessa astúcia, dessa malandragem contingente que vive no *saber-do-corpo* que pode surgir uma sensualidade periférica, preta, LGBT, que, mais que estilhaçar estigmas morais e catequizantes arcaicos, lança-se como força política emancipatória para, em sua *diferença radical*, profanar o improfanável das construções do mundo como o conhecemos.

O sagrado para renovar a festa

Tal espaço celebrativo, no caso de *Ainda Vivas*, acaba por também acionar a performatividade do culto em seu sentido mais religioso. Qual não foi a nossa surpresa quando percebemos esse sentido inserido ali, com a rua, sem que nós tivéssemos intencionado incluí-lo como força de composição. O público e o tempo em que vivemos é que deram a tônica — e foi inevitável: tal força de composição surgiu como algo com que teríamos que lidar. De fato, uma relação que saltou sem previsão. Começamos a atentar para essa camada logo após o dia da estreia de *Ainda Vivas*, quando vimos uma multidão de pessoas chorando, abraçando-se e acaalentando umas com as outras, como se estivessem em algum tipo de culto religioso. Isto acontece em virtude da nossa cena final.

Após três horas e dez minutos de três peças, um cortejo vem ao longe com uma boneca de dois metros e meio de altura, manipulada pelos atores que a trazem para dentro da roda. A boneca, feita pelos bonequeiros cearenses Cláudio Magalhães e Carlos César Santos, é uma avó, negra, de 80 anos, *ex-drag queen*, talvez transgênero (isto não é declarado ao certo), com traços indígenas e nordestinos. Ela interrompe a peça, vinda do interior em exílio, fugida de invasores que tomaram seu lugar. Pensada como a fabulação de um corpo que intersecciona identidades que foram separadas de sua importância na composição do mundo, como um corpo utópico, ainda inexistente — dado o fato de pessoas travestis, no Brasil, terem uma estimativa

de vida de trinta e cinco anos —, esta personagem aciona na grande maioria dos espectadores, algum lugar de memória e profunda comoção.

A maioria do público, se não o público todo, se emociona com aquela cena e as reações de cada público a cada dia são diferentes. Tiveram dias que as pessoas sentaram para escutar, que a abraçaram no final, que choraram ou que apenas contemplaram atentamente a história trazida que para mim tem cheiro e gosto de biscoito *quebradim* no café (MORAES, 2020, p. 45-46).

Acontece que, dada a euforia dos espectadores que, como Gabriel Moraes relata, acabam abraçando coletivamente essa boneca, começamos a comparar a atmosfera criada com algum tipo de culto religioso, semelhante aos utilizados em igrejas do bairro onde estamos. Num primeiro momento, notar isso foi um choque, algo do qual queríamos nos livrar. Passadas algumas apresentações, invertemos a compreensão e percebemos que ali havia alguma manifestação que se diferenciava de todo o monopólio de domínio subjetivo encampado pelas igrejas neopentecostais. Primeiro por estarmos nos relacionando com vidas que são, geralmente, expulsas desses lugares e, segundo, por vermos nos e nas espectadoras algum lugar de acalanto de suas pulsões místicas que são inviáveis de serem sentidas na igreja. Como Mbembe (2018, p. 299) fala:

Para comunidades cuja história por muito tempo foi sobretudo de degradação e de humilhação, a criação religiosa e artística amiúde representou a última linha de defesa contra as forças da desumanização e da morte. Essa dupla criação marcou profundamente a práxis política. No fundo, sempre foi o seu invólucro metafísico e estético, visto que uma das funções da arte e da religião é justamente preservar a esperança de sair do mundo tal como foi e tal como é, de renascer para a vida e de renovar a festa.

Em entrevista, Pedro Bomba, como codramaturgo, também manifestou surpresa ante o efeito percebido quando assistiu a *Ainda Vivas* pela primeira vez no Poço da Draga.

Eu fiquei impressionado com esse ato das pessoas abraçarem a boneca. Elas estão abraçando espumas sobre ferro. Mas são apenas cinco ou seis pessoas que conseguem abraçar essa estrutura, as outras vinte ou trinta pessoas estão se abraçando entre si. E isso é um gesto que é muito sinistro. É muito revolucionário porque é uma provocação onde as pessoas vão ao encontro, a um lugar onde, na verdade, estão indo ao encontro consigo mesmas. Elas começam a se abraçar entre si, a se beijar, e ninguém fala nada, ninguém formula sobre o que tá acontecendo naquele espaço. Só quem formula de uma forma completamente diferente é a personagem. E a gente sabe que ali tem direito à moradia, ali tem desapropriação, tradição, história, natureza, ali

tem a queda do céu, o Baobá, tem tudo isso naquela cena. (...) O que significa essa voz mais velha? Não é um ancestral, a voz da sabedoria, porque tem muito velho que é escroto, que é pedófilo. Não é essa idealização da velhice, mas é uma mulher velha. Que mulher é essa? *Drag*, indígena, negra, que é pobre, rural... Ela é o acúmulo de todas as existências subalternas, contemporâneas e tradicionais, porque ela é uma velha, é uma senhora. As pessoas a enxergam como uma avó. Mas ela é nova. Ela é uma *drag* que canta (BOMBA, 2020, informação verbal)¹⁹³.

O sentido da celebração, então, se expande com a entrada dessa boneca. Foi isso o que começamos a entender. Antes da estreia, já entendíamos que a boneca trazia uma possibilidade de arranjo sensível que aviva em quem a escuta um lugar ancestral, de memória comum, sobretudo por estarmos falando de uma idosa e do quanto ela representaria a força poética do Baobá — árvore de origem africana que resiste em sua duração no tempo. Essa composição, ativada pelo sagrado que já habitava a terceira peça, um profano sacralizado, já tinha sido “pano para manga” em sala de trabalho. Acontece que a boneca seria manipulada por Amanda Freire, Renato Hirco e Henrique Gonzaga, mesmos atores que estavam em cena performando a festa de *Ainda Vivas*. Por conta disso, com figurinos carnavalizados, com pernas e torso quase todo à mostra, Amanda Freire demonstrava certo desconforto em manipular a boneca “com a bunda de fora”, como ela dizia. Seria necessário refletir sobre o que Amanda me dizia como encenador. Tratava-se tão somente dos receios e precauções que mulheres foram forçadas a construir em sua relação com o espaço público, ou não haveria aí também um certo tipo de imagem do que deve ser o sagrado? Meu questionamento à atriz não precisou ser muito esmiuçado, ela mesma começou a colocar que, no mundo heterocristão, vivemos uma perspectiva do sagrado que se coloca quase sempre por uma moralidade higiênica e branca que subjugava tudo quanto é engajamento do corpo como libertinagem, como se o que no corpo foge à sua regra fosse algo regido por demônios. O sagrado heterocristão é concebido por uma voz grave de timbre masculino, como se o deus branco, ávido por nos condenar, fosse ele mesmo a representação daquilo tudo o que a maioria de nós, pretos, pretas e LGBTQIA+, não somos.

Ao manipular a boneca a partir de nossas próprias corporeidades como sagradas, mesmo com a bunda de fora, não pulsaria aí a religião corpo-mundo longe das exigências normativas cristãs? Não pergunto pelo fato de a boneca entrar quase que rompendo a atmos-

¹⁹³ Entrevista concedida em 05 de abril de 2020. Disponível em <https://youtu.be/rSXm2CYcXII>.

fera festiva anterior, mas pelo que ela evoca na plateia, sem dúvida algo que está em total relação com a própria festa. Pelo que me parece, algumas pessoas da plateia choram não apenas pela força de um lamento, mas também por reimaginarem o mundo e acionarem algum tipo de “renascimento para a vida”. Nessa experiência, a boneca, ao ter o Baobá como metáfora da morte e da vida, lembra-nos da terra, onde a fertilidade liga o ciclo da vida e o ritmo do mundo, revela o que nela há de mais sagrado. Não digo isto para destronar nossa crítica ao tom gospel-religioso da cena final de *Ainda Vivas*, mas para trazer, junto a ele, uma camada de leitura que perceba nesses gestos dos e das espectadoras, o espaço de instauração de outro tipo de experiência mística sobre o tempo-espaço. Um *religare* sem Deus, uma transcendência sem pastoreio, um sagrado sem filiação, que só vive pela desordem da relação com tudo o que existe.

Não é por acaso, então, que Edna Freire, a atriz de 34 anos que faz, escondida do público, a voz da boneca idosa, diga em caderno de processo (2020, p. 31): “Eu penso: ‘estou na metade da minha vida’. É como se eu me apresentasse no futuro, trazendo a memória da minha avó do passado, personificando o presente. É com isso que sentimos a energia do público”. O que o escrito de Edna Freire me mostra é que a boneca, ou mesmo tudo o que é vivenciado *com* ela, *através* dela e *a partir* dela, “não é, portanto, a *Arkhé* objetivada pelo discurso etnológico clássico, que a concebe como um mundo de ‘forças místicas’ acima das contingências históricas ou das vicissitudes do cotidiano e sem nenhuma astúcia cultural” (SODRÉ, 2002, p. 111). É, antes, origem e destino, coletividade e devir: construção de quem entende a morte não mais como finitude, mas que na terra mesmo mora “o segredo do invisível: para ela, a morte encaminha os indivíduos, que serão depois restituídos pela vida” (SODRÉ, 2002, p. 54). “A vida não existe sem a morte”, ressalta Henrique Gonzaga (2020, p. 7) na sétima página do seu caderno, como quem já entende que, na relação que estabelecemos com o mundo, essa separação é pura invenção. Cabe a nós buscar saber que necropolíticas tem forçado a decomposição abrupta e violenta da matéria orgânica de nosso corpo-mundo.

Gargalhamos bem alto enquanto morremos com o prazer de perceber que estamos nos modificando. Pois então continuem! Queimem-nos e facilitem o equilíbrio energético que nos torna novas criaturas. Continuem a nos ajudar a matar a colonialidade de nossos gestos, cognições e emoções. Incendiam nossos corpos e nos deem a felicidade de viver a quentura da transmutação. Quero continuar ferosa. Se para isso precisar morrer, pois que eu morra hoje para ontem conseguir acender a fogueira em que serei queimada amanhã (BRASILEIRO, 2019, p. 8).

A provocação afiada de Castiel Vitorino Brasileiro em suas “Macumbas de Travesti, Feitiços de Bixa” é o que tem me assegurado que quando insisto que teatro e vida estão fundidos, não falo apenas de uma exclusividade das artes. Religião e vida operam do mesmo modo, assim como a força performativa de *escrituras* como as de Brasileiro, ou mesmo as várias outras formas que dão a ver nossa relação com o mundo. Resta-nos atentar para o guia ético que sinaliza essas relações para profanar a ordem instituída pela ética protestante da salvação. É preciso cometer a heresia de destruir a sacralidade de sua filiação para reimaginar o sagrado sem adivinhar a mão de um deus como força total, como já nos sugeriu Glissant (1997). Tanto o *Nóis de Teatro* como Castiel Brasileiro parecem seguir bem essa intuição.

É por esse jogo de composição profanatória atrelada à teatralidade da vida que muitos coletivos têm arriscado habitar a rua. Seja pela assembleia, pelo fórum, pelo jogo, pela festa, pelo sarau, pelo ritual sagrado ou profano (se é que essa separação ainda valha a pena), muitas são as possibilidades de relação com as dinâmicas imanentes da vida para a elaboração de uma experiência teatral. É nesse momento que esse jogo não é algo que se reduz à pura atividade lúdica: ele produz “outra perspectiva quanto à consciência de si, em que viver e morrer, alegria e dor não estão radicalmente separados, pois fazem parte de uma mesma força de engendramento, de um mesmo poder de realização” (SODRÉ, 2002, p. 126).

É por isso que embora esse trabalho de composição seja sempre inacabado, não se desfaz de modo pueril e deixa na rua apenas as cinzas do que foi carnavalizado. Se “o jogo, na nossa sociedade, tem caráter episódico, depois do qual a vida normal deve retomar seu curso” (AGAMBEN, 2007, p. 67-68), é nesse gesto de ressacralizar o espaço público a partir da celebração, ou de profanar seus mitos mais arcaicos, que o jogo não se encerra ao fim de um evento. Diferente da lógica do dispêndio encampada pelos eventos publicitários, pelas grandes festas públicas realizadas, por exemplo, no *réveillon*, ou pelo sagrado vendido nos chamados “cultos campais” que invadem as periferias, falo aqui de uma possibilidade de arte que, como nos lembra o *Corpos Informáticos*, “não é consumo, não com-some, não some com o tempo” (MEDEIROS; ALBUQUERQUE, 2016, p. 209). Falo de um evento que não é vento. Como um Baobá, ele continua reverberando na memória do espaço-tempo, como um ruído a nos lembrar que, a partir dali, outras cidades começaram a acontecer e que sua morte não é da ordem de uma finitude determinada. Em nossos corpos, o que aconteceu continuará sempre implicado. Ou mais que isso:

seu tempo remonta uma simultaneidade que jamais poderá ser ordenada. Após nossa temporada de estreia em frente à igreja evangélica, posso afirmar que, pelo menos para nós, aquele lugar nunca mais foi o mesmo. Basta passarmos por lá para que alguma força continue a nos provocar: corpos que perguntam quando aquilo tudo outra vez acontecerá, em que dia poderão acessar de novo a alegria e a dor de inventarem suas cidades.

EPÍLOGO: NO FIM, A EMANCIPAÇÃO

*É necessário acompanhar passo a passo num país
colonizado a emergência da imaginação.*

— Frantz Fanon

“Reimaginar o mundo e as formas de conhecê-lo”. As palavras de Jota Mombaça e Denise Ferreira da Silva, leitoras da obra de Edouard Glissant, têm ressoado em meus ouvidos de forma cortante, dando-me a ver o que outrora não via, fazendo explodir em mim e nos meus processos criativos o mundo que também desejo destruir. A intelectualidade preta contemporânea tem sido lugar de arejamento do mundo como o conhecemos: produz dissensos, elabora outras ficções, engaja-se com a vida, ativa a força vital daquilo que a Razão branca universal sempre teve como misticismo, fantasia, devaneio ou pura ilusão. Ver-me implicado em um contingente de artistas, pensadoras, intelectuais, imaginadores de um mundo por vir tem sido algo que tenho celebrado, tornando-se o ânimo necessário para não sucumbir diante das violências obscuras da segregação. Sentir-me parte dessa multidão negra atravessando a grande noite do mundo para, das suas profundezas, colher o explosivo que irá destruí-lo, é o que tem me feito acreditar que não é texto de sonho e que, sim, Milton Santos, outro mundo é possível.

Falo de uma mutação filosófica em curso, de algo que cresce longe do mundo ordenado, dos domínios obtusos da Razão universal. Falo de corpos em eterno exílio, que não se deixam domar pela regra una que, arrogante, quis tornar homogênea e hegemônica nossa relação com tudo aquilo que acontece. Refiro-me a singularidades, não só a diferenças, que de seu lugar de existência refletem (pensam e espelham) o infinito e o inacabado dos recônditos secretos do mundo. Falo de ressonâncias infinitas que não perdem a oportunidade de crescer, com o mundo, em expansão. Sigo o rastro dessas expressões singulares que, contrapositionando o *ethos* dos espaços, se veem implicadas nas formas de fundar uma outra habitação. Falo de corpos que, na interseccionalidade, desestabilizam a gramática ética do racismo, do machismo e da lgbtfobia para, no claro-escuro da sua intimidade com a vida negra, poder lidar, sem medo, com a insegurança ontológica primeira: aquela que nos lembra de nossa eterna

impermanência, da responsabilidade de não deixar para o futuro alguma possibilidade efetiva de emancipação.

Meu corpo, ainda vivo, aquele que outrora disse que tem mil histórias para contar, foi colhendo ao longo dos quatro anos e meio de processo de escrita desse texto, as muitas possibilidades de definir o que é emancipação. Mas busco resistir ao que nesse processo me seduz e me sonda para dar a ver contradição. Desdigo e me esquivo. Não sou eu quem vai determinar o que, ao fim das contas, é emancipar. Se emancipar-se equivale, como Muniz Sodré (2006) já nos disse, a reduzir a inocência política, não posso deixar de me implicar na construção de um conceito que pode servir a todo tipo de usura, inclusive a de se autossabotar. O que posso e devo deixar ecoando, nessas últimas palavras escritas, é a necessidade de libertarmos a sensualidade do mundo, aquele *em jogo* imprescindível para fazer crescer as *reservas de vida* de um outro sagrado, de um outro profano, de uma outra ética, de uma outra morada. Para isso, é necessário encarar, sem medo, o fim do mundo como o conhecemos — e, longe da separabilidade das coisas, tecer outras relações, compor outros afetos, libertar nosso imaginário, construir outra imaginação política.

“O que precisará ser renunciado para conseguirmos libertar a capacidade criativa radical da imaginação e dela obtermos o que for necessário para a tarefa de pensar O Mundo outramente?”, pergunta-nos, como quem já ensina, a professora Denise Ferreira da Silva (2019, p. 37). Não há emancipação que seja dada de graça, sem antes anunciarmos um fim. A dor e a angústia de uma mudança radical será o que irá compor, sem ressalvas, a antiestrutura do por vir. Do outro lado dessa luta, algo que age sobremaneira na libertação da imaginação, veremos abrir-se uma zona de multiplicação dispersa, o infinito e opaco da difração do mundo, algo que nos toma em receio e vertigem. Mas esta não é, Glissant (1997, p. 109) já nos disse, “a vertigem que precedeu o apocalipse e a queda de Babel. É o arrepio de um começo, confrontado com possibilidades extremas”¹⁹⁴. Dar início a essa vertigem só fará sentido se “a intuição libertar a imaginação para que a mesma mova-se e apreenda a implicação profunda [...] de tudo o que aconteceu e ainda está por vir” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 152).

¹⁹⁴ Livre tradução de “On the other side of the bitter struggles against domination and for the liberation of the imagination, there opens up a multiply dispersed zone in which we are gripped by vertigo. But this is not the vertigo preceding apocalypse and Babel’s fall. It is the shiver of a beginning, confronted with extreme possibility”.

Um corpo-eco presente o que nos faz viver, no *saber-do-corpo* está o que vai nos restituir o mundo e todas as formas de com ele não sucumbir. O *teatro com a rua* é aqui só mais uma das apostas para libertar nossa imaginação — e, no engajamento poético, tecer a possibilidade de reparação como reconstrução. Por isso não podemos negar nossa força, nem deixar que o mundo seja o agonizante reflexo das mesmas formas de composição. Insistir na imaginação pode ser o que, no fim das contas, pode nos ajudar a lidar com a miséria da realidade, a transmutá-la em engajamento com a vida. Mas, para isso, devemos dispensar, de uma vez por todas, a ideia de que imaginação só serve para falar de coisas em sua ausência ou para entreter um mundo já cansado. É chegada a hora de, junto com Ingold (2015, p. 299), nosso companheiro nessa viagem, “reconhecer no poder da imaginação o impulso criativo da própria vida gerando continuamente as formas que encontramos, seja na arte, através da leitura, escrita ou pintura, ou na natureza, através da caminhada na paisagem”. E é com a vida que corre pelas cidades que iremos ver que é precisamente quando “a imaginação encontra o atrito dos materiais, ou onde as forças da ambição se chocam contra as arestas do mundo, que a vida humana é vivida” (INGOLD, 2013, p. 73)¹⁹⁵.

Insistir na contingência do que surge na relação com o mundo é o que, afinal, nos ajudará a reimaginar o por vir. Acaso as histórias que contei nesse texto, os *teatros com a rua* que o *Nóis* tem praticado junto à multidão negra das periferias, não estariam reimaginando o mundo? Creio que essas histórias não apenas escrevem um projeto: elas compõem ruas, compõem cidades, compõem outras formas de vida. Tecem jogos de reparações. Recompõem o arranjo nefasto da ordenação do mundo. Em atrito com os espaços, são práticas que absorvem também suas energias e transformações, criam eventos que não se dissolvem na sua efemeridade, seguem ressoando na curva espiral de um tempo não linear. Poderia, quem sabe agora, enfim, dizer que, ao produzir fendas nas lógicas sacro-hegemônicas do espaço-tempo, o que as alimenta é a força vital de uma ancestralidade (*agô-axé-auê*). Mas deixo esse assunto para outras conversas, para outro momento de peregrinação por esse emaranhado do que compõe o engajamento com a vida e do que, com ele, pode acionar uma outra cosmopercepção. Agora o que me resta é ver que o mundo está ruindo e reconhecer o que fica nos escombros dos seus contínuos e infindáveis modos de se transformar. E é isto que me faz lembrar que, como gente

¹⁹⁵ Livre tradução de “It is precisely where the reach of the imagination meets the friction of materials, or where the forces of ambition rub up against the rough edges of the world, that human life is lived”.

de teatro, enquanto acreditávamos estar apenas compondo algo com a cidade, também éramos nós mesmos que estávamos, sem dúvidas, em decomposição. Enquanto estilhaçamos o mundo, algo de muito vivo anuncia uma parte nossa que está na eminência de chegar ao fim. O teatro como o conhecemos certamente não sairá ileso desse processo infundável, sua destruição também está implicada no mundo que aspiramos reconstruir.

Parece-me, então, que trabalhos como *Ainda Vivas*, seu evento, seu sarau, seu *microfone aberto*, sua festa, seu jogo, sua sensualidade, de algum modo abrem caminho para esse por vir. E não falo isso para trilhar a ilusão de que criamos uma peça ideal, a mais libertária de todas as obras, onde, apaixonado por mim mesmo, só vejo, por todos os lados, sua pretensa perfeição. Um pensamento crítico intui seus limites e fragilidades, uma abertura continua para aprimorar seus nós de coerência e contradição. O que me importou, diante de tudo o que vi crescer nos registros de processo da montagem do *Nóis de Teatro*, foram suas dinâmicas de alto teor relacional, onde, ainda vivas, reconhecendo nossa eterna impermanência, colocamo-nos *em jogo* para conceber processos de emancipação. É nesse gesto que anunciamos outras óticas para a cena teatral e para a rua, tendo-as como forças de inseparável composição. Prática que engaja, mais do que tudo, uma ética que se faz presente desde aquele gesto adolescente, há quase 20 anos, em que, mesmo na dúvida, resolvemos não fazer uma peça nos palcos e salas de teatro da cidade. Uma ética profunda, não sua imediata representação. Cada vez mais tenho confiado que é tão somente dessa ética, de um engajamento radical com o mundo que ecoa nas linhas de nossos afetos, que poderá surgir um teatro que não o entenda como depósito ou recipiente para nossas expectativas: mirada que poderá nos abrir para o risco de descobrir uma outra relação. Nesse lugar imaginado pela *diferença radical* do mundo é que poderá saltar tudo o que pode vir a ser uma *poética da emancipação*.

REFERÊNCIAS

Registros de Processo

DI MONTEIRO, Altemar. **Ainda Vivas - Três Peças do Nós de Teatro (Caderno de Processo N° 01)**. Fortaleza: Associação Artística Nós de Teatro, 2020. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/0010496276688e01c7db4>. Acesso em 18 nov. 2020.

FERREIRA, Doroteia. **Ainda Vivas - Três Peças do Nós de Teatro (Caderno de Processo N° 02)**. Fortaleza: Associação Artística Nós de Teatro, 2020. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/00104962706fa0da03a12>. Acesso em 18 nov. 2020.

FREIRE, Amanda. **Ainda Vivas - Três Peças do Nós de Teatro (Caderno de Processo N° 03)**. Fortaleza: Associação Artística Nós de Teatro, 2020. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/00104962717a284f628c1>. Acesso em 18 nov. 2020.

FREIRE, Edna. **Ainda Vivas - Três Peças do Nós de Teatro (Caderno de Processo N° 04)**. Fortaleza: Associação Artística Nós de Teatro, 2020. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/0010496272bc44ff6ee06>. Acesso em 18 nov. 2020.

GONZAGA, Henrique. **Ainda Vivas - Três Peças do Nós de Teatro (Caderno de Processo N° 05)**. Fortaleza: Associação Artística Nós de Teatro, 2020. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/001049627a17213c1fc73>. Acesso em 18 nov. 2020.

HIRCO, Renato. **Ainda Vivas - Três Peças do Nós de Teatro (Caderno de Processo N° 06)**. Fortaleza: Associação Artística Nós de Teatro, 2020. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/001049627d1e2bd2f8706>. Acesso em 18 nov. 2020.

MORAES, Gabriel. **Ainda Vivas - Três Peças do Nós de Teatro (Caderno de Processo N° 07)**. Fortaleza: Associação Artística Nós de Teatro, 2020. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/00104962716e1b461ea17>. Acesso em 18 nov. 2020.

SALDANHA, Kelly Enne. **Ainda Vivas - Três Peças do Nós de Teatro (Caderno de Processo N° 08)**. Fortaleza: Associação Artística Nós de Teatro, 2020. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/001049627ee21ab99e099>. Acesso em 18 nov. 2020.

SANTOS, Nayana. **Ainda Vivas - Três Peças do Nós de Teatro (Caderno de Processo N° 09)**. Fortaleza: Associação Artística Nós de Teatro, 2020. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/001049627a592450418cf>. Acesso em 18 nov. 2020.

Entrevistas e Depoimentos

AZIGON, Talles. **Encontro de Saraus do Ceará**. WhatsApp. 21 nov. 2020. 17:52. 1 mensagem de WhatsApp.

BOMBA, Pedro. **Ensaio para a vida real** [Altemar Di Monteiro entrevista Pedro Bomba]. Belo Horizonte, 05 abr. 2020a. Disponível em <https://youtu.be/rSxm2CYcXJI>. Acesso em 18 nov. 2020.

BOMBA, Pedro. **Tudo é corpo e voz** [Altemar Di Monteiro entrevista Pedro Bomba]. Belo Horizonte, 07 nov. 2020b. Disponível em <https://youtu.be/Rh9k8FoYasM>. Acesso em 18 nov. 2020.

MENDES, Stéfany. **Prólogo para Ainda Vivas** [Altemar Di Monteiro entrevista Stéfany Mendes]. Belo Horizonte, Fortaleza, 12 nov. 2020. Disponível em <https://youtu.be/DA1un1J1EwY>. Acesso em 18 nov. 2020.

NÓIS DE TEATRO. **2º Alvorço - Banquete LGBT**. Fortaleza, 13 abr. 2019a. Facebook: Nós de Teatro. Disponível em <https://www.facebook.com/events/2169776806666844/>. Acesso em 18 nov. 2020

OLIVEIRA, Jon (Jon Oliveira). **Ainda Vivas?** Fortaleza, 19 jul. 2019. Facebook: Jon Oliveira, Disponível em: <https://www.facebook.com/jonatas.deoliveira.90/posts/10213888704716546>. Acesso em 18 nov. 2020

NÓIS DE TEATRO. **Ainda Vivas – Três Peças do Nós de Teatro**. Fortaleza, 2019b (folder).

Referências de Vídeos e Músicas

ALCIONE. **A loba**. In: O Melhor de Alcione - Ao Vivo (1997). Disponível em https://youtu.be/_TOGKQ9i5Vs. Acesso em 21 mai. 2021.

HOUSTON, Whitney. **I Have Nothing**. In: The Bodyguard: Original Soundtrack Album (1992). Disponível em: <https://youtu.be/FxYwOXPEoKE>. Acesso em 21 mai. 2021.

JE VOUS SALUE SARAJEVO. Direção: Jean-Luc Godard. França: 1993. Disponível em: <https://youtu.be/LU7-o7OKuDg>. Acesso em: 03 jun. 2021.

MOMBAÇA, Jota. **Cerimônia de abertura da IX Semana de Saúde Mental e Inclusão Social da UFMG**. Canal Extensão UFMG. Maio de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/vFd2aetWccg>. Acesso em 22 mai. 2021.

NÓIS DE TEATRO. **Ainda Vivas – Três Peças do Nós de Teatro (Teaser)**. 2021. (5m29s) Disponível em <https://youtu.be/I6UHMak9B3w>. Acesso em 22 ago. 2021.

NÓIS DE TEATRO. **Ainda Vivas - Nós de Teatro feat Tatá Santana (Clipe Oficial)**. 2020a. (5m34s) Disponível em <https://youtu.be/jIXKDsszmyU>. Acesso em 26 nov. 2020.

NÓIS DE TEATRO. **Culto da Bixa Preta - Nós de Teatro Ft. Batuta (Clipe Oficial)**. 2019. (6m05s) Disponível em <https://youtu.be/pWtI2AuL7d8>. Acesso em 26 nov. 2020.

NÓIS DE TEATRO. **Medley do Amor Eterno – Tatá Santana**. 2021. (2m16s) Disponível em <https://youtu.be/1DcI1v83nNU>. Acesso em 21 mai. 2021.

NÓIS DE TEATRO. **Rock do Aristeu – Tatá Santana**. 2021. (2m22s) Disponível em <https://youtu.be/ZwDshxB8nR8>. Acesso em 11 jun. 2021.

NÓIS DE TEATRO. **Todo camburão tem um pouco de navio negreiro / Temporada Caixa Cultural Fortaleza**. 2021. Disponível em <https://youtu.be/OiT-oayjRbM>. Acesso em 03 jun. 2021.

NÓIS DE TEATRO. **Despejadas - Processo de Montagem (Episódio do Artes de Proa)**. 2021. (20m02s). Disponível em <https://youtu.be/gYqoe53sqVw>. Acesso em 03 jun. 2021.

NÓIS DE TEATRO. **Nós no Batente - Nós de Teatro (com libras e audiodescrição)**. 2021. Disponível em https://youtu.be/RfIE4HUNX_A. Acesso em 03 jun. 2021.

RIBEIRO, Djamila. **Entrevista ao Programa Roda Viva**. Tv Cultura. Novembro de 2020. Disponível em <https://youtu.be/jn1AtnzTql8>. Acesso em 26 nov. 2020

SIMONE, Nina. **Feeling Good**. In: I Put a Spell on You (1965). Disponível em <https://youtu.be/BNMKGYijpvg>. Acesso em 21 mai. 2021.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. **Propaganda fascista e anti-semitismo** [1946]. Orig. In SIMMEL, E. Anti-semitism: A social disease. Madison: International University Press, 1946. Reproduzido em *Gesammelte Schriften* Vol. 9, T. I [Soziologische Schriften] Frankfurt: Surhkamp Verlag, 1975, p. 397-407. Tradução: Francisco Rüdiger. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/adorno/1946/mes/propaganda.htm>. Acesso em 15 jun. 2021.

ADORNO, Theodor. **A Teoria freudiana e o modelo fascista de propaganda** [1951]. Publicado originalmente em *Psychoanalysis and the Social Sciences* 3 (408-433) 1951. Reproduzido em *Gesammelte Schriften* Vol. 8, T. I [Soziologische Schriften]. Tradução: Francisco Rüdiger. Disponível em https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/Theodor_Adorno_-_A_Teoria_freudiana_e_o_modelo_fascista_de_propaganda_1951_.htm?1349568035. Acesso em 22 jun. 2021.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo, SP, Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALCURE, Adriana Schneider. **“Ninguém tem como falar da gente”**: políticas outras para o teatro contemporâneo. *Revista sala preta*, Vol. 19, n. 2, 2019.

ALVOROÇO. In: DICIO, **Dicionário online de português**. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/alvoroco/>. Acesso em: 19 nov. 2020.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Oxford: Oxford University Press. 1962.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Jandaíra, 2020.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Eve. **O novo espírito do capitalismo**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando encontro vocês: macumbas de travesti, feitiços de bixa**. Vitória: Editora da autora, 2019.

BRECHT, Bertolt. **A exceção e a regra**. in Teatro de Bertolt Brecht. V.3. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. **Dispossession: The Performative in the Political**. Cambridge: Polity Press, 2013.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidade, performance e política**. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: Edufu, 2011.

CARDOSO, Ricardo JB. **A cidade como palco: o centro do Rio de Janeiro como lócus da experiência teatral contemporânea**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural; Gerência de Informação, 2008.

CARRASCOSA, Denise França. **Crítica performativa: nem se incomode... é só brincadeira de eres**. Fólio — Revista de Letras Vitória da Conquista v. 10, n. 2 p. 73-86 jul./dez. 2018.

CARVALHO, Isabel Cristina; STEIL, Carlos Alberto (orgs). **Cultura, percepção e ambiente: Diálogos com Tim Ingold**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Volume 1: Artes de Fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un retour au pays natal**. Paris, Présence africaine, 1983.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos**. Crise e insurreição. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

COMTE-SPONVILLE, André. **Tratado do desespero e da beatitude**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

CONSEJO Ciudadano para la Seguridad Pública y Justicia Penal A.C. **Metodología del ranking (2020) de las 50 ciudades más violentas del mundo**. Ciudad de México: Seguridad, Justicia y Paz, 2021. Disponível em: <http://www.seguridadjusticiaypaz.org.mx/sala-de-prensa/1597-metodologia-a-del-ranking-2020-de-las-50-ciudades-ma-s-violentas-del-mundo>. Acesso em 03 jun. 2021.

DA SILVA, Cidinha. **Necropolítica x tecnologias ancestrais de produção de infinitos**. Portal Geledés, maio de 2020. Disponível em <https://www.geledes.org.br/necropolitica-x-tecnologias-ancestrais-de-producao-de-infinitos/>. Acesso em 20 jul. 2021.

DAVIS, Ângela. **As mulheres negras na construção de uma nova utopia**. Portal Geledés, julho de 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>. Acesso em 26 nov. 2020.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

DI MONTEIRO, Altemar. **Caminhares periféricos**: Nós de Teatro e a potência do caminhar no Teatro de Rua Contemporâneo. Fortaleza, Belo Horizonte: Piseagrama, 2018.

DUNKER, Christian. **Culpa, responsabilidade e implicação**. Blog da Ubu Editora, 2019. Disponível em: <http://blog.ubueditora.com.br/culpa-responsabilidade-e-implicacao/> Acesso em 25 nov. 2020.

DUNKER, Christian. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**: Uma psicopatologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo, 2015.

DUNKER, Christian. **Reinvenção da intimidade**: Políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro. Pallas, 2016.

FÁBIO, André Cabette. **O que é "pós-verdade"**, a palavra do ano segundo a Universidade de Oxford, 2016. Disponível em www.nexojornal.com.br/expresso/2016/11/16/O-que-é-'pós-verdade'-a-palavra-do-ano-segundo-a-Universidade-de-Oxford. Acesso em 15 jun. 2021.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução' de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador, EDUFBA, 2008.

FÉLIX MARTINS, Daniela. **Pensar e fazer cidades**: Composições performáticas e a emergência do espaço público. Revista Desenvolvimento Social, PPGDS/ Unimontes- MG, Vol. 26, n. 1, jan/jun, 2020.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo, Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. **Experiências do real no teatro**. Revista Sala Preta, vol 13, n 02, 2013.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política/Living Commons/A Casa do Povo, 2019.

FISCHER-LICHTE, Ericka. **Estética de lo performativo**. Perucha. Madrid: Abada, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Tradução de Mana Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 17 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

FINK, Eugen. **Le Jeu comme symbole du monde**. Paris: Du Minuit, 1966.

FREUD, Sigmund. **Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância**. Tradução de J. Salomão. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

GADELHA, José Juliano. **Habitar a escuridão**: materialidades negras, o olho e a quebra. Rio de Janeiro, Revista Concinnitas, v. 21, n. 39, p. 127-152, 2020.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. **L'Intention poétique**. Paris, éds. du Seuil, 1969.

GLISSANT, Édouard. **Le discours antillais**. Paris, éds. du Seuil, 1981.

GLISSANT, Édouard. **O pensamento do tremor**. La Cohée du Lamentin, Tradução de Enilce do Carmo. Juiz de Fora: Gallimard/Editora UFJF, 2014.

GLISSANT, Édouard. **Poetics of relation**. Translated by Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

GLISSANT, Édouard. **Soleil de la conscience**. Paris, Falaize, 1956.

GRANDE Bom Jardim – território e contexto social. Rede livre CCBJ, 2021. Disponível em: <http://ccbj.re-delivre.org.br/grande-bom-jardim-territorio-e-contexto-social/>. Acesso em 23 jun. 2021.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Tradução de Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Annablume, 2005.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. Tradução de Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HARVEY, David. **Espaços de esperança**. Tradução de Adail Ubirajara e Maria Stela. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar, pensar**. In: HEIDEGGER, Martin. Ensaios e conferências. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão et al. Petrópolis/Bragança Paulista, Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2006.

HISSA, Cássio E. Viana; NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. **Cidade-corpo**. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.54-77, jan/jun, 2013.

HISSA, Cássio; RIBEIRO, Mônica. **Saber sentido**. Conceição/Conception, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 90–109, 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648656>. Acesso em 14 jun. 2021.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. **Making**: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture. London and New York: Routledge. 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2014.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **Caminhos para a cultura do bem viver**. Cultura do bem viver, 2020. Disponível em http://www.culturadobemviver.org/pdf/Caminhos_para_a_cultura_do_Bem_Viver_Ailton_Krenak.pdf. Acesso em 11 jun. 2021.

LACAN, Jacques. **O seminário**, livro 7: a ética da psicanálise. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

LATOURETTE, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede**. Tradução de Gilson César Cardoso. Salvador, Bauru: EDUFBA-EDUSC, 2012.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEMEBEL, Pedro. **Manifesto (Falo pela minha diferença)**. Tradução Alejandra Rojas C. Revista Rosa. Jun, 2014. Disponível em: <https://medium.com/revista-rosa-3/manifesto-falo-pela-minha-diferenca-dfb3f8d4f9a>. Acesso em 01 dez. 2020.

LIMA, Tatiana Motta. **A noção de escuta: Afetos, Exemplos e Reflexões**. Revista do LUME. N. 2, Nov 2012.

LOVELOCK, James. **A vingança de Gaia**. Tradução de Ivo Korytowski. Rio de Janeiro, intrínseca, 2006.

MADŽOSKI, Vesna. **A Invenção dos curadores**. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, Revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 28, dez/ 2014.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MARIA DE JESUS, Carolina. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Editora Ática, 2017.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). Performance, Exílio, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2002.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MEDEIROS, Beatriz; ALBUQUERQUE, Natasha de. **Composição urbana: surpresa e fuleragem**. In: METAGRAPHIAS: letra C de Composições Urbanas e outras paisagens (vulgo C.U.) v.1 n.4 dezembro, 2016.

MELO, Thálita Motta. **O mais profundo é a festa: cartografias dos jogos performativos e da carnavalização em Belo Horizonte após a Praia da Estação**. Tese apresentada à Escola de Belas Artes da UFMG, 2019.

MOMBAÇA, Jota. **A plantação cognitiva**. In: MASP AfterAll. São Paulo: MASP, 2020.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência**. São Paulo: Fundação Bienal (32a. Bienal de São Paulo — Incerteza Viva) e OIP — oficina imaginação política, 2017.

MOMBAÇA, Jota. **Veio o tempo em que por todos os lados as luzes desta época foram acendidas**. Publicado a 28 de Novembro 2018. Disponível em: <https://jotamombaca.com/texts-textos/veio-o-tempo/>. Acesso em 05 jul 2021.

MOTEN, Fred. **In the break: the aesthetics of the Black radical tradition**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Tradução de Fernanda Bernardo. Edições Chão da Feira, Belo Horizonte, 2014.

PALLAMIN, Vera. **Arte urbana**. São Paulo, Annablume, 2000.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo, Perspectiva, 2013.

PELBART, Peter Pál. **Biopolítica e contraniilismo**. Texto publicado na ocasião dos seminários "A Constituição do Comum: Cultura e Conflitos no Capitalismo Contemporâneo", Rede Universidade Nômade, parte do Programa Cultura e Pensamento (Minc - Ministério da Cultura), 2007. Disponível em: https://desarquivo.org/sites/default/files/const-comum_peter-pal-pelbart.pdf. Acesso em 19 jul. 2021.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo**. Tradução de Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. In: Medo clássico: Edgar Allan Poe: coletânea inédita de contos do autor. Tradução Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

PRECIADO, Paul B. **Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

QUILICI, Cassiano S. **Askhesis: elementos para uma genealogia da noção de treinamento**. Anais do VII Congresso da ABRACE. TEMPOS DA MEMÓRIA: Vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre, outubro de 2012.

QUILICI, Cassiano S. **O campo expandido: arte como ato filosófico**. Revista Sala Preta, vol. 14, n 02, 2014.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RAVENA, Isadora. **Sinfonia para o fim do mundo**. Fortaleza: LAC, 2020.

- RODRIGUES, Cristiano. **Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. p. 10. Disponível em: <https://poligen.polignu.org/sites/poligen.polignu.org/files/feminismo%20negro2.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2020.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo. N-1 Edições, 2018.
- ROVELLI, Carlo. **A ordem do tempo**. Tradução de Silvana Cobucci. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SAFATLE, Vladimir. **Circuito dos afetos**: Corpos políticos, desamparo, fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel**. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain, Paris, L'Harmattan, 1998.
- SALABERT, Miguel. **El exilio interior**. Barcelona: Anthropos, 1988.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2008.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: São Paulo: Editora Record, 2005.
- SARLO, Beatriz. **A cidade vista**: mercadorias e cultura urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: O corpo e a cidade na civilização ocidental. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade [recurso eletrônico] - 1. ed. Tradução de Lygia Araujo Watanabe. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. **The Primacy of Movement**. Amsterdam: John Benjamins, 1998.
- SILVA, Rômulo. **Rede de afetos**: práticas de re-existências poéticas na cidade de Fortaleza (Ce). Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Sociologia do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2019.
- SILVA, Rômulo. **Sarau da B1**: poetas de lugar nenhum. In: Jornal O Povo. 22/09/2018. Disponível em <https://www.opovo.com.br/jornal/opiniao/2018/09/sarau-da-b1-poetas-de-lugar-nenhum.html>. Acesso em 26 nov. 2020.
- SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.
- SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. Tradução de Deborah Weinberg. São Paulo: Odysseus, 2007.
- SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- SPINOZA, Benedidus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

TEATRO de Grupo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo>. Acesso em: 11 jun. 2021. Verbete da Enciclopédia.

TROTTA, Rosyane. **Autoria coletiva no processo de criação teatral.** Tese de doutorado. Rio de Janeiro-RJ: PPGT do Centro de Letras e Artes UFRJ, 2008.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de rua do Brasil:** a luta pelo espaço público. São Paulo: Perspectiva, 2016.

VALENTIM, Maria Lucas Pereira. **Do cílio à navalha:** montagem na cena carioca. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

VÁSQUEZ, Héctor A. Briones. **A cena como saber da perda:** traços alegóricos e políticos no teatro latino-americano contemporâneo. Tese (doutorado em Artes Cênicas) — Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2011.

VELLOSO, Rita. **O tempo do agora da insurgência:** memória de gestos e política do espaço, segundo Walter Benjamin. In: BRITO, FD; JACQUES, P. B. Corpocidade: gestos urbanos. Salvador, Edufba, 2017.

VIDARTE, Paco. **Ética bixa:** proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. Tradução de Pablo Cardellino Soto e Maria Selenir Nunes. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

PÓS-REFERÊNCIAS: GLOSSÁRIO DE ARTISTAS

Nóis de Teatro e Ainda Vivas

Amanda Freire — Atriz e coordenadora de sede do *Nóis de Teatro*, graduada em Teatro pela Universidade Federal do Ceará, integrante da *Festa Crioula* onde pesquisa o funk contemporâneo. Atriz da montagem *Ainda Vivas*.

Bruno Sodré — Músico percussionista, ator e luthier, pesquisador de folguedos populares. Pesquisa também música experimental e contemporânea. Técnico de som e luz no *Nóis de Teatro* e cenógrafo da montagem *Ainda Vivas*.

Doroteia Ferreira — Performer, atriz, dançarina, coreógrafa, professora de dança e brincante, integrante do *Nóis de Teatro*. Pesquisa corpo urbano na cena contemporânea. Atriz da montagem *Ainda Vivas*.

Edna Freire — Atriz fundadora do *Nóis de Teatro*. Licenciada em Teatro e técnica de enfermagem, o que a faz dividir o trabalho entre a arte e a saúde. Atriz da montagem *Ainda Vivas*.

Gabriel Moraes — Artista preto do Pirambu, licenciado em Teatro, ator, músico, sapateador, diretor musical e preparador vocal. Ator convidado do *Nóis de Teatro* para a primeira versão da montagem *Ainda Vivas*.

Henrique Gonzaga — Ator, produtor, professor de teatro, jornalista e pesquisador. Bacharel em Jornalismo e Licenciado em Teatro. É um dos artistas fundadores do *Nóis de Teatro*, além de ator e assistente de direção da montagem *Ainda Vivas*.

Kelly Enne Saldanha — Atriz e produtora do *Nóis de Teatro*, além de coordenadora de formação no Centro Cultural Grande Bom Jardim. É contrarregra e produtora executiva da montagem *Ainda Vivas*.

Nayana Santos — Atriz e assistente de produção no *Nóis de Teatro*. Assistente Pedagógica no Centro Cultural Grande Bom Jardim e atriz da montagem *Ainda Vivas*.

Renato Hirco — Ator, cantor e arte-educador. Licenciado em Teatro, é ator convidado do *Nóis de Teatro* para a montagem *Ainda Vivas*.

Pessoas aliadas e convidadas

Abu da Pereba — Ator, palhaço e poeta. Em fevereiro de 2019, participou como convidado do 1º *Alvorço*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

André Victor — Artista e designer gráfico, com graduação em Design pela UFMG (2018) e formação complementar em Edição pela mesma instituição. Enquanto designer, atua de forma impressa e digital com agentes da cultura e ONGs. Contribuiu no projeto gráfico deste texto.

Ângelo Willian — Também conhecido como "umartistaperiférico", é artista da dança e poeta. Pesquisa danças vernaculares afroestadunidenses, danças afroindígenas ancestrais e Cultura Popular. Em fevereiro de 2019, participou como convidado do 1º *Alvorço*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

Ari Areia — Jornalista, ator, militante dos direitos humanos, negro, LGBT e 1º suplente de deputado estadual pelo PSOL no Ceará. Em junho de 2019, participou do ensaio aberto de *Ainda Vivas*.

Baticum — Poeta responsável pela *Biblioteca Comunitária Okupação*. Realiza o *Sarau Okupação* e o *Slam da Okupa*. É um dos idealizadores do *Encontro de Saraus do Ceará*, da *Bienal Itinerante de Poesia* e da *Periferia Vive - Escola Livre e Itinerante*.

Batuta — Artista multilinguagem, parceiro do *Nóis de Teatro* em diversas atividades, dentre elas a montagem *Todo Camburão Tem Um Pouco de Navio Negreiro* (2014) e a produção musical do clipe *Culto da Bixa Preta* (2019).

Bianca Bigbug — Atriz e estudante moradora do Poço da Draga. Em agosto de 2019, fez participação especial em *Ainda Vivas* dentro da programação do *Festival Arruaça*.

Capim Santo — Ex-integrante do *Nóis de Teatro*, artista popular e ator. Pesquisa e trabalha com palhaçaria e práticas circenses nos sinais e praças da cidade. Em fevereiro de 2019, participou do 1º *Alvorço*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

Carlos César dos Santos — Ator bonequeiro, cenógrafo, artista plástico e construtor de bonecos desde os anos 1980. Trabalhou na construção da boneca da cena final de *Ainda Vivas*.

Carlos Magno Rodrigues — Ator de teatro e cinema convidado do *Nóis de Teatro* na montagem *Todo Camburão Tem Um Pouco de Navio Negreiro*. Em julho de 2019, fez participação especial em *Ainda Vivas*.

Cláudio Magalhães — Ator, diretor e bonequeiro do *Grupo Epidemia de Bonecos*. Trabalhou na construção de adereços e da boneca de *Ainda Vivas*.

Dona Norma — Vendedora de churrasquinhos ao lado da sede do *Nóis de Teatro*.

gigi castro — Cantora e compositora, escritora e revisora, perambula entre os campos da arte e da educação desde que se entende por gente. Faz parte do grupo de musicistas *Não Insistas, Rapariga!* Fez a revisão de português deste texto.

Isadora Ravena — Travesti, artista multilinguagem e professora. É graduada em Teatro e Mestre em Artes no PPGARTES/UFC. Participou do 2º e do 3º *Alvorços*, realizado pelo *Nóis de Teatro* em abril e novembro de 2019, respectivamente.

Jam's Willame — Ator e poeta articulador do *Sarau Corpo Sem Órgãos*. Em fevereiro de 2019, participou como convidado do *1º Alvorço*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

Jardson Remido — Rapper, poeta que recita dentro dos ônibus em Fortaleza e região metropolitana. Em fevereiro de 2019, participou do *1º Alvorço*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

Jéssica Teixeira — Atriz, produtora e diretora, graduada em teatro e mestra em artes. Atualmente, investiga seu próprio corpo estranho, matéria prima das suas últimas obras. Em dezembro de 2019, no Teatro Carlos Câmara, fez participação especial em *Ainda Vivas*.

Jô Costa — Artista não binária, trabalha performance e educação social. Coordena o *Gueto Queen*, primeiro coletivo LGBTQIA+ do Grande Bom Jardim. Em abril de 2019, participou do *2º Alvorço — Banquete LGBT*. Participou também da sessão de *Ainda Vivas* feita somente para pessoas convidadas em junho de 2019.

Joaquim Araújo — Militante dos direitos de crianças, adolescentes e juventudes, diretor de teatro, arte-educador e devoto da vida e cultura humana negra. Em junho de 2019, participou do *2º Seminário Periferias Insurgentes — A gente combinamos de não morrer*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

Jon Oliveira — Cantor, músico, produtor e ativista em Direitos Humanos e pela cidadania plena de pessoas LGBTI+. Integra o coletivo *Flor no Asfalto* e o *CENAPOP*, instituição realizadora do *For Rainbow* (Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual e de Gênero). Participou também da sessão de *Ainda Vivas* feita somente para pessoas convidadas em junho de 2019.

Joseane Damasceno — Mulher, negra, periférica e feminista, educadora social no Núcleo de Base do Serviluz. Uma das idealizadoras do *Surf das Manas* e faz parte do Conselho Gestor da ZEIS Serviluz. Em junho de 2019, participou do *2º Seminário Periferias Insurgentes — A gente combinamos de não morrer*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

Lia Mota — Artista do audiovisual. Realizou a fotografia do clipe *Culto da Bixa Preta*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

Lolost — Dj, artista preta, participante da *Festa Crioula*. Em abril de 2019, participou do *2º Alvorço — Banquete LGBT*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

Luan Matias — Poeta insurgente, artista nas mais diferentes linguagens e educador social. Em junho de 2019, participou do *2º Seminário Periferias Insurgentes — A gente combinamos de não morrer*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

Ma Njanu — Poeta, artista visual, iyawó, assistente social e educadora popular. Em novembro de 2019, participou do *3º Alvorço — Alvorço Delas*, realizado pelo *Nóis de Teatro* em parceria com o Cineteatro São Luiz.

Maria Micinete — Atriz, brincante e oficina de fanzine e teatro de bonecos habitante do Pici. Artivista dos grupos *Tambores de Safo*, *Bloco Cola Velcro*, *Picicordélico* e *INCA*. Participou de diversas etapas da montagem de *Ainda Vivas: 2º Alvorço*, realizado em abril de 2019; *2º Seminário Periferias Insurgentes — A gente combinamos de não morrer* e sessão para pessoas convidadas, realizados em junho de 2019; além de participação especial na cena, em julho de 2019.

Mika Barros — Moradora do Grande Bom Jardim, preta da favela, cantora e poetisa. Em junho de 2019, participou do *2º Seminário Periferias Insurgentes — A gente combinamos de não morrer*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

Monstra — Drag Quenn, performer e diretora de arte. Em agosto de 2019, fez participação especial em *Ainda Vivas* dentro da programação do *Festival Arruaça*.

Muriel Cruz Phelipe — Artista independente da Sabiaguaba, musicista rapper, palhaça, atriz e realizadora de audiovisual e fotografia. Integra a *Coletiva Crioula* e ministra na *Assembleia Trans Terra Prometida*. Em novembro de 2019, fez participação especial em *Ainda Vivas*, sessão realizada no pátio da *Vila das Artes*.

Pâmella Souto — Poeta e atriz, participante do *Sarau Corpo Sem Órgãos*. Em novembro de 2019, fez participação especial em *Ainda Vivas* dentro do *Festival de Teatro Popular de Fortaleza*.

Parahyba — Cantor e compositor desde os anos 1980. Desde 2007, faz parte do *Coletivo Bate Palmas* com jovens músicos do Conjunto Palmeiras. Em junho de 2019, participou do *2º Seminário Periferias Insurgentes — A gente combinamos de não morrer*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

Patrícia Dawson — Atriz integrante do *Coletivo As Travestidas*. Em abril de 2019, participou do *2º Alvorço — Banquete LGBT*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

Paula Yemanjá — Diretora teatral, produtora, atriz e contadora de histórias. Graduada em Letras. É artista do *Coletivo Os Pícaros Incurrigíveis*. Participou da sessão de *Ainda Vivas* feita somente para pessoas convidadas em junho de 2019.

Pedro Bomba — Poeta, artista e codramaturgo de *Ainda Vivas*. É mestre em Comunicação pela UFMG e curador da RodaBH de Poesia.

Renata Lemes — Atriz, diretora teatral e professora da licenciatura em teatro da Universidade Federal do Ceará. Em novembro de 2019, fez participação especial em *Ainda Vivas*, sessão realizada no pátio da *Vila das Artes*.

Rômulo Silva — Poeta e pesquisador nascido e criado no Pantanal (atual Planalto Ayrton Senna). Mestre e doutorando pelo PPGS/UECE e pesquisador-colaborador do *Laboratório de Arte Contemporânea* da UFC. Em junho de 2019, participou do *2º Seminário Periferias Insurgentes — A gente combinamos de não morrer*, além da sessão de *Ainda Vivas* feita apenas para pessoas convidadas.

Ruth Aragão — Professora e criadora de moda e figurino. Assina o figurino de *Ainda Vivas* junto à assistente Rochelle Nunes e às costureiras Antônia Araújo, Ayla Buriti, Francisca Bento e Quina. Dami Cruz e Jô de Paula também contribuíram nesse trabalho.

Samara Barros — Poeta negra, periférica, feminista, escreve poesia desde 2017. Integra o *Pretarau*, coletiva de mulheres negras e artistas. Em outubro de 2019, fez participação especial em *Ainda Vivas* durante a *Mostra Perfil de Dramaturgia* realizada pelo Cineteatro São Luiz.

Stefany Mendes — Travesti periférica, artista multimídia, coordenadora e idealizadora do coletivo *Polo Trans*. Artista convidada para várias sessões de *Ainda Vivas*. Atualmente integra o elenco de *Ama*, nova montagem do *Nóis de Teatro*.

Taline Martins — Ex-participante e fundadora do *Nóis de Teatro*. Mulher preta e psicóloga. Participou da sessão de *Ainda Vivas* feita somente para pessoas convidadas em junho de 2019.

Tatá Santana — Diretor musical mineiro, compositor de trilhas sonoras para o teatro, ator, preparador vocal e arte-educador. Compôs a trilha sonora e fez a preparação vocal de *Ainda Vivas*.

Talles Azigon — Poeta, produtor cultural, editor, mediador de leitura, curador de eventos literários e contador de histórias. Contribuiu na curadoria e participou do *2º Seminário Periferias Insurgentes*, realizado pelo *Nóis de Teatro* em junho de 2019.

Tuyra Andrade — Professora da rede pública estadual do Ceará onde desenvolve, com seus alunos, um projeto de Literatura Marginal e Música. Em junho de 2019, participou do *2º Seminário Periferias Insurgentes*, além de ter feito participação especial em *Ainda Vivas* durante a *Mostra Perfil de Dramaturgia* realizada pelo Cineteatro São Luiz.

Wellington Gadelha — Artista da dança, desenvolve trabalho e pesquisa na *Plataforma Afrontamento*. Colabora com coletivos que atuam em Fortaleza com ênfase nos direitos humanos, periferia e juventude negra. Em junho de 2019, participou do *2º Seminário Periferias Insurgentes*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

Wesley Lobo — Artista de teatro, agitador cultural atuante do Centro de Defesa da Vida Herbert de Souza (CDVHS). Em fevereiro de 2019, participou do *1º Alvorço*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

Wilbert Santos — Atua no campo das artes, produção cultural e direitos humanos. Em fevereiro de 2019, participou do *1º Alvorço*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

Yasmin Shirran — Bailarina, atriz e artista visual, integrante do *Coletivo As Travestidas*. Bate cabelo desde 2008. Em abril de 2019, participou do *2º Alvorço — Banquete LGBT*, realizado pelo *Nóis de Teatro*.

Yuri Marrocos — Nascido no bairro Jôquei Clube, em Fortaleza, é dramaturgo, poeta e estudante de psicologia.



FIGURA 48 Desenho de Noá Estrela. Arquivo do autor.

Instantes antes de enviar este texto para a banca de defesa de meu doutorado, encontrei esse desenho em meio a vários outros feitos nas páginas que os atores e atrizes do *Nóis* deixaram em branco nos cadernos de processo. Os desenhos foram feitos, não sei bem quando, por Noá e Zoey Estrela, minhas enteadas, duas meninas negras, filhas do meu companheiro, Tatá Santana. O que poderia parecer um sacrilégio com os documentos de pesquisa foi o que me mostrou que as folhas dos cadernos nunca estarão mortas. Elas agora, mais que nunca, continuam *Ainda Vivas*.