

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

Alana dos Santos Schambakler

**(IN)FESTAR DE VAGALUMES:**  
A dança e a luta em Quando Quebra Queima

Belo Horizonte  
2024

Alana dos Santos Schambakler

**(IN)FESTAR DE VAGALUMES:**  
A dança e a luta em Quando Quebra Queima

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Artes da Cena

Orientadora: Carla Andrea Silva Lima

Belo Horizonte

2024

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

792.028  
S299i  
2024

Schambakler, Alana dos Santos, 1989-  
(In)festar de vagalumes [recurso eletrônico] : a dança e a luta em  
Quando quebra queima / Alana dos Santos Schambakler. – 2024. 1  
recurso online.

Orientadora: Carla Andrea Silva Lima.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.

1. Coletiva Ocupação (Grupo teatral) – Teses. 2. Representação  
teatral – Teses. 3. Arte e educação – Teses. 4. Movimentos estudantis –  
São Paulo – Teses. 5. Educação e Estado – Teses. 6. Artes cênicas –  
Teses. I. Lima, Carla Andréa Silva, 1978- II. Universidade Federal de  
Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



# UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

## 1 PPG artes

Programa de Pós-Graduação em Artes  
Escola de Belas Artes - UFMG

## ESCOLA DE BELAS ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

### 1.1 FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de  
Dissertação da aluna ALANA DOS SANTOS SCHAMBAKLER  
- Número de Registro 2021699581.

Título: "(IN)FESTAR DE VAGALUMES: A DANÇA E A LUTA EM QUANDO  
QUEBRA QUEIMA"

Prof. Dra. Carla Andrea Silva Lima – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. Marcos Antonio Alexandre – Titular – Faculdade de Letras - UFMG

Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 21 de fevereiro de 2024

para dançar, para lutar.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha mãe por ter incentivado os livros e as brincadeiras em casa. Ao meu pai, por ser sempre mais incentivador do que repressor. À minha irmã, por participar das brincadeiras e jogos comigo. Às minhas avós que não puderam estudar e que me ensinaram a conversar com as plantas e os animais. À ancestralidade que me acompanha e me orienta. Pela orientação, agradeço imensamente à Carla Andrea Lima. Aos membros da banca por aceitarem o convite, professores Arnaldo Alvarenga, Marcos Alexandre e Simone Carleto. À EBA-UFMG e ao programa CAPES de bolsas, muito obrigada. À Manu Ribeiro e Jussara Braga amigas, fadas sensatas da pós-graduação. Meus maiores agradecimentos a cada pessoa que compõe a coletivA ocupação. Obrigada por existirem, dançarem e lutarem, sem os sonhos de vocês, tantos outros não ganhariam forma na vida.

## RESUMO

Esse trabalho tem como parâmetro a conjuntura de Levantes desenvolvida por Georges Didi-Huberman e com isso faz uma análise de como a encenação performática de *Quando Quebra Queima* da coletivA ocupação, incorporou o levante do movimento secundarista no estado de São Paulo, ocorrido em 2015 e 2016, enquanto gesto de celebração e revolta. O abuso de poder do Estado atrelado à precarização e sucateamento do ensino público estadual, que desencadeou os atos de protesto, foi problematizado a partir do conceito de educação como prática de liberdade de bell hooks, articulando pontos fundamentais da pesquisa, com questões de raça, gênero e revolta. Atentando para a experiência das ocupações escolares como ato de resistência e como capacidade de autonomia, buscamos associá-la com a percepção de Paulo Freire sobre a atuação humana consciente enquanto presença no mundo e em relação uns aos outros no espaço. No que tange ao aspecto da ação performática como um campo expandido entre arte, educação e vida procedemos um entrelaçamento com as reflexões de Cassiano Sydow Qulici sobre performatividade e trabalho sobre si na cena expandida analisando como a dança e o Funk foram as linguagens escolhidas pela coletivA para recriar em cena a força do acontecimento e a transformação de si nas ocupações.

**Palavras-chave:** levantes; artes da cena; secundaristas; educação; coletivA ocupação.

## ABSTRACT

This work has as a parameter the context of the Uprisings developed by Georges Didi-Huberman and with this it makes an analysis of how the performative staging of Quando Quebra Queima by the collective occupation, incorporated the uprising of the secondary movement in the state of São Paulo, which occurred in 2015 and 2016, as a gesture of celebration and revolt. The abuse of State power linked to the precariousness and scrapping of state public education, which triggered the acts of protest, was problematized based on bell hooks' concept of education as a practice of freedom, articulating fundamental points of the research, with issues of race, gender and revolt. Paying attention to the experience of school occupations as an act of resistance and as a capacity for autonomy, we seek to associate it with Paulo Freire's perception of conscious human action as a presence in the world and in relation to each other in space. Regarding the aspect of performative action as an expanded field between art, education and life, we intertwine with Cassiano Sydow Qulici's reflections on performativity and work on oneself in the expanded scene, analyzing how dance and Funk were the languages chosen by the collective to recreate on stage the force of the event and the transformation of self in occupations.

**Keywords:** uprisings; performing arts; high school-movement; education.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Festival Internacional de Teatro - Belo Horizonte 2022. Alvim em cena em Quando Quebra Queima.....	25
Figura 2 - Festival Internacional de Teatro de - Belo Horizonte 2022. Lilith em cena em Quando Quebra Queima.....	46
Figura 3 – Festival Internacional de Teatro – Belo Horizonte 2022. Coletiva ocupação em cena. Quando Quebra Queima.....	57

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>08</b>
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO I – ÁGUA, ENCHER AS RUAS .....</b>	<b>11</b>
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO II – FOGO, OCUPAR E RESISTIR .....</b>	<b>34</b>
<b>4</b>	<b>CAPÍTULO III –TERRA, CORPOREIDADE REVOLUCIONÁRIA .....</b>	<b>61</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS– AR, EXPANDIR A VISÃO .....</b>	<b>76</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>81</b>

## 2 INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é identificar o modo como a noção de *Levantes*, tal como proposta pelo filósofo Georges Didi-Huberman, pode ser mobilizada na encenação de *Quando Quebra Queima*, da coletiva A ocupação, enquanto gesto de celebração e revolta. Sobre a encenação, vale destacar que ela é fruto do encontro de jovens secundaristas com a atriz e diretora Martha Kiss Perrone, durante o movimento das ocupações escolares que ocorreram como ato de resistência contra o fechamento de escolas estaduais em São Paulo em 2015 e 2016, por conta de um decreto do Governo do Estado.

Para desenvolvimento da pesquisa procedemos a análise do espetáculo. Para essa análise, foi necessário assistir as apresentações de *Quando Quebra Queima* sempre que possível, para maior observação e, principalmente, para uma aproximação com o grupo, para os fins de uma pesquisa e de entrevistas mais humanizadas. “A maneira como um grupo ri coletivamente pode informar mais do que uma entrevista de uma hora” (Trotta, 1995, p.14). Por meio dessa aproximação, foi possível falar pessoalmente com algumas pessoas do grupo, trocar contatos e fazer pequenas entrevistas, haja vista que, seria dificultoso com as agendas de trabalho, entrevistar todas as 20 pessoas que compõem a coletiva, assim, busquei entrevistar as pessoas que estavam mais destacadas nas cenas de nosso interesse para articulação dos conceitos propostos no trabalho. Foram realizadas entrevistas com 5 pessoas do grupo, Alvim Silva, Marcéu Maria, Marcela Jesus, PH Veríssimo e a diretora Martha Kiss Perrone.

Não temos a pretensão aqui de fazer uma análise exaustiva ou mesmo um resumo da peça *Quando Quebra Queima*, nos propomos trabalhar com alguns pontos de raça, gênero, coletividade, revolta e movimento para articular conceitos, que tangem às artes da cena e as práticas educativas.

Iniciamos o trabalho com o capítulo 1 percorrendo a noção de *Levantes*. Para Didi-Huberman, um *Levante* acontece quando um limite, que fere as existências, é ultrapassado. Nesse ponto, em que não há mais nada a perder, existe uma força coletiva que se ergue, se levanta saindo da prostração e se opondo ao estado de opressão. Desse modo, no primeiro capítulo, buscamos contextualizar o desencadeamento e a ação da primavera secundarista em São Paulo colocando-a em diálogo com a noção de *Levantes* e, também, com a noção da educação como prática de liberdade, defendida pela educadora bell hooks, de modo a observarmos as condições de ensino e aprendizagem presentes nas escolas atualmente, com foco em levantar elementos que possam contextualizar o descontentamento da comunidade

escolar com as políticas de sucateamento da educação pública - questão central para que possamos acompanhar o movimento secundarista e o contexto de nascimento da encenação *Quando Quebra Queima*.

No capítulo 2, adentramos o contexto da encenação de *Quando Quebra Queima* mobilizados pela noção de *Levantes* associando-a com reflexões empreendidas nas artes da cena, mais precisamente com os estudos de Cassiano Sydow Qulici acerca da ação performática compreendida como ação em campo expandido que implica um processo de transformação de si. Com a ajuda das ponderações desse autor, buscamos proceder à análise das entrevistas realizadas, de modo a colocar em movimento a perspectiva do acontecimento, tendo como foco a forma como ele é significado e percebido pelos seus agentes. Nesse momento cabe nomear as pessoas que compõe a encenação; Abraão Kimberley, Leticia Karen, Lilith Cristina, Alvim Santos, DJ Akinn, Benedito Beatriz, DJ Shao, Marcela Jesus, Mel Duarte, Matheus Maciel, PH Veríssimo, Ariane Aparecida, Alícia Esteves, Ícaro do Céu, Marcéu Maria. Interessou também interrogar sobre a encenação como ato performático que se dá na fronteira arte/vida. Observamos assim, a escolha do grupo por trabalhar a linguagem da dança, do funk, para recontar os acontecimentos, com movimentos dançantes e brincantes.

Em seguida, no capítulo 3, apresentamos trechos da entrevista com Martha Kiss Perrone, que é o olhar mais experiente e quem assina a direção da montagem de *Quando Quebra Queima*, uma vez que esteve presente, como pessoa aliada, no movimento secundarista durante as ocupações. Recorrendo à entrevista realizada, buscamos discorrer sobre o modo como Perrone atua recorrendo a uma pedagogia do encontro do interesse das pessoas em seguirem trabalhando juntas e da abordagem didática da direção ao compreender a necessidade de seus performers.

Por fim, no capítulo 4, ainda analisamos um pouco mais as entrevistas para compreender a dimensão de cura, de sonho e de alegria que compõem a coletiva ocupação em seu trabalho que é também um desafio de convivência e sociabilidade.

você está aí?

### 3 CAPÍTULO I – Água, encher as ruas

*Também o céu às vezes desmorona  
E as estrelas caem sobre a terra  
Esmagando-a com todos nós  
Isto pode ser amanhã.  
B. Brecht*

No momento em que escrevo, na cidade de Mogi das Cruzes, mais precisamente na escola estadual na esquina de minha casa, onde minha mãe estudou a vida toda e eu frequentei por não mais que um ano, uma adolescente *trans* é agredida no terceiro dia após a volta às aulas, no dia 09 do tropicalmente chuvoso mês de fevereiro de 2022. Depois de suportar três dias de insultos homofóbicos direcionados a ela, a adolescente revoltou-se contra esses insultos (conforme relatos e registros do dia), resultando na briga em que foi brutalmente agredida por dezenas de garotos.

No período pandêmico de Covid 19, a escola Galdino interrompeu suas aulas presenciais e, quando retomou, passou a funcionar no modelo de ensino integral<sup>1</sup>. Poderia ser algo qualitativo, mas tudo indica o contrário, uma vez que o formato integral não compreende a dura realidade de alunes<sup>2</sup> que precisam também trabalhar. Destaca-se ainda a interrupção dos programas de EJA, ensino de jovens e adultos. Outro ponto a ser observado é que, muitas vezes, a maneira como é implementada o modelo de ensino integral acaba por levar à lotação das escolas, contribuindo para um ambiente escolar hostil, em que faltam itens de higiene básica, material de ensino, mobiliário adequado, falta acolhimento e, principalmente, preparo para o convívio saudável entre jovens e professores. Tal como salienta bell hooks em seu livro “Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade”: “A universidade e a sala de aula começaram a se parecer mais com uma prisão, um lugar de castigo e reclusão, e não de promessa e possibilidade” (hooks, 2013, p. 11).

A fundadora do Fórum Mogiano de gays, lésbicas e transexuais, Regina Maria Tavares, em entrevista a Ponte Jornalismo<sup>3</sup> a respeito do ataque sofrido pela jovem e sobre a adesão ao formato de escola integral, diz o seguinte:

Não houve consulta à comunidade para fazer essa mudança. O espaço físico da escola é muito grande e acredito que não tenha funcionários suficientes que dê conta de contornar uma situação como a de hoje. Uma escola que já tem histórico de machismo

<sup>1</sup> O modelo de ensino integral é aquele em que os estudantes permanecem 07 (sete) horas no colégio.

<sup>2</sup> Ao longo do trabalho escolhemos usar pronome neutro para uma linguagem mais inclusiva.

<sup>3</sup> A entrevista de Regina Tavares está disponível no link: <https://ponte.org/aluna-sofre-agressao-transfobica-em-escola-de-mogi-das-cruzes/>

e LGBTfobia, passando a ser de período integral de uma hora para outra, acredito que só vai piorar a situação (Regina Tavares, 09/02/2022, São Paulo).

Cabe salientar, no que se refere ao governo do estado, que é característico a implementação de mudanças impactantes sem antes dialogar e consultar a opinião das pessoas que serão mais afetadas, alunes e professores, como também sem levar em consideração aspectos balizadores, como os de afetividade, pertencimento ao espaço e a comunidade escolar.

Viver em comunidade também é algo que se ensina e se aprende. Para quem frequenta a escola, sabemos que esse não se trata apenas de um local de aprendizagem e produção de conhecimento, mas, sobretudo, de convivência, sociabilidade e de formação de sua subjetividade. Um espaço para formação na vida, de ser e estar em sociedade. Em vista disso, tal como salientado por hooks, faz-se necessário ensinar de um jeito que respeite e proteja as almas de nossos alunes, de modo a “criar condições necessárias para que o aprendizado possa começar de modo mais profundo e mais íntimo” (hooks, 2013, p.25).

A escola pública deve ser pensada como um espaço em comum no mundo para todes em fase de formação, nos permitindo o exercício de descoberta e experimentação da pluralidade que constitui o ser humano e, fundamentalmente, nos levando ao encontro de nossas potencialidades, que carregam as singularidades de cada ser. E isso tanto em sala de aula, onde aprendemos a ouvir e dialogar, quanto no horário do recreio, quando aprendemos a brincar. Até mesmo na hora da merenda, fundamental para o desenvolvimento do corpo saudável, onde ainda aprendemos sobre compartilhar e experimentar coisas novas respeitando umas às outras. Entendemos que hooks delimita de forma precisa o que está em jogo aqui ao afirmar que: “Minha casa era o lugar onde eu era obrigada a me conformar à noção de outra pessoa acerca de quem eu deveria ser. A escola era o lugar onde eu poderia esquecer essa noção e me reinventar nas ideias” (hooks, 2013, p. 13).

A trilha que será percorrida aqui por essa escrita, tem o intuito de elucidar alguns conceitos que julgo pertinentes de serem mobilizados nesta jornada acadêmica, seja pelo fato de ser educadora, seja por ser um pouco revoltada, ou ainda, por ser alguém que teve o caminho forjado pela prática de arte e educação, de maneiras surpreendentes e inesperadas. Me implico na tentativa de costurar percursos buscando certa coerência entre discursos e ações.

Um encontro importante desse percurso se deu em 2017, ano em que fui supervisora do setor educativo da exposição intitulada *Levantes*, concebida e organizada pelo filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman. Essa exposição chegou até o Brasil por intermédio

do Sesc Pinheiros<sup>4</sup>, onde ficou em cartaz por 4 meses. Trabalhar nessa exposição foi como entrar em águas que passam, tirando tudo do lugar...

*Levantes*, uma exposição em 5 módulos, apresentava vídeos, fotografias, objetos e textos de diversos artistas do mundo, em que podíamos tangenciar o modo como opera a força do acontecimento, das insurreições coletivas convocando-nos a deparar com o fato de que apesar de tudo, de toda opressão sofrida nessa existência, da gravidade que nos puxa para baixo, do peso de um céu que está prestes a desabar sobre nossas cabeças, diante de um sistema que defende os interesses de uma minoria detentora de uma narrativa dominante, ainda assim, algo em nós resiste. A exposição *Levantes* nos faz, portanto, deparar com essa força em oposição, essa resistência que nos mobiliza a levantar e dizer: “basta”. É quando essa força opera coletivamente que temos *As Levantes*<sup>5</sup> populares e coletivas que se elevam, se erguem, buscando jogar para o alto e para longe esses fardos.

A exposição foi concebida e executada pela primeira vez na França, no museu *Jeu de Paume*. Em seguida, antes de chegar ao Brasil, já havia passado por outros países como Espanha e Argentina. Por seu caráter itinerante, a curadoria da exposição era feita com flexibilidade, de acordo com o país em que estivesse, haja vista que nem sempre era possível levar consigo todos os trabalhos da formação original aliada à importância de substituir algumas obras por trabalhos de artistas locais que estivessem em diálogo com a temática. Por exemplo, em São Paulo, a mostra contou com uma videoinstalação a respeito da violência do estado brasileiro chamada *Apelo*, da artista Clara Ianni, feita em colaboração com Debora Maria da Silva, mãe, membro e fundadora do coletivo Mães de Maio, que perderam seus filhos em maio de 2006, mortos por esquadrões da morte da Polícia Militar. O coletivo ainda hoje clama por investigação, justiça e memória. *Apelo* foi gravado no cemitério de Perus em São Paulo, local em que, na década de 90, foi exumada uma vala clandestina da ditadura militar onde se encontraram mais de mil ossadas de pessoas assassinadas pela ditadura.

Nessa mesma exposição, havia também a série *Dito Escuro*, do artista Rafael RG. A série sobre o racismo estrutural no Brasil foi construída, por meio de documentos institucionais, arquivos de jornais e fotografias, como uma elaboração documental e afetiva para emaranhar as relações entre arquivo, memória e acontecimento. O artista por vezes parece estar aludindo à sua própria experiência por meio dos relatos presentes nas histórias documentadas mostrando

---

<sup>4</sup> Instituição e equipamento cultural vinculado à rede Sesc de São Paulo.

<sup>5</sup> Neste trabalho optamos por usar o pronome feminino para *as levantes*, como insubordinação à ordem patriarcal.

o entrecruzamento dessas duas realidades e a perenidade dessas questões no país, por meio de um sistema de repetição que revela o racismo estrutural a que somos submetidos.

Essas, entre outras obras, me impactaram profundamente. Contudo, não pude deixar de observar que, mesmo com a presença de obras que tinham como destaque a revolta de movimentos estudantis, a primavera secundarista com as ocupações escolares, que haviam acontecido recentemente no país, tinha ficado fora da exibição.

Cito, rapidamente, esses dois trabalhos acima, com vistas a mobilizar alguns pontos concernentes à encenação de *Quando Quebra Queima*, levando-se em consideração sua problematização ética/estética dos processos sociais de silenciamento e invisibilização de modos de existência, assim como da violência do estado e da polícia militar com os estudantes evidenciando o racismo estrutural, institucionalizado e cotidiano, que fere e tenta exterminar corporeidades dissidentes.

Didi-Huberman, ao tornar compreensível a noção de *Levantes*, utiliza como seu fundamento o “anseio de liberdade” a partir do gesto e do desejo. Esse anseio de liberdade pode ser compreendido como aquilo que ferve dentro de uma comunidade humana diante de uma injustiça, diante de algo que não se pode recuperar, mas para qual pode haver revolta. Sobre a revolta, o filósofo pontua que, ao invés de se inscrever como uma queixa melancólica, a revolta “apresenta a queixa”, substituindo a moção como paixão resignada, por uma moção que é “paixão de agir contra”, reclamando justiça e mobilizando, por meio de um anseio pela liberdade, um movimento essencial na cultura que leva a seu desenvolvimento diante do mal-estar. No texto de apresentação do catálogo da exposição, Didi-Huberman apresenta a noção de levante da seguinte forma:

Sem dúvida alguma, ninguém pode fazer retornar sua mãe morta. Mas pode, eventualmente, revoltar-se contra certas constrições do mundo que a mataram. Em todo caso, Freud deixava a possibilidade de compreender a polaridade entre a “melancolia” e o “levante” sob a perspectiva de uma dialética entre a simples “queixa” e o ato de “apresentar queixa”, ou seja, entre a paixão resignada e a paixão de agir, de agir contra. Trata-se, portanto, da mesma dialética que coloca em ação todos os levantes originados de uma queixa diante de um morto que “reclama justiça”. Em O mal estar da civilização, Freud pode perceber que essa *Freiheitsdrang*, esse “anseio de liberdade” - ou “anseio pela liberdade”-, contribui plenamente para o que ele denomina de um “desenvolvimento da cultura” (Didi-Huberman, 2017, p.295).

Mãos, braços que se erguem, bocas que se abrem. Revolta. Levantes emergem em tempos sombrios, impelidos por uma força vital. Por desejos, por elementos desencadeadores e corporalidades que expressam resistência e oposição ao estado de opressão. Cair e levantar, anunciando a contingência do mal-estar frente ao desejo de viver e ser livre. Cabe destacar que

também a revolução opera nos encontros, em afetos sensíveis, chorosos e risíveis. Implica que ninguém fique se imaginando só, porque andorinha só não faz verão.

Nas primeiras linhas do catálogo dessa exposição, Didi-Huberman nos conta que, enquanto escrevia aquele texto, chovia em Idomeni. O céu, enquanto escrevia, permanecia pesado sobre as cabeças de milhares de pessoas, presas na lama, frio, fome e chuva, sem poder seguir em frente, seguindo confinadas em um campo de refugiados, uma vez que a fronteira da Macedônia permanecia fechada. Chovia repetidamente nesse campo de refugiados em Idomeni, um vilarejo da Grécia. O mesmo céu pesa para sírios e gregos. Penso que esse céu pesa também para nós brasileiras, brasileiros e brasileiras, enquanto, agora, escrevo. Chove fortemente em Itabuna, Itaberaba, Itamaraju. A fúria do tempo se mostra implacável diante da simplicidade das casas atingidas. Cada pessoa recolhendo o que tem e o que consegue. Chove em Betim, Juatuba, Nova Lima, Rio Acima... E acima de nossas cabeças o mesmo céu. Adultos, crianças e animais, tudo debaixo d'água. Choraram os olhos de minha mãe com tristeza e incrível beleza... Sua primeira casa.

Didi-Huberman nos atenta para o fato de que “lá em Idomeni perdeu-se tudo, menos a esperança”. Por aqui, muitas pessoas estão ajudando outras muitas pessoas e, parece, tem sido sempre assim nesse espaço tempo espiralar. “Tudo que nós tem é nóiz-.”, destaca em sua música o rapper EMICIDA.

vaga-lumes, umas para as outras.

O primeiro contato que tive com o trabalho filosófico de Didi-Huberman foi através de seu livro “*Sobrevivência dos Vaga-lumes*” em que, apoiado em Pasolini e em Walter Benjamin, ele tece uma resposta às construções de Agamben. defendendo a existência e sobrevivência dos vaga-lumes que, como pequenas luzes, resistem em tempos sombrios. Mesmo que não as possamos ver, tal como uma grande luz iluminista, elas estão vagando por aí, lembra-nos Didi-Huberman, interpelando que:

Não vivemos apenas um mundo, mas entre dois pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje - por uma cruel e hollywoodiana antifrasede - alguns poucos *people*, ou seja, as *stars* - [...] - sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis. Poeira nos olhos que faz sistema com a glória eficaz do “reino”: ela nos pede uma única coisa que é aclamá-la unanimemente. Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária. *Povos-vaga-lumes*<sup>6</sup>, quando se

---

<sup>6</sup> Grifo do autor.

retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros (Didi-Huberman, 2011, p. 155).

O filósofo lembra-nos com isso que, algo digno do humano em nós ainda existe, impelindo-nos a defesa de que a experiência no mundo contemporâneo ainda é possível, mesmo em queda, mesmo que diante de um perigo palpável, emitamos “urros de pura perda” (Didi-Huberman, 2011, p. 157). Dessa maneira, em sua interpelação, somos provocados por imagens, “imagens para protestar contra a glória do reino e seus feixes” (Didi-Huberman, 2011, p. 160), pela errância dessas luzes fugazes, que não iluminam ostensivamente caminhos ou tecem respostas definitivas, em decorrência do fato de que são pequenas e intermitentes, roçando-nos na escuridão. Nesta se escondem e reaparecem tentando, tal como sinaliza Didi-Huberman, “[...] reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado [...]” (Didi-Huberman, 2011, p. 160).

brevidades brilhantes.

Piscam, acenam para dizer: “Eu estou aqui.” Iniciando um jogo com outros que respondem: “Eu também.” “Eu também.” Pequenas luzes que se colocam em jogo, em relação umas às outras. Se comunicam, por sobrevivência e por desejo de partilha.

São essas pequenas luzes de (re)existência que servirão de fio para esse tecido escritural, posto que algo delas se articula à noção de Levantes empreendida pelo filósofo. Elas implicam um horizonte em que a centelha de luz, a faísca torna-se chama, convidando-nos a visitar coletivamente algo que nos habita, insiste e não nos deixa sucumbir ao obscurantismo dos dias. Acendemos faíscas, velas, esperança, queimamos... Como quando a quebra queima...

Acendemos fogueiras para São João e para a revolta

até Jesus era revoltado<sup>7</sup>.

Tem volta.

---

<sup>7</sup>“A partir de agora considero tudo blues, o samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues, o soul é blues, eu sou o exu do blues. Tudo que quando era preto era demônio, e depois virou branco e foi aceito, eu vou chamar de blues. É isso entenda, Jesus é blues. Falei mesmo.” (Bacu Exu du Blues, 2020).

O corpo volta ao corpo.

Apropriar-se de si, num núcleo para transformar,

transmutar,

girar

e criar.

Das anotações em meu caderno durante as aulas no Programa de Pós-Graduação em Artes da, EBA-UFMG, extraio as seguintes letras-extravios:

corpo

trajetória

encarnar

incorporar

excorporar

corporalização

Se estiver sentindo o cheiro desse texto, é sinal de fumaça com rosas vermelhas no vento.

**LUTA<sup>8</sup>**

1- Ousadia

2- Acima do medo, coragem

Depois da passagem acima, sigo amparada pelos pensamentos de amorosidade para uma educação transgressora, da educadora feminista e antirracista norte americana bell hooks que assinala a importância de criarmos ambientes escolares dignos de aprendizagem e desenvolvimento humano saudável.

O que dizer, quando, além de não desenvolvermos o progresso necessário, somos submetidos a políticas de precarização do ensino? O que fazer quando a proposta do estado não é de aprimorar a qualidade das escolas existentes, contratando mais professores e auxiliares, reformando o espaço, investindo em materiais escolares, ou ainda estabelecendo metas de alimentação para uma merenda substancialmente saudável? O que fazer, quando a política do estado é oposta ao desenvolvimento humano?

Muitas vezes, em uma espécie de resposta a esses dilemas, que são, na realidade, uma forma de violência, nos conformamos, abaixamos a cabeça e aceitamos. Somos tomados pela falta de esperança de que as coisas possam ser diferentes, seja por exaustão ou por medo. Contudo, há a constatação silenciosa de que essa obediência é também uma morte, pois implica o nosso fim, o fim da dimensão do desejo. A impossibilidade de imaginar um outro mundo ou ainda a ausência de sonhos para sonhar concerne uma morte em vida, haja vista que aqui, negociamos o inegociável. Negociação que faz com que percamos a potência da nossa presença, relegando-nos ao lugar de apenas suportar os fardos. É a partir dessa conjuntura que Didi-Huberman nos lança uma provocação ao trabalhar o conceito de *Levantes*:

Tempos sombrios: O que fazer quando reina a obscuridade? Pode-se simplesmente esperar, dobrar-se, aceitar. Dizemos a nós mesmos que vai passar. Tentamos nos acostumar. [...] O horizonte temporal do esperar acaba desaparecendo como já havia desaparecido nas trevas todo o horizonte visual. Onde reina a obscuridade sem limite não há mais o que esperar (ou se preferirem obediência ao obscurantismo). Isso se chama pulsão de morte, a morte do desejo (Didi-Huberman, 2017, p. 35).

Para Didi-Huberman, as levantes podem ser decupadas em 5 aspectos: Por elementos (desencadeados); por gestos (intensos); por palavras (exclamadas); por conflitos (abrasados); por desejos (indestrutíveis). No que tange aos elementos desencadeados, temos o sentimento de que um limite foi ultrapassado, o que gera revolta e indignação, soltando o tempo de suas amarras, revirando a força da gravidade que nos prende ao chão. Aqui, salienta Didi-Huberman,

---

<sup>8</sup> Essa definição faz parte do glossário do áudio zine desenvolvido pela ColetivA Ocupação. No projeto contemplado pela 9ª edição do Prêmio Zé Renato da SMC-SP.

a Levante é como uma tempestade, uma onda no mar, como: “forças psíquicas de desencadeamento e de reaberturas de possibilidades” (Huberman, 2017, p. 95). Antes de qualquer coisa, esse desencadeamento se faz por meio do exercício da imaginação. Quando o fardo da vida se torna pesado demais, desafiamos a força da gravidade com outra força, força vital que se mobiliza no exercício atlético e criativo de imaginar.

Voltemos então aos estudantes secundaristas em protesto. Ao rejeitarem o fardo imposto pelo estado opressor e se organizarem em resistência para impedir o fechamento de suas escolas diante de um decreto do estado, é possível constatar nesse movimento a operação de uma força de desencadeamento e de reabertura de possibilidades.

Passemos à contextualização das levantes secundaristas.

A Primavera Secundarista, que tomamos aqui como levantes secundaristas, emergiram no país todo em 2015. Contudo, aqui trataremos do recorte específico da cidade de São Paulo, pois foi de onde pude observá-la.

O primeiro contato que tive com a ação do movimento secundarista foi na estação Butantã do metrô, em 2015. Apesar do horário de pico, o tumulto com o acúmulo de pessoas era maior que o de costume. Não pude ver o que se passava nas catracas, estava longe, balançando como um pêndulo na multidão, equilibrando um passo entre um pé e outro e, minimamente, saindo do lugar. Essa coreografia é típica nas plataformas dos trens e metrôs lotados de São Paulo. Avanço vagorosamente, enlaçada a esse pêndulo em massa de corpos, num espaço para me deslocar para onde fosse possível ouvir as palavras de ordem e cantos de revolta que se destacavam dos barulhos habituais.

Dezenas de alunes estavam nas catracas segurando carteiras escolares acima de suas cabeças. Também traziam cartazes em que se podia ver carteiras escolares desenhadas com pares de asas. Entoavam gritos de luta para despertar trabalhadores sonâmbulos do trajeto. Algumas pessoas acabaram por identificar rapidamente do que se trata e passaram a cantar junto com as estudantes, outras torceram o nariz em oposição e outras fingiram, ainda, não perceber. Observo os seguranças do metrô, - importante dizer que a linha amarela é uma linha privatizada- eles estão uniformizados, equipados e muito nervosos. Andam de um lado para o outro no tumulto, tentam parar as alunes, mas não ousam encostar fisicamente em ninguém, diante de tantos espectadores.

Em uma cena tensa, as alunes usaram o que têm, o que sabem e o que conhecem nessa que ainda se configuraria como uma forte luta social no Brasil, tanto por sua dimensão, quanto por sua forma de ação. Com suas vozes, corporeidades e muita coragem sobem nas cadeiras e levantam cartazes alertando a sociedade civil e trabalhadora acerca do decreto do, até então,

governador do estado, Geraldo Alckmim, que pretendia fechar aproximadamente 100 escolas para “reorganização” da distribuição de estudantes por sala de aula.

Dentro do metrô, o movimento passava com urgência entre os vagões, com frases de protestos, distribuindo panfletos e falando com as pessoas que, por sua vez, começaram a interagir e comentar a ação. A justificativa apresentada pelo estado para a transferência súbita de um milhão de jovens e crianças de escola era a necessidade de reorganização das escolas por ciclos separando ensino fundamental 1, do ensino fundamental 2 e do ensino médio. Sendo assim, cada escola se ocuparia de um ciclo e o governo do estado se ocuparia do ensino médio, que já figura como de sua responsabilidade exclusiva. Contudo, com o número de evasão de alunos do ensino médio bastante elevado, essa medida pareceu mais preocupada com a otimização dos espaços do que com a qualidade do ensino, sendo uma de suas possíveis consequências o aumento do número de alunos por sala de aula e a precarização do trabalho docente. Soma-se a isso o fato de que, a secretaria de educação não apresentou nenhum dado relevante, que não fosse de pesquisa unicamente interna, que garantisse os benefícios de tal medida para a qualidade da educação.

Assim sendo, o decreto foi estabelecido sem nenhum diálogo com a comunidade escolar. Tratava-se, portanto, de uma medida unilateral e autoritária do estado que não levava em consideração aspectos balizadores, como os de afetividade, pertencimento ao espaço e a comunidade atrelados à escola. Essa medida acabava por afetar diretamente a vida de professores e alunos, que passariam, em muitos casos, a estudar em escolas distantes de suas casas dificultando a rotina de muitos pais e mães para levarem e buscarem os filhos em escolas diferentes.

Convém destacar, em consonância com essa falta de diálogo, que a maior parte da comunidade escolar soube do que estava ocorrendo através dos noticiários. Em reação, rapidamente, os estudantes começaram a fazer postagens na internet, engajando o uso de *hashtags* para chamar atenção, sobretudo da própria Secretária de Educação, acerca do descontentamento estudantil com essa política pública numa tentativa de serem ouvidos para que pudessem expor seus contrapontos a tal medida.

Se uma andorinha só não faz verão, a juventude entendia que seria necessário mobilizar o maior número de pessoas envolvidas para contestar a medida. Criaram-se fóruns no Facebook e incentivaram incessantemente o uso das *hashtags*: #AEscolaÉnossa, #NóisqueManda e #LutarPeloNossoDireito.

No Livro *Escolas de Luta*, que fez um levantamento detalhado da primavera secundarista em todo o estado de São Paulo, podemos ver algumas dessas postagens feitas pelos alunos, como essa no Facebook da Escola Estadual Mello Cotrim:

Se as escolas possuem ‘espaço sobrando’, como sugere nosso secretário, por que então o governo não aproveita e diminui o número de estudantes por sala de aula? Essa sim seria uma medida de melhora na qualidade do ensino. Além do fechamento de escolas a tal “reorganização” prevê também o fim de oferecimento de ciclos em muitas escolas, o que também é bastante perverso, pois as escolas terão de abrir mão de salas de vídeo, bibliotecas e laboratórios para aglutinarem mais estudantes em sala de aula, ou seja, perderemos estruturas de ensino-aprendizagem, deixando as escolas com menos instrumentos pedagógicos ainda! Essa reorganização não passa de um ataque perverso à educação pública do estado, não podemos admitir tamanho descaso, educação não é gasto, É INVESTIMENTO (E.E Mello Cotrim, 20/11/2015, Facebook).

Sem dúvida o assunto era grave, pois mesmo com os abaixo assinados levados até a secretária e com as mobilizações nas redes sociais, tudo que os estudantes recebiam como retorno era o eco de suas próprias vozes diante da indiferença do estado narcisista.

A imposição imediatista do decreto de reorganização escolar, somada à falta de comunicação por parte do estado com a comunidade afetada, infligiu um caráter de urgência na ação, fazendo com que a mobilização estudantil rapidamente deixasse as telas da internet para tomar as ruas como tentativa de reverter o decreto.

O ar das ruas ainda estava quente com o contexto de manifestação...

Em um primeiro momento

não era muito grande o número de estudantes

tomando as ruas,

embora se espalhassem por diversos lugares da cidade.

Porém,

rapidamente

esse número aumentou.

A primavera secundarista

brotou nas ruas.

**Coro<sup>9</sup>**

1. Grupo, coletiva
2. Aglomeração, multidão, agrupamento
3. Estado Corporal de conexão/sintonia coletiva

Cabe retomarmos aqui, com Didi-Huberman, o segundo dos 5 aspectos<sup>10</sup> em que podem ser decupadas as levantes, a saber: por gestos (intensos). Esse aspecto requer sair da prostração e do conformismo, que nos matam ao colocar-nos submissos ao obscurantismo. Aqui, nos distanciamos das limitações impostas e vamos desejanter em direção ao que imaginamos. Esse aspecto implica um gesto que rompe com as amarras que entavam o movimento. “É um sinal de esperança e de resistência”, salienta o filósofo, destacando ainda que: “É um gesto e uma emoção” (Didi-Huberman, 2017, p. 117).

Eis que estamos aqui, em contraposição ao estado de apatia ou mesmo à indiferença diante dos acontecimentos que nos atravessam, num estado em que a sublevação de intensidades leva a uma agitação capacitando-nos com força motriz e imaginativa, mobilizando nossa capacidade de nos e-mocionarmos<sup>11</sup>.

Destacamos aqui que Didi-Huberman entende as emoções como movimento, como uma ação. Rir... chorar..., abrir espaços para e-mocionar, fazer passar:

Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos (Didi-Huberman, 2016, p. 26).

O coro-corpo, formado por estudantes, vai então às ruas defender seus direitos. As ruas se tornam espaço de ação, de manifestação de sua indignação e revolta, da recusa em perder suas estimadas escolas para a realidade do sucateamento presente na gestão da educação pública, denunciando o descaso do estado com pautas sociais fundamentais para o desenvolvimento sadio das pessoas.

A potência dessa presença no espaço público, aliada aos aspectos performáticos dessas manifestações, com suas canções, coreografias, gritos de revolta, faixas e cartazes, alimentou a percepção em muitos membros da coletiva a ocupação de que o espetáculo *Quando*

---

<sup>9</sup> Idem

<sup>10</sup> Retomando: Didi-Huberman afirma que as levantes podem ser decupadas em 5 aspectos: Por elementos (desencadeados); por gestos (intensos); por palavras (exclamadas); por conflitos (abrasados); por desejos (indestrutíveis).

<sup>11</sup> Propomos esta escansão para que possamos nos aproximar da ideia trazida pelo filósofo da emoção como algo que impele uma moção. Impele uma entrada num campo de intensidades que acaba por viabilizar uma implicação com aquilo que nos move, levando-nos a fazer uma série de coisas antes inimigáveis por nós. A e-moção abre passagem, tornando-se condição de possibilidade para a ação.

*Quebra Queima* começou ali mesmo, nessa ação, ao mesmo tempo interior e exterior que moveu, atravessou e fez encontro...Encontro que se deu no ato. Na presença de um acontecimento que enovelou os integrantes dessa peça, que ainda não se conheciam, alguns se viam ali pela primeira vez...

A encenação de *Quando Quebra Queima* é uma dança-luta (assim chamada pela coletivA ocupação) que opera pelas fronteiras híbridas das artes da cena, entre teatro, dança e performance.

No início da apresentação, podemos nos conectar ao *Quando* que nomeia a peça ao nos deparamos com uma cena montada com cadeiras escolares. Nessa cena, o público se encontra sentado junto aos performers, em meio a encenação. Embaixo dessas cadeiras, espalhadas pelo chão, podemos ver várias fotos de registro da luta secundarista. Individualmente, cada uma das atrizes e atores se desloca para bem perto do público trazendo em mãos uma foto por meio da qual compartilham uma observação pessoal sobre si e sobre parte de sua experiência nos atos das ruas.

Ao assistir a essa apresentação, foi o ator Alvim<sup>12</sup> quem se aproximou segurando uma foto em minha direção, a imagem de uma moça de cabelos azul e sorridente, com as palavras “Mulher Livre” escritas no peito, enquanto ele mesmo veste uma camiseta em que se lê “Brasil Terra Indígena”. Alvim nos conta que foi nas ruas onde ele ouviu falar de coisas que até então ele não conhecia. Porque não se falava delas na escola.

É nas ruas que se falava sobre feminismo e antirracismo. Faz parte do relato coletivo das pessoas envolvidas nessa experiência a dimensão que as pautas feministas e antirracistas tomaram durante o período, uma vez que, havia ali um questionamento abrangente de nossa estrutura social e política. É perceptível que foi o ato de ir às ruas contra o fechamento das escolas que acabou por gerar um aprofundamento, por parte dos secundaristas, em questões sociais da política brasileira, uma vez que esses assuntos não estavam sendo debatidos em sala de aula, mesmo sendo de enorme interesse para a maioria da comunidade escolar.

---

<sup>12</sup> Alvim é ator, performer e artista visual, membro da coletivA ocupação e ex-secundarista.

Figura 1 – Festival Internacional de Teatro - Belo Horizonte 2022. Alvim em cena em Quando Quebra Queima



*Fonte: Registro pessoal da autora.*

Com a chegada de novos saberes, informações e aprofundamento do debate observamos uma ampliação da pauta do movimento. Esses novos aprendizados levaram a reivindicações que implicavam, por sua vez, novos posicionamentos. Ir às ruas também era um salto, um voo, um bailado. As ruas, com sua levante de gestos (intensos), educam os corpos no espaço público, tornando o espaço coletivo e o corpo coletivizável, despertando, assim, a potência que cada um traz consigo, em sua corporeidade. Ao mesmo tempo, essa levante de gestos (intensos), tal como delineada por Didi-Huberman, institui a pergunta sobre o modo como nos movemos em coletividade e, também, como nos expressamos, nos e-mocionamos.

Saber resistir com leveza, com riso e inocência. Esperançar. Chorar para rir de novo. Levante. Tristeza e conformismo são coisas do fascismo, para os resignados e ressentidos, para aqueles sem sonhos, cheios de avidez, de aversão e de terror. Sobre o ressentimento, Maria Rita Kehl assinala, tendo como base Spinoza, que as paixões podem ser avaliadas como alegres ou tristes, sendo as paixões tristes aquelas que diminuem a potência de ação do indivíduo e as

alegres aquelas que aumentam essa potência. Tal ponto de partida leva a psicanalista a delinear a seguinte reflexão sobre o ressentimento:

Faz sentido, para o psicanalista, tomar a ética de Espinosa para pensar sobre o ressentimento. Antes de mais nada, porque a lógica do ressentido ignora o *sujeito* – este que, para a psicanálise, atreve--se a pagar o preço pelo seu desejo e, portanto, a investir em escolhas “desejantes” (KEHL, Maria Rita. O ressentimento chegou ao poder? Serrote, RJ, 33, nov. 2019).

A hipótese elaborada pela psicanalista em seu livro *Ressentimento* é de que o ressentido sempre acusa o outro, para não ter que se haver com sua própria falha. Quer ser reconhecido apenas como vítima e não como parte de todos os eventos, não se reconhece como não perfeito e mantém uma postura de resignação, rendição e servidão voluntária para que não tenha que se deparar com a incompletude e com a falta. Para Kehl, o ressentimento é como uma falta de coragem diante da qual os únicos antídotos possíveis são a justiça e a revolta. Sendo a revolta potente e ativa.

As secundaristas acabaram aprendendo muito nas ruas, na medida em que ela se tornou espaço para dinâmicas de reconhecimento para além da saída neoliberal e do ressentimento. É possível constatar, no que se refere a essas dinâmicas de reconhecimento, que elas envolveram uma historicização de si e do outro que envolveu o debate sobre lutas históricas por sobrevivência de grupos oprimidos, bem como reflexões sobre uma ordem política e social desigual principalmente em relação à raça, classe e gênero.

Essa historicização se efetiva por meio da mobilização de diferentes contextos e com modos de socialização e coletivização de outros modos de vida, muitas vezes marginalizados porque se colocam às margens do sistema. Desse modo, as secundaristas se depararam com o fato de que, ao contrário do que prega o neoliberalismo, ninguém se faz sozinho. Não à toa essas são as questões que permeiam a encenação de *Quando Quebra Queima*. Uma encenação que faz a opção política por ser leve, rebelde e alegre, mesmo diante da obscuridade das circunstâncias. A peça mostra a potência da alegria da juventude engajada, agindo coletivamente, mobilizando suas corporeidades, da forma que se sentem bem. Ela refaz, na experiência da encenação, composta por composições de danças, trabalhos em coro, jogos, brincadeiras e falas em jogral, a experiência partilhada como a potência de ação de um afeto alegre onde tudo se esparrama, contamina, transborda e transforma, presentificando a luta coletiva. Tal como destaca Kehl: “A melhor vingança não consistiria em produzir sofrimento naquele que nos ofendeu, mas em exhibir diante do agressor um bem conquistado, um sucesso, um momento de felicidade” (Kehl, 2015, p. 27).

Enquanto público, somos atravessados por essa experiência. Cabe ressaltar que, nessa encenação, somos colocados muito próximos da ação, o que nos desloca do que tradicionalmente poderia ser esperado do lugar do público, como lugar passivo na atribuição de sentidos. Nessa proposição o público se movimenta junto, compõe e participa.

A força de um acontecimento, como desdobramento da carne profundamente encarnada em seu tempo, incorpora no presente uma espécie de anti-resignação. E, a dança que podemos observar em cena, tem sua composição desenhada por movimentos cotidianos e, também, da realidade comum na vivência desses jovens. No entanto, se coloca, como esse desdobramento da carne profundamente encarnada em seu tempo, como levantes por gestos (intensos), gestos que debocham e afrontam, exatamente por sua alegria, exatamente por arriscar sorrir e dançar fora da risca. Corporeidades advindas da potência do desejo.

Nos deparamos com pessoas requebrando, rebolando e fazendo passinhos, que podemos reconhecer pela batida e pelo movimento como funk, amplamente difundido e consolidado nas periferias do Brasil de onde surgiu, mesmo que por influência de outros movimentos culturais. Movimentos que vêm e que voltam, sobem e descem, desenhando a circularidade do corpo no tempo e lembrando-nos, tal como salienta Leda Maria Martins, que: “O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades” (Martins, 2021, p. 88).

Dançar o ritmo da batida, nesse espaço e tempo, que “Funk não é crime” e inscrever, com essas danças, diferentes espacialidades refletidas que ecoam outros modos de discriminação da corporeidade negra e suas formas de vida e espacialização ética/estética. Inscrever, com o corpo que dança, modos de resistência a posturas tendenciosas que discriminam e criminalizam, ao longo do tempo, as diferentes expressões artísticas de música e de dança que dizem respeito a essas culturas.

“A sociedade brasileira é extremamente complexa”, destaca Gonzales (2018, p. 233). Assim como o rap e o hip hop, o funk também surge em resposta a uma ordem cultural e social e já se estabeleceu como uma linguagem. Atrair o Funk ao crime é mais uma associação preconceituosa que fazemos, movidos pela ideia de uma identidade universal superior a todas as outras, que inferioriza saberes ancestrais, espirituais e populares.

Como podemos constatar, não é por acidente que esse é o ritmo que acende as fogueiras, esquentando e acolhendo o público, nos aproximando por meio do seu calor e suor dançante e brincante, mas que se colocam como uma forma de revolta. A cultura se encarrega de retornar o que foi oprimido, também, através da linguagem artística.

As outras coreografias que tecem a encenação, em momentos de *Quebra* entre a fala e o silêncio, entre uma cena e outra. Tenho dúvida de qual seja essa dança, mas acredito que ela se organize de modo mais próximo ao que Thereza Rocha problematiza como dança contemporânea em seu livro “O que é Dança Contemporânea?”. Para a autora, trata-se de uma dança que não se decidiu e nem se fechou sobre o que é, mas se interroga, principalmente, sobre o que pode vir a ser. Uma dança que se questiona em seus movimentos, deixando os espaços abertos para as perguntas e descobertas, que centra na autoralidade seu horizonte de inquietações. Uma dança composta pela dança de cada um, cada uma. Uma coreografia na pulsão dos acontecimentos, por exemplo, em um momento em que coreografados erguem os punhos para cima e em seguida puxam os braços para baixo e repete todes juntas, como guerreiros e guerreiras, soltando um som forte de “AH”, e repetem.

Brilham os vaga-lumes e assim formam-se constelações rizomáticas, na horizontalidade da proposta cênica. Horizontal como um pátio ou corredor de escola. Na base dessa encenação reside algo de fundamental que aponta para o acontecimento, a história e seu contexto.

A vida é feita de insurreições, ideias renovadas, elevadas por pensamentos criativos, em exercício crítico, pensante. Marchamos a nossa marcha, tocamos nosso tamborim e seguimos em frente, o tempo passa adiante sem nos prometer nada, quando o coração para, parou.

Mas as águas não param de desabar dos céus. Fazem isso com a mesma força e intensidade com que milhares de jovens são capazes de causar uma enxurrada nas ruas em oposição a um estado autoritário, capaz de mandar a polícia militar bater em menores de idade. Estudantes implicados em seu exercício democrático de protestar por um direito legítimo garantido na constituição e no estatuto da criança e do adolescente, a educação.

Chove demais em Pernambuco, agora, e antes, outras três grandes enchentes também atingiram o estado. Recife alagada em 1600, período colonial de quando se tem registro de uma primeira grande enchente, e depois no período de ditadura militar em 1966 e 1975. Igualmente, tão pouco as autoridades daquele tempo ou de 2022, fizeram qualquer coisa por quem está à margem. À margem do rio, da maré, da sociedade.

As cidades de Jaboatão dos Guararapes, Curado IV e Vila dos Milagres registram seus mortos e levantam seus nomes debaixo dos escombros dos deslizamentos causados pela chuva. A humanidade traz consigo uma nuvem pesada da existência indo e voltando em redemoinhos do tempo.

No asfalto, a presença da polícia militar nas manifestações confirma a total falta de escuta do estado, característica de regimes autoritários. Repressão tremendamente violenta, aqui não se vê diálogo, apenas força bruta.

Sabemos do histórico de repressão violenta da polícia militar com estudantes. Rememoremos “A marcha dos cem mil”, ocorrida em 26 de junho de 1968, auge da repressão da ditadura instaurada em 1964. Nela, estudantes, artistas e professores pararam as ruas do Rio de Janeiro em protesto contra a violência da ditadura militar que acabara de matar o estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto, com um tiro à queima roupa. Para Didi-Huberman, “A morte de um homem ‘exige justiça’, mas o clamor, a justiça exigida- antes de qualquer possibilidade aberta para que a justiça passe, para que a ‘justiça seja feita’ - só podem começar pelo impoder do choro” (Didi-Huberman, 2021, p. 97).

A justiça a qual o filósofo se refere aqui está diretamente relacionada ao pensamento de outro filósofo, Gilles Deleuze. Para Deleuze, a emoção não é da ordem do eu, mas do acontecimento, um fenômeno que atinge todo mundo, toda sociedade. A emoção é algo ao mesmo tempo interno e externo, ela não diz eu:

[...] primeiro porque, *em mim*, o inconsciente é bem maior, bem mais profundo e mais transversal do que o meu pobre e pequeno “eu”. Depois porque, *ao meu redor*, a sociedade, a comunidade dos homens, também é muito maior, mais profunda e mais transversal do que o pequeno “eu” individual (Didi-Huberman, 2016, p. 30).

Uma articulação mais justa para as nossas emoções seria elaborá-las coletivamente, uma vez que todos sentimos, todos sofremos, todos choramos. Nos deparamos com nosso sofrimento e com o sofrimento de outras pessoas. Tão comum ouvirmos “poderia ter sido com você”, “poderia ser seu filho”. A emoção sabe dizer “nós” e atravessa a imensa comunidade humana, que tem consciência da dor que dói, ao se perder alguém, ou ainda, ao se perder tudo o que se tem.

Voltemos à perda irreparável das Mães de Maio, cujo movimento citamos no início do trabalho. Elas choraram seus filhos mortos, e viver o luto já é uma luta. Em seguida, se unem para clamar por justiça, mas também, para não atravessarem esse percurso sombrio sozinhas, porque, no todo, a dor individual pode ser abrandada. E a raiva diante dessas e tantas outras injustiças individuais e coletivas encontra meios para retornar e se revoltar.

Cabe destacar que o movimento estudantil de 1964 já reivindicava por pautas muito similares às de 2015, tais como: o direito de estudar bem como o alcance maior do número de vagas nas universidades públicas. Também denunciavam a fome e a miséria que assolavam grande parte do país. Denunciavam posturas e abordagens racistas dos policiais, tendo em vista

que pessoas negras eram e ainda são sistematicamente alvo da polícia. Desse modo, as passeatas dos estudantes eram vistas como perigosas para o estado. Em dezembro de 1968 é instituído o AI-5, expressão máxima de autoritarismo e abuso de poder. O que fez com que os estudantes recuassem, como uma onda no mar, diante do terror instaurado e o risco iminente de morte, uma vez que eram considerados subversivos à ordem. Contudo, a onda sempre retorna.

São inúmeros os atos de estudantes e professores contra o estado que terminaram em repressão violenta da polícia de modo que, como esperado levando-se em conta seu contexto de repressão, a polícia militar também chega atirando para acabar com os protestos secundaristas. Com balas de borracha, bombas de efeito moral e spray de pimenta. As carteiras da escola, que os estudantes levaram para as ruas como símbolo da luta estudantil e usavam como instrumentos musicais para batucar, transformam-se em escudo para proteção dos ataques. “Tempos sombrios”, diria Bertold Brecht.

Na encenação de *Quando Quebra Queima*, a figura da polícia é retratada diversas vezes. Podemos observar uma cena do espetáculo em que o coro canta algo parecido com o que já cantavam enquanto protestavam nas ruas:

*Aí do nada chega a PM*

*Com cara de mau*

*Com bomba de gás*

*De efeito moral!*

Temos aqui, portanto, um outro aspecto que compõem as levantes. Levantes por conflitos (abrasados). A PM não mede forças e ataca os estudantes com bombas de gás agredindo-os com os cacetetes com o intuito de acabar com as manifestações. Os estudantes, por sua vez, encaram e confrontam com raiva e sangue nos olhos. São ágeis e inteligentes, sabem correr da polícia para preservar suas integridades físicas em grande perigo neste conflito, reconhecem a hora de recuar, no limite exato entre se proteger, mas jamais na posição de se ressentir.

Depois que a Polícia Militar<sup>13</sup> - essa instituição que defende o indefensável e com base na crueldade justifica seus atos- atacar desproporcionalmente os estudantes, os ventos sopraram

---

<sup>13</sup> É uma herança colonial originária da Divisão Militar da Guarda Real do Rio de Janeiro. Em 1946 o termo Polícia Militar é estabelecido na constituição e durante a ditadura militar passa a ser organizada e comandada por oficiais do Exército. Até hoje sua estrutura segue o modelo do Exército Brasileiro.

a ajuda que as secundaristas precisavam para mudar a estratégia de ação, haja vista terem se negado a se curvar para a polícia. E, a ajuda veio do Chile. Tendo também como realidade a ser enfrentada a brutalidade da repressão policial nas ruas de seu país, a solução encontrada pelos estudantes chilenos foi a de protestar e resistir num espaço em que, teoricamente, a segurança de todos estivesse assegurada. E esse espaço era a escola!

A partir dessa similaridade de conjuntura, foi traduzido e adaptado para o português, pelo coletivo O Mal-Educado o manual “Como ocupar um colégio”<sup>14</sup>, desenvolvido durante as ocupações estudantis chilenas, que, naquele contexto, protestavam contra o corte do repasse de verba do bilhete de estudante. Destaca-se que essa cartilha também chegou ao movimento de estudantes na Argentina. Voando coletivamente, secundaristas vagalumes da América Latina, espalhavam o manual com instruções de planejamento, organização e autogestão. A luta estava se intensificando, estudantes brasileiros acreditavam na causa e tinham o exemplo e incentivo dos movimentos vizinhos. Ednéia Gonçalves, no prefácio do livro *Ensinando Comunidade: Uma pedagogia da Esperança*, salienta que:

Esperançar, para bell hooks e Paulo Freire, é a condição de comunidades educativas dispostas a reagir à violência das opressões vigentes em ambientes estruturalmente hostis à liberdade de expressão e aos questionamentos das relações verticalizadas que sustentam (Gonçalves, 2021, p.15).

O que não deixa de ser bastante contraditório de se pensar, alunes ocupando a escola, lugar esse que já era exatamente habitado por elas/eles, mas, como se até então, suas presenças não tivessem sido vistas ou legitimadas naquele espaço.

A Escola Estadual Diadema foi a primeira escola ocupada em São Paulo.

Um sistema rizomático se esparrama pela rede escolar, já que cada escola tinha sua autonomia de ação, ao mesmo tempo que estavam em sintonia todas umas com as outras. Conseqüentemente, mais estudantes entram na luta e vão aderindo ao movimento de ocupar suas escolas, sem necessariamente combinar, apenas respondendo ao impulso de algo que precisava ser feito, naquele instante derradeiro, para proteger a qualidade do ensino público, evitando o fechamento de aproximadamente 100 escolas.

O decorrer das ocupações será um cenário bastante intenso de resistência e calor humano, revelando-se como uma experiência transformadora na formação dessa juventude que, ao ocupar, passou a questionar o estado autoritário, o sucateamento da educação, a exaustão da sociedade contemporânea, e, sobretudo a si mesmas, por meio de questionamentos sobre quem

---

<sup>14</sup> O manual está disponível no link: <https://gremiolivre.files.wordpress.com/2015/10/como-ocupar-um-colc3a9gio.pdf>.

eram, quem estavam se tornando e como gostariam de ser. Sonhar e imaginar outras formas de (re)existir, desafiando o padrão dominante. Criando autonomamente possibilidades de ensino-aprendizagem e convivência.

respira.

#### 4 CAPÍTULO II – Fogo, ocupar e resistir

*Como eles não viram o uniforme escolar?*

Façamos um giro até as cenas finais da montagem de *Quando Quebra Queima*. O público está formando um círculo em volta de Alvim e Ícaro do Céu<sup>15</sup> que estão ofegantes com tudo que acabaram de mobilizar até aquele momento em que se encontram no centro da cena. Ambos são pessoas negras e se olham com intimidade e cumplicidade por saberem exatamente do que estão falando, o que estão sentindo. Dizem que sentem tudo, que sentem muito. Evocam em cena os nomes das crianças, meninos e meninas assassinados pelas balas “perdidas” da polícia. Sabem que o alvo é sempre a pele preta e periférica.

A cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil<sup>16</sup>.

A polícia militar viu que o menino estava usando uniforme escolar e, mesmo assim, atirou. Por quê? Porque ele não era branco e nem estava usando um uniforme de escola particular.

Sentimos muito, Ágatha<sup>17</sup>, Maria Eduarda<sup>18</sup>, Eloá<sup>19</sup>, Emilly e Rebecca<sup>20</sup>, a PM atirou em seus corpos de criança, no trajeto entre a infância e a juventude de Marcos Vinícius<sup>21</sup>, João Pedro<sup>22</sup>, Kauê Ribeiro<sup>23</sup> e Kauan Vitor<sup>24</sup>. Estavam aprendendo a ler, escrever, somar, multiplicar, brincar e merendar. Estavam andando na comunidade com seus amigos, estavam dentro da kombi, estavam dentro da própria casa. A ausência de paz agora ocupa suas carteiras na escola e isso deveria nos revoltar.

<sup>15</sup> Membro da coletivA ocupação, atua, dirige e escreve. Trabalha com teatro, performance, música e cinema.

<sup>16</sup> Dados coletados pela ONU publicados no portal Geledes. [https://www.geledes.org.br/cada-23-minutos-um-jovem-negro-morre-no-brasil-diz-onu-ao-lancar-campanha-contra-violencia/?gclid=Cj0KCOiA6LyfBhC3ARIsAG4gkF8Zh0lcMaimnBKTvXx77Q5oFy8MLFv92QqEf53c-b-IKYX2S29\\_vjQaAjRbEALw\\_wcB](https://www.geledes.org.br/cada-23-minutos-um-jovem-negro-morre-no-brasil-diz-onu-ao-lancar-campanha-contra-violencia/?gclid=Cj0KCOiA6LyfBhC3ARIsAG4gkF8Zh0lcMaimnBKTvXx77Q5oFy8MLFv92QqEf53c-b-IKYX2S29_vjQaAjRbEALw_wcB).

<sup>17</sup> Ágatha Vitória Felix aos 8 anos de idade, foi baleada dentro de uma Kombi no complexo do Alemão quando voltava de um passeio com sua mãe.

<sup>18</sup> Maria Eduarda de 13 anos foi baleada com 3 tiros de fuzil dentro da Escola Municipal Daniel Piza onde estudava durante uma operação da PM na comunidade de Acari.

<sup>19</sup> Eloá da Silva dos Santos de 5 anos foi morta com um tiro no peito enquanto brincava dentro de casa, durante uma ação da PM na zona norte do Rio de Janeiro.

<sup>20</sup> Emilly Vitória e Rebeca Beatriz de 4 e 7 anos, eram primas e brincavam em frente de casa quando foram mortas durante uma ação da PM em Duque de Caxias na Baixada Fluminense.

<sup>21</sup> Marcos Vinícius da Silva de 14 anos foi morto em uma operação da PM no Complexo de Favelas da Maré na zona norte do Rio de Janeiro, ele estava usando uniforme escolar.

<sup>22</sup> João Pedro Mattos Pinto de 14 anos foi morto dentro de casa, onde estava com mais 5 crianças, em uma operação a Polícia Militar no Complexo do Salgueiro no Rio de Janeiro.

<sup>23</sup> Kauê Ribeiro de 12 anos foi morto com um tiro na cabeça enquanto voltava para casa no Complexo do Chapadão, zona norte do Rio de Janeiro em uma ação da PM.

<sup>24</sup> Kauan Vitor de 11 anos de acordo com a PM foi baleado acidentalmente por um outro menor que estava brincando com uma arma, na zona norte do Rio de Janeiro.

A situação da violência armada no país é extremamente grave. De acordo com o Instituto Fogo Cruzado<sup>25</sup>, em dados recentes, a gestão do Governador Cláudio Castro (PL), no Rio de Janeiro, foi marcada pela alta letalidade de chacinas policiais no período de 2019 a 2022. No mesmo período, Pernambuco foi o estado que mais exterminou a juventude brasileira. Ainda tendo como referência os dados divulgados pelo Instituto Fogo Cruzado, 45 crianças e 428 adolescentes foram baleados na região metropolitana de Recife. Vale ressaltar que esses números já foram reduzidos anteriormente e Pernambuco chegou a ser referência nacional no controle de armas e prevenção de homicídios, quando se operava com transparência na divulgação diária dos dados, sobretudo na fase inicial do programa Pacto Pela Vida.

Alvim e Ícaro se olham um pouco cambaleantes, vão buscando o equilíbrio corporal e tentam encontrar as palavras para dizer o que parece se presentificar em cena como um turbilhão de sentimentos e sensações atravessando suas corporeidades. Pouco a pouco vão encontrando as palavras e o que dizem é que são capazes de sentir a insanidade do estado brasileiro. Que sentem vontade de gritar, vontade de chorar, vontade de correr, vontade de se revoltar e vontade de lutar.

As emoções vão se desdobrando diante do olhar atento do público e inscrevem, na corporeidade da cena, o pulso em que estão os atores, no espaço entre algo que foi constatado e o que sempre se soube por que, continuamente, sentido. Compartilhamos de uma sensação que desafia a gravidade, sentimos o peso e a impotência, queremos chorar ou gritar. Por um instante, ficamos suspensos no calor das emoções, imersos nas dobras dos acontecimentos. Alvim salta dessa suspensão, nos derrubando também com sua próxima fala, dizendo que, com tanta emoção atravessando o seu corpo, constata que, ao se preparar para a revolta, por fim, o que ele estava sentindo mesmo era vontade de dançar.

Uma chama o desperta, com a vontade de dançar, de movimentar, de expandir para o lado de fora o empuxo interior. Insiste e resiste como um vaga-lume pequeno e tremeluzente, acendendo sua luz por desejo e, talvez, nem se dê conta de que sua (re)existência, de que seu apagar e acender é capaz de estremecer todo um império insano de insensibilidade, movimentando a necessidade de comunicar e expandir a linguagem. Tal como destaca Didi-Huberman, são nesses “momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes - seres luminescentes, dançantes, erráticos e resistentes enquanto tais - sob nosso olhar maravilhado” (Didi-Huberman, 2011, p.23).

---

<sup>25</sup>O Instituto Fogo Cruzado produz dados sobre a violência armada e coloca a tecnologia a serviço da preservação da vida: <https://fogocruzado.org.br/dados/relatorios/relatorio-anual-2022>

Sorrisos se desabrocham com brilho nos olhos de alegria e poesia. Alvim e Ícaro se observam muito de perto, até que trocam um beijo acalorado na boca.

Nessa montagem

os afetos amorosos,

carinhos e beijos, são expressões

do desejo,

da presença, mas,

principalmente,

gestos de resistência.

Que esses jovens estejam se cuidando, querendo bem a si mesmos e uns aos outros como forma de lutar e se proteger contra tanto ódio direcionado, é um gesto de amor revolucionário.

**Ocupação**<sup>26</sup>

1. Ato de ocupar
2. Ação direta, manifestação
3. Dar novo sentido a um espaço que antes não era utilizado
4. Dar mais tempo de vida a algo que estava morrendo.

Percorramos agora as cenas que compõem o espaço entre o início e o fim da apresentação, uma mudança na atmosfera, agora as escolas estão ocupadas. Após falarem da experiência nas ruas, pulam os muros da escola e a ocupação escolar se efetiva. Contam para o público o porquê de ocuparem-nas, percorrem a cena, falando o nome das escolas e em seguida todo mundo diz: Ocupada!

O coro cria uma cena justapondo ao modo como aqueles que ocupam, acusados de invasão são intimidados pelas autoridades:

*Vocês vão invadir?*

*Não, nós vamos ocupar!*

*Vocês vão invadir?*

*Não, nós vamos ocupar!*

Aqui, a palavra ocupação é fundamental, é alicerce pois, é nela que está contido o sentido político do movimento, que diz respeito à reivindicação de um direito coletivo garantido por constituição, nesse caso o direito à educação, continuamente negligenciado pelo estado.

Ocupar não é invadir. Podemos observar melhor e de maneira mais abrangente a diferença entre as palavras tendo como base a fala de João Pedro Stédile, em entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo<sup>27</sup>, em que elucida o conceito de ocupação, no caso dos trabalhadores sem-terra, em que o direito ao trabalho, moradia e alimentação, também garantidos na constituição brasileira, são continuamente negligenciados por interesses capitalistas neocoloniais. Para Stédile os invasores são os fazendeiros, tal como salienta nesse trecho:

Quem está invadindo a terra hoje? Na concepção da palavra, de ir lá, usurpar para enriquecer? São os fazendeiros que estão invadindo terra pública, invadindo terra

<sup>26</sup> Essa definição faz parte do glossário do áudio zine desenvolvido pela ColetivA Ocupação. No projeto contemplado pela 9ª edição do Prêmio Zé Renato da SMC-SP.

<sup>27</sup><https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2022/10/mst-passa-por-rebranding-e-se-aproxima-das-cidades-e-da-classe-media.shtml>

indígena. Esse negócio de dizer que o MST invade, já é um discurso meio gasto. Quem está invadindo não somos nós (Stédile, 2022, p. 11).

A diferença entre invadir e ocupar é a de saber habitar ocupando-se do bem viver coletivo. Sabemos que, quando o MST ocupa uma terra improdutiva, é para cuidar e produzir através do desenvolvimento da agricultura sustentável, proporcionando trabalho, alimento e moradia para milhares de famílias produtoras rurais, enquanto a reforma agrária não se efetiva.

As levantes desafiam os lugares de poder.

Uma nova forma de habitar a escola era urgente para essas alunes, como prática de uma gestão coletiva e exercício da convivência sem a presença de autoridades reguladoras do espaço. Nesse sentido, o que as secundaristas fizeram ao ocupar suas escolas foi produzir novas formas de habitar, conviver e aprender.

Quando cuidamos de nossos ambientes formativos, nos apropriamos de nossa formação naquele espaço, sendo possível assim atinar a percepção de si e das pessoas ao redor com quem se compartilha o espaço. As ocupações foram muito sagazes nesse entendimento. Se subestimamos a capacidade da juventude não seremos capazes de imaginar suas potências criativas, de disciplina e de organização.

Nesse ponto, podemos nos conectar com o conceito de arte como campo expandido, tal como desenvolvido por Cassiano Quilici, em que ele articula as vanguardas artísticas a práticas performáticas já presentes junto aos povos originários. Práticas de si que buscam a intensificação das relações da arte com a própria vida. Pensar a arte em campo expandido implica, sobretudo, pensá-la em contato com ações e modos de vida não ocidentais também presentes em nossa cultura, onde podemos trabalhar questões artísticas em seu desdobramento político, ambiental e existencial. Trabalhar sobre si por meio do fazer artístico para elaboração de conhecimentos que tangem corporeidades, afetos, intuições e outras inteligências.

Desse modo, essas práticas de si que muitas vezes caracterizam as artes performativas em campo expandido implicam um movimento de (re)criar hábitos, formas de viver e se relacionar. Com o potencial de uma transformação social, o fazer artístico aqui se coloca como criação de experiência, capaz de marcar na memória, ainda que como uma pequena luz tremeluzente, possibilidades de outras linguagens, de outras formas de ação no mundo. E, para tanto, não estamos falando de arte apenas em seus espaços circunscritos, mesmo porque com o hibridismo da arte contemporânea, as barreiras estão transpassadas. A arte como campo expandido se articula com outros saberes para redefinir sua prática, nos convidando para uma reflexão entre saber e fazer.

Tal projeto me recorda Paulo Freire, em *Pedagogia da Autonomia*, em que ele faz uma provocação dizendo que o que distancia nossos discursos de nossas ações é a coerência, uma vez que podemos falar muito e fazer pouco ou fazer exatamente o oposto do que falamos. Nesse livro, Paulo Freire logo de início coloca em questão a consciência de nossas presenças no mundo:

Quer dizer, mais do que um ser no mundo, o ser humano se tornou uma Presença no mundo, com o mundo e com os outros. Presença que, reconhecendo a outra presença como um “não-eu” se reconhece como “si própria”. Presença que pensa a si mesma, que se sabe presença, que intervém, que transforma, que fala do que faz, mas também do que sonha, que constata, compara, avalia, valora, que decide, que rompe (Freire, 1996, p. 20).

Se queremos uma sociedade diferente para melhor, precisaremos melhorar a qualidade de nossa presença no mundo, quem sabe até nos concentrar mais em ouvir e sentir. E, a hipótese levantada por Quilici de como se fazer algo nesse sentido, é de que primeiro precisamos nos desarmar, exercitando a difícil arte de soltar a rigidez, derrubar os impérios das certezas e convicções caminhando e evoluindo com as dúvidas e as perguntas, na multiplicidade das diferenças. Faz-se necessário, ainda na visão do autor, nos permitirmos um estado sensível de presença, de escuta e permeabilidade para que a experiência possa ocorrer. E isso se dá por meio do trabalho sobre os nossos hábitos: “É necessário elaborar uma compreensão da constituição e transformação dos nossos hábitos, como questão fundamental que emerge em processos criativos e educacionais” (Quilici, 2022, p. 6).

Voltemos, então, para a encenação. Com um microfone passando entre todes em cena, refazendo um momento importante na organização das ocupações, em uma assembleia coletiva, todes querem falar, expor suas questões e reivindicações. As meninas reclamam do xixi errado fora do vaso sanitário, demandando maior atenção para a convivência. Assim, decidem coletivamente por um mutirão de limpeza em que todes participassem, contribuindo com a organização do ambiente.

Essa ação demonstra um rearranjo de elementos cotidianos, hábitos de limpeza do ambiente e higiene pessoal que fazemos todos os dias. É interessante porque as práticas de limpeza são comumente feitas antes de se iniciar um ritual. Também é uma prática habitual em determinados treinamentos de teatro oriental<sup>28</sup>, em que os participantes passam panos úmidos no chão antes de iniciarem a prática, mas de modo em que a própria maneira de agachar para limpar já é um exercício para aquecerem o corpo e acessarem um estado de atenção e presença

---

<sup>28</sup> Tive acesso a essas informações durante o período de formação na graduação em teatro e pelo texto “A arte de desarmar: corpo, escrita e dispositivos performativos em tempos sombrios.” de Cassiano Quilici.

em que, metaforicamente, também se limpam e se desarmam. De acordo com Quilici, para estabelecer o ambiente onde se dará o trabalho, “A criação de uma atmosfera de cuidado favorece a concentração e o engajamento dos participantes na medida em que os separa provisoriamente do mundo cotidiano, inserindo-os numa espécie de microcosmos” (2022, p. 11).

Nesse sentido, praticar o cuidado com o espaço refina nossa percepção em relação ao ambiente e ao outro. Se tomarmos o contexto secundarista, é possível a constatação de que, nesse momento da ocupação, ao se colocarem à frente de funções de cuidado que anteriormente não exerciam nas escolas, como limpeza do espaço e preparo das refeições coletivas e se verem à frente dessas ações, pautas sociais balizadoras de como queriam conviver e se relacionar ganham destaque, tais como feminismo e racismo estrutural, tendo em vista que ao se conscientizarem de suas presenças no espaço ocupado, puderam se perceber e se questionar: Quem deve limpar? Quem deve cozinhar?

A conclusão é a de que todes devem colaborar, naquele espaço eram aliados e aliadas de luta praticando a imaginação no poder e experimentando outras formas de se viver em comunidade.

A cena nos mostra essa agitação e recria a qualidade de estado ativo e atento de presença, em que se evidencia importantes tomadas de decisões, precisam agir e pensar rápido naquele contexto. Correm de um lado para outro com certa euforia, trancam os portões, pegam cadeados, combinam horários e ações.

A essa altura dos acontecimentos já estão famintos e alguém grita em cena:

*Macarrão não  
se faz  
na água fria!*

Mesmo com tanta excitação, continuam tomando cuidado para que as funções como limpeza e organização não sejam sistematicamente direcionadas para mulheres, principalmente negras.

Na prática isso foi refletido e subvertido nas ocupações para que pudessem agir com coerência, avançando nas pautas levantadas desde as ruas. Como pontua a filósofa feminista Djamila Ribeiro: “Se mulheres, sobretudo negras, estão num lugar de maior vulnerabilidade social justamente porque essa sociedade produz essas desigualdades, se não se olhar atentamente para elas, o avanço mais profundo fica impossibilitado” (Ribeiro, 2020, p. 40).

A professora bell hooks, na sua infância, foi estudante durante o período de segregação racial nos Estados Unidos. Mais tarde encontra o livro *A pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire que, segundo a autora, reviravoltou suas águas. Ela encontra no professor uma inspiração, mas percebe a necessidade de um olhar mais crítico e aprofundado nas questões de raça e de gênero quando focamos a luta de classes:

Ao cultivar a consciência e a descolonização do pensamento, conseguimos as ferramentas para romper com o modelo dominador da sociabilidade humana e do desejo de imaginar novas e diferentes formas de as pessoas se unirem (hooks, 2021, p.80).

É possível ser antirracista e antimachista desde criancinha!

Não podemos esquecer de que a colonização tem uma grande marca na destruição do sensível, da sensibilidade, uma vez que se constitui como uma guerra, um etnocídio, causando traumas profundos. Segundo a mestra Yakui Tupinambá<sup>29</sup>, em nossas práticas educativas devemos sempre nos perguntar: A quem interessa esse modelo de educação que não prepara o indivíduo para a relação com o todo, para o coletivo?

Para a mestra, os caminhos para uma educação decolonial necessitam de uma escuta atenta. Precisamos aprender a ouvir a nós mesmos e aos outros, ouvir os ventos, os rios, as matas e os animais, compreender, tal como na cosmopercepção, esse estado de presença em que somos parte de um todo muito maior e que também está contido dentro de nós, um universo inteiro.

No microcosmo da escola, essa educação decolonial nos conclama a corrigir os erros da violência, a começar pelo principal, que ainda nos deixa uma ferida aberta, a saber: a invasão europeia nesse território que era habitado por povos originários. Observemos o que diz Yakui:

Olha, é complicado. Mas é aquela coisa, eu não sou brasileira, eu não me considero brasileira, porque eu não aceito o Estado brasileiro, não tenho que aceitar. Porque ele é criminoso! Quando falam do descobrimento do Brasil... Descobriram o Brasil ou invadiram o Brasil? Todos nós sabemos que invadiram o Brasil, e que botaram “descobrimento do Brasil” em suas escritas oficiais. Ao invés de dizer que o Brasil foi invadido, disseram que foi descoberto. Já começaram por aí, com uma grande mentira. Isso matou meus ancestrais, e continua matando. Por que eu tenho que aceitar isso? [...] Nossa cultura é isso. Quando os sábios vão te passando e você vai absorvendo, vai mantendo a memória, vai tentando repassar para os mais novos. Muito do que eu ouvi quando era criança eu não passei para os meus filhos, porque

---

<sup>29</sup> Sou Yakuy Tupinambá, do povo Tupinambá de Olivença, sul da Bahia. Nasci em São José da Vitória, próximo à aldeia Serra do Padeiro. Fui criada pelos meus avós José Sabino do Amaral, casado com Filomena Barbosa Lessa do Amaral, mãe Filezinha, que nasceu em 1896, em um tempo que ela tinha que esconder quem ela era etnicamente e obedecer à imposição social de que era cabocla de Olivença. Tenho sessenta e um anos e como militante indígena tenho dezoito. Foi em 2003 que eu entrei no movimento, na ativa da militância, foi quando eu retomei a minha história.

eu sofri muito, fui discriminada, sofri preconceitos, não pela cor da pele, mas pelo meu jeito de ser, que está ligado a essa cultura (apud Yobà & Pereira, 2021, p. 11)

E nessa perspectiva podemos aferir a ausência de uma justificativa aceitável para continuar reproduzindo um modelo de violência colonial branco eurocêntrico que foi responsável pelo apagamento do que constitui essencialmente nossa cultura, as etnias e as pessoas que configuram esse território. Esse certamente não é um trabalho restrito apenas para as instituições educativas, culturais e artísticas, é também trabalho a ser feito dentro dos lares e das famílias num esforço por educar as crianças para que saibam respeitar e incluir as pessoas, sem reproduzir padrões criminosos, discriminatórios e preconceituosos.

Uma educação que implique estar consciente de nossas presenças para ocupar todos os espaços, reconhecendo nossos lugares sociais e de fala, para então romper e quebrar com uma estrutura que não nos representa tendo em vista que fere muitas existências. Romper na estrutura, fazer rachaduras e se espalhar pelas brechas e fendas, infestando, reorganizando e celebrando a vida.

A (re)existência se apresenta na encenação de *Quando Quebra Queima*, na qualidade das presenças e também da diversidade que compõe o elenco, em seus diversos tons de pele, cabelos e gêneros, com pessoas meninas, meninos, menines, trans e não binárias. Se apresenta igualmente na maneira em que optam por criar suas cenas, recontando suas histórias com autoridade, a partir do lugar de fala social e político que cada pessoa ocupa. Tal operação cênica desencadeia um processo de desconstrução de uma imagem normativa, para um lugar de reconhecimento, afirmação e empoderamento enquanto indivíduos plurais em suas singularidades.

Isso se evidencia por cada detalhe consciente de suas escolhas cênicas, a começar pelo próprio nome escolhido para o grupo, a *coletivA*, se colocando no substantivo feminino com a letra *A* maiúscula. Esse coletivo de gente é uma coletivA. Gostaríamos aqui de chamar atenção pela escolha do feminino contido nessa nomeação que em seu próprio ato e ações opera afrontando a estrutura ordenadora. São escolhas que se fazem também no âmbito da letra, de uma letra, em uma palavra, de forma de ampliar um sentido, retomando a ética do cuidado ancestral em que se ensina a valorizar as vidas, sabendo ser perfeitamente possível muitas maneiras de ser e estar no mundo, com a natureza.

Na escuridão do céu, da noite mais escura e de ar mais puro, observamos a infinidade de estrelas, por constelações coletivas. Podemos escolher ampliar o olhar, que contrai, mas também expande.

Podemos observar esse gesto de alteridade, de ir ao encontro da sensibilidade que constitui a experiência de coexistir e coabitar em uma cena muito delicada, em que todes trocam suas peças de roupas e acessórios, mudando de figurino em cena umas com as outras. Um gesto de confiança e amizade, fortalecendo e reafirmando os vínculos estabelecidos.

Em outro momento, a encenação se dispersa em pequenas ilhas no chão, onde o público escolhe em qual se sentar junto, para poder ouvir e falar com as atrizes e atores, sobre os depoimentos, bastante íntimos, do processo de transformação que cada um e cada uma passou durante as ocupações. Mostrando fotografias de como eram antes de começar a luta secundarista.

Ao colocar o público sentado no chão, a encenação se faz como um dispositivo de provocação para quem está participando, propondo uma problematização ao sujeito que queira se manter alheio aos acontecimentos. Ao se sentar no chão, o público também se desarma e se desloca do estado de observação distanciada evidenciando o que Quilici elabora ao afirmar que “As técnicas não serão mais voltadas para a criação de um mundo ficcional a ser observado pelo espectador. Trata-se de pensar a situação teatral como uma estratégia de confrontação e contaminação com o público” (Quilici, 2015, p. 102). Cria-se aqui a possibilidade para a experiência acontecer, mexendo a postura corporal do espectador, aproximando os afetos, articulando inteligências sensíveis para abertura da escuta dos relatos.

Nesse momento estou sentada no chão com um pequeno grupo de pessoas e a atriz Lilith<sup>30</sup> nos mostra uma foto sua no início das ocupações. Ela tinha seus cabelos alisados e nos conta que quando ela ocupou sua escola, ela sentia muito medo. Medo de tudo, se desculpava por tudo, se importava muito com o que as pessoas poderiam achar dela. Mas, no encontro com as outras pessoas que ocupavam, ela teve espaço para acolher essas emoções e descobrir os seus desejos. Nesse momento, outra atriz, a Marcela<sup>31</sup>, fala em descobertas e no modo como elas descobriram e foram em busca de suas ancestralidades.

Ir em busca do que esteve aqui em algum início possível, daqueles e daquelas que abriram os caminhos, pisando com firmeza e delicadeza na terra. Conectar-se com os antepassados, como forma de reconhecimento e fortalecimento, para se encontrar com o presente e propor o devir.

No livro *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*, li que "Ocupar-se de si é a tarefa de se reconhecer com esse desassossego originário e atravessá-lo. Ir construindo, para tanto, um modo de vida e uma ética, uma estética da existência ou quem sabe até uma

---

<sup>30</sup> Membro da coletivA ocupação, atriz, cantora e dramaturgista.

<sup>31</sup> Membro da coletivA ocupação, atriz, performer e cantora.

espiritualidade” (Quilici, 2015, p. 69). Aqui a espiritualidade e a ancestralidade se colocam também como recusa da materialidade imediata da vida que se esgota em si mesma, para a compreensão e conexão com algo maior e transcendente. Quilici chama-nos atenção para o fazer performático como possibilidade para atribuições de sentidos sensíveis e expansivos na transformação de si.

Voltemos à encenação. Em seguida, Marcela também nos mostra uma foto em que podemos ver uma mudança de estética sua, com os cabelos que ela alisava desde os 7 anos de idade devido a uma ideia que a fazia acreditar que aquela era a forma mais fácil de conviver com seus cabelos, no entanto, essa ideia é uma construção moldada pela sociedade a partir de parâmetros da branquitude. Para a coletiva ocupação, seus cabelos são muito importantes, pois simbolizam e trazem suas memórias e raízes ancestrais. A importância dos cabelos para pessoas negras também se dá por seu legado histórico e político, em que se resgata seu valor, poder e beleza vilipendiados com a colonização e por anos de escravidão, diante do padrão branco europeu. Essa violência racista fere diretamente na construção da subjetividade e da autoestima das pessoas negras. Com as amizades feitas nas ocupações, as meninas juntas optaram por raspar a cabeça, para que depois os cabelos pudessem crescer naturalmente crespos, fazendo um processo de transição capilar e indo ao encontro de suas raízes e origens, das quais aprenderam a se orgulhar e amar.

Elas compartilham que esse foi o presente que elas ganharam das ocupações, o encontro com a ancestralidade e laços mais significativos de amizade. Elas contam que também os meninos raspavam as cabeças ou escondiam os cabelos embaixo dos bonés e passaram também a olhar para essa possibilidade de empoderamento, de autoafirmação enquanto sujeitos desejanter e representantes de suas próprias histórias e sonhos. Foi possível reconhecer e presentificar tudo o que tem poder de ser, resistindo como ato político, poético e estético. E, sendo assim, é tão potente e importante de ouvir, quando a atriz diz em cena:

*Me chamo Marcela,  
Eu vim de Onilé  
E eu sou bonita pra caralho!*

Da mesma forma, para essa jovem, poder fazer essa afirmação para si e publicamente, na construção de sua própria narrativa, na elaboração de sua subjetividade e autoestima, no tecimento da sua autoralidade, desencadeando sua levante íntima de transformação de si e do todo ao seu redor. Grande parte das estudantes de escolas públicas é de regiões periféricas da

cidade, majoritariamente são pardas e pardos, negras e negros. A juventude não se vê representada em todo esse sistema. Contudo, ao identificarem o problema, foram capazes de articular a esperança com forças construtivas que as ajudaram a se expressarem e, com isso, se fortalecerem em si e na resistência.

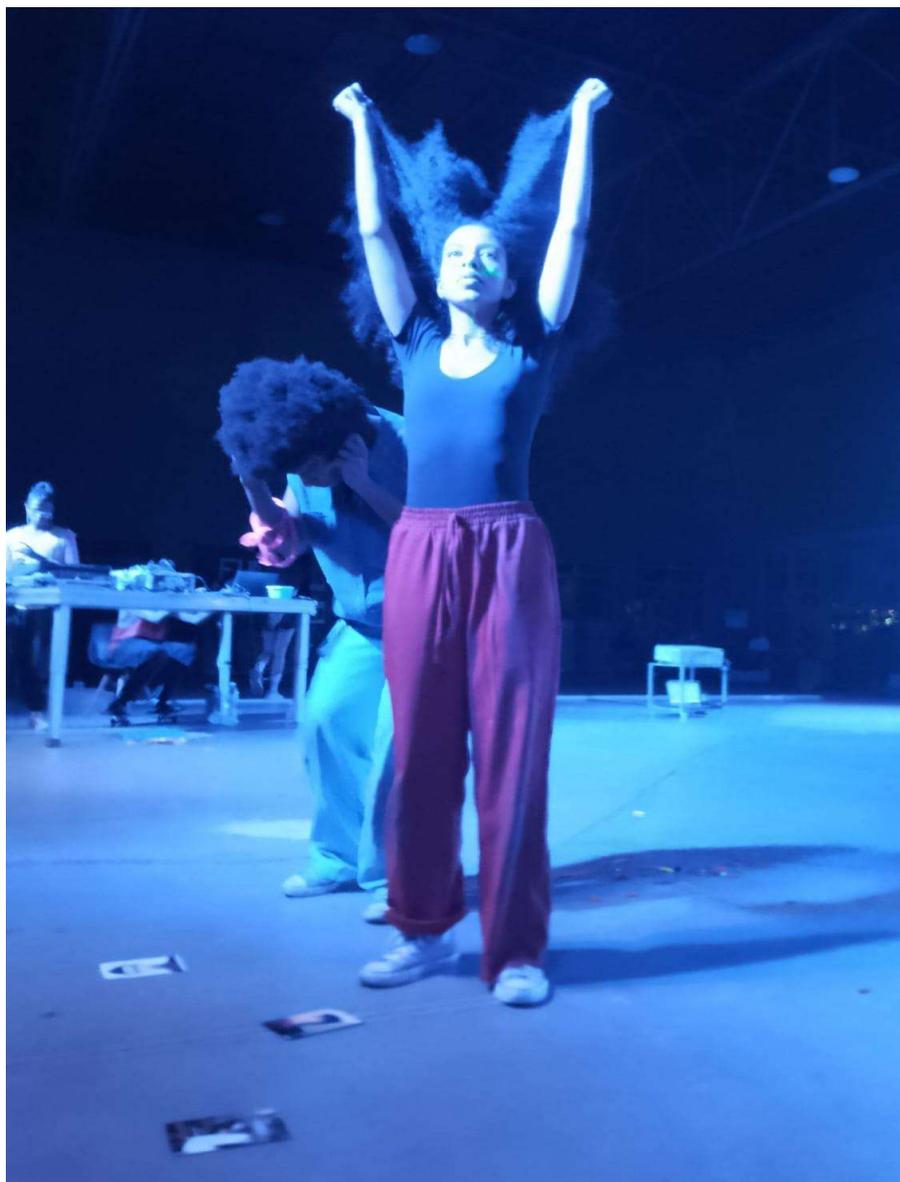
Reforçamos que, para que ocorra o desenvolvimento do sentimento de pertencimento e reconhecimento na escola, a partir de ações antirracistas, é fundamental que se cumpra a lei 10.639<sup>32</sup> que determina que em estabelecimentos de ensino fundamental e médio, público ou privados, é obrigatório o ensino sobre história e cultura afro-brasileira. Como foi possível constatar por meio dos testemunhos cênicos apresentados, alunos necessitam dessas referências, representativas e significativas para sua formação para que todes estejam incluídos, acolhidos e ocupando sua parte do todo. Lembremos que, de acordo com pesquisa realizada pelo Instituto de Referência Negra Peregum, 64% dos jovens entrevistados disseram que a escola é o ambiente em que mais sofrem racismo<sup>33</sup>. Desse modo, faz-se importante ressaltar que se trata de uma pauta de estratégia coletiva, que implica a aliança de muitas esferas da sociedade para que se efetive transformações estruturais e institucionais. Implica, ainda, um plano de ações e atividades no qual muitas instituições educativas devem se orientar diante de tantas referências, aplicando ações afirmativas ao currículo de ensino de história e cultura afro-brasileira como determina a lei 10.639, sobretudo respeitar o desenvolvimento pleno e sadio de crianças e jovens, celebrando, pertencendo e reconhecendo. Culturas e histórias ancestrais, incluindo o que tange seu fazer artístico, estético, ético e espiritual.

---

<sup>32</sup> Acesso à lei implementada em 2003: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/110.639.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm)

<sup>33</sup> Dados do Instituto de Referência Negra Peregum <https://mundonegro.inf.br/64-dos-jovens-negros-afirmam-que-o-ambiente-escolar-e-o-local-em-que-mais-sofrem-racismo/>

Figura 2 – Festival Internacional de Teatro - Belo Horizonte 2022. Lilith em cena em Quando Quebra Queima.



*Fonte: Registro pessoal da autora.*

Marcela ocupou a Escola Estadual João Kopke, localizada no centro de São Paulo, precisamente na Cracolândia e no centro Paula Sousa. Enquanto assistia à peça, fui abordada em determinado momento justamente por Marcela, em uma cena em que o elenco muda o público de lugar, pedindo-nos para sair e circular. A maneira como a atriz me abordou foi muito particular na medida em que se tratava de algo que já havia visto a GCM - Guarda Civil Metropolitana fazer milhares de vezes com os moradores de rua daquela região. A Cracolândia é um centro de convivência e meio de sobrevivência para pessoas que, de alguma forma foram

totalmente marginalizadas, pelas desigualdades geradas nessa sociedade, como um “efeito colateral que seu sistema fez” como destaca o grupo Racionais MC’s na faixa *Capítulo 4, versículo 3* do álbum *Sobrevivendo no Inferno*. Um local onde as pessoas recorrem por conta do vício, da exclusão, do abandono e da pobreza.

Voltemos, portanto, à Marcela. Trata-se de uma atriz muito jovem que conviveu com essa realidade no cotidiano de sua vida escolar. Percebe-se que essa realidade reverbera em sua corporeidade e gestualidade cênica. São violências estruturais e cotidianas, que a atriz joga luz ao trabalhar em sua corporeidade alguns desses gestos que se tornaram parte do cotidiano. Em uma conversa breve que tivemos, logo depois de ter assistido uma das apresentações, ela delimita alguns pontos sobre reconhecimento do território, como se relacionar, como estreitar laços, sobre o que conversar, quais narrativas necessitam de representatividade, como se cuidar e se representar:

A- Por favor, comenta um pouco sobre a cena das fotografias pessoais.

M- Antes de a gente ocupar as escolas, não tinham essas rodas de conversa sobre racismo, feminismo, machismo e homofobia. Não tinha nada disso e com as ocupações, a gente teve a oportunidade de ter rodas de conversa sobre esses assuntos e outros. Então, a ocupação foi um momento muito histórico em nossas vidas, até mesmo de conhecimento de como a sociedade realmente é. Não que a gente não passe isso em nossas vidas, mas sempre é de maneira sutil, sabe? Então a ocupação deu um novo horizonte para gente em questão de política.

A- Você acredita que isso colaborou para seu amadurecimento?

M- Sim, com certeza. Porque antes das ocupações, eu alisava muito o meu cabelo, desde os meus 7 anos de idade. Aí depois que eu ocupei a escola, depois que a gente conversou sobre a ancestralidade, comecei a me ver como uma mulher negra, mesmo tendo a pele clara, entendendo essas raízes da minha família, foi o momento onde eu raspei meu cabelo pela primeira vez e consegui deixar meu crespo florescer. Então eu não sei o que é a Marcela antes das ocupações, porque eu realmente não me lembro.

A- Podemos dizer que participar de Quando Quebra Queima mudou a Marcela?

M- Demais, demais, de verdade. Em vários aspectos, como mulher negra, sobre ocupar os espaços que são negados para gente. Sobre entender diversas pautas. Sobre como ser uma pessoa acolhedora nesses movimentos. Sobre como ser uma pessoa politicamente ativa. Eu falo uma coisa, que ninguém é capaz de representar o meu corpo a não ser eu mesma, tá ligado? Então, essa é uma das coisas que a ocupação me deu. E até hoje eu sou assim, eu acredito que somente o meu corpo é capaz de me representar, nem outra instituição ou partido, a não ser eu mesma.

Marcela considera que iniciou seu processo de mudança e amadurecimento ao se reconhecer como um grupo social de gênero e raça, encontrando pertencimento. E, para isso, foi preciso conhecer pautas até então pouco desenvolvidas em seu universo, participar de conversas, aprender novos assuntos, socializar com as pessoas, causando uma observação de sua presença em relação às outras. Foi preciso estreitar laços e também romper com algumas normas presentes na forma de se relacionarem. Foi necessário promover debates e rodas de

conversas, iniciando uma mudança ética na forma de ser e estar, na busca pelo cuidado e transformação de si, alinhadas à sua ancestralidade.

Dessa maneira, penso também que o que se aprendeu e se praticou nas ocupações, fora do contexto do ensino formal presente nas escolas, mas, relacionado ao âmbito da convivência, tem consonância com as elaborações de Paulo Freire (1996), ainda expandindo e aproximando o campo das artes da cena com a educação, presentes em seu livro *Pedagogia da Autonomia*, onde ele afirma que:

Este saber, o da importância desses gestos que se multiplicam diariamente nas tramas do espaço escolar, é algo sobre que teríamos de refletir seriamente. É uma pena que o caráter socializante da escola, o que há de informal na experiência que se vive nela, de formação ou deformação, seja negligenciado. Fala-se quase exclusivamente do ensino de conteúdos, ensino lamentavelmente quase sempre entendido como transferência do saber. Creio que uma das razões que explicam este descaso em torno do que ocorre no espaço-tempo da escola, que não seja a atividade ensinante, vem sendo uma compreensão estreita do que é educação e do que é aprender (Freire, 1996, p. 49).

Na visão do autor, é até mesquinho por parte da escola não reconhecer a riqueza de processos de aprendizagem que se fazem na informalidade e limitar-se apenas à fixação de conteúdo ou treinamento técnico, deixando de dar atenção a amplitude das ações em um espaço comum, aprendendo socialmente que é possível ensinar e aprender uns com os outros, moldando nossos espaços, com presenças e hábitos, respeitando a natureza do ser humano no que há de fundamental no que tange à prática da educação, o seu caráter formador. Muito da formação do ser em formação escolar, ocorre de maneira informal nos corredores, quadras, pátios e recreio das escolas. E esses momentos e situações informais de aprendizagem podem ser articulados às práticas de cuidado com o espaço, por exemplo, enquanto se organiza e limpa um espaço para antes ou depois de práticas coletivas, aulas, debates, refeições, danças, saraus, festas.

Revelações

Revoluções.

EU VI MAIS DE 200 POLICIAIS CERCANDO A ESCOLA!

O elenco corre até o limiar da encenação como se avistassem algo do lado de fora, o público continua sentado nas cadeiras escolares espalhadas pelo espaço cênico. Quando o elenco retorna, assumem a postura de policiais, formando uma fila e passando por entre o público como se estivesse farejando, no intuito de escolher aleatoriamente alguém para levar um enquadro. Contudo, a escolha, dentro do contexto da encenação, não é tão aleatória assim. O que se evidencia é um movimento de inversão com o objetivo de desnaturalizar o olhar, posto que, nessa encenação, sempre se escolhe uma pessoa branca para ser enquadrada. O grupo de policiais faz um cerco intimidador em volta da pessoa com o ritmo sincronizado, como em uma marcha, batem o pé todes juntas, com força no chão. Eles não a tocam e não dizem nada. Ao deixar a pessoa, o grupo sai procurando por outra, reafirma o gesto opressor repetindo o movimento simbólico de violência policial. A cena é bastante tensa e muito desconfortante para o público. A sensação é de não querer ser escolhido ou escolhida para passar por isso.

Essa cena causa um grande incômodo por se tratar de estratégia performática de confrontação com o público, que rompe com um padrão, tendo em vista que ali pactos e lugares sociais foram invertidos, evidenciando a realidade naturalizada do contexto brutal em que vivemos. Recorro a Djamila Ribeiro em seu livro *Lugar de Fala* para melhor compreensão: “A tomada de consciência sobre o que significa desestabilizar a norma hegemônica é vista como inapropriada ou agressiva, porque aí se está confrontando o poder” (Ribeiro, 2019, p.79). Quando o poder é confrontado, desconfortos são desencadeados, movendo a ordenação das coisas como estão, o levantar-se é visto como subversivo, perigoso, agressivo ou inapropriado.

Por isso, é injusto implicar quando grupos historicamente oprimidos e silenciados se levantam por elementos desencadeados, por palavras exclamadas ou por gestos intensos, os acusando de agir de forma agressiva, ou revoltosa. Porque a raiva é legítima. Como apontamos com Maria Rita Kehl anteriormente, a revolta é potente e ativa, requer coragem e lutar por justiça.

Algumas pessoas podem se ressentir, ao lerem a passagem da cena do quadro policial, por não se compreenderem como parte do problema e nem a dimensão da violência resultante de um sistema colonizador que garantiu a esse grupo de pessoas grandes privilégios em detrimento de milhares de outras. O grupo branco, por acreditar ser o sujeito universal, toma sua própria experiência como se fosse a única, não compreende que fala de um lugar social correspondente ao que se fala e que, sendo assim, não pode falar do lugar de fala de todes, de outros grupos sociais (Ribeiro, 2019).

Essa cena se intensifica até o ponto de uma explosão de raiva. Nesse ponto, a luz muda para uma cor vermelha, o som de uma guitarra muito alta começa a tocar. A coletivA corre, pulando e gritando pela cena, jogando para o alto os fardos pesados demais da opressão sentida, enquanto um gesto de revolta, dando chutes e socos no ar. É o fogo e a rebelião que criam.

O grupo então se junta no fundo da cena formando uma corrente, virando de costas com os braços para trás como se estivessem sendo enquadrados e revistados pela polícia.

Silêncio.

Ouvimos um trompete tocar as primeiras notas surgindo por detrás do elenco. Uma anúncio chega.

O elenco, lentamente, vai mudando o próprio gesto, nos olhando de frente e levantando os punhos para o alto, como símbolo de resistência. Abraão<sup>34</sup> atravessa essa corrente tocando no seu trompete as primeiras notas que formam a música que se tornou símbolo das ocupações. Cantam:

*O estado veio quente, nós já tá fervendo. Quer desafiar? Não estou entendendo? Mexeu com o estudante, você vai sair perdendo!*

A cena segue com o grupo novamente correndo e se espalhando entre o público. Ao mesmo tempo em que cantam essa música no ritmo do funk “Baile de Favela”, tiram as cadeiras escolares da cena e empilham-nas, formando uma estrutura para uma grande fogueira. Fazem isso como que imersos no poder da brincadeira. Girando em volta desta fogueira inventada com as cadeiras da escola, iniciam um canto baixinho, que soa como um combinado de resistência e afeto:

*ESSA É MINHA ESCOLA E NINGUÉM VAI ME TIRAR HOHOHO-HAHAHA.*

Em meio a esse coro, Leticia<sup>35</sup> se destaca na frente, como uma espécie de corifeu, convocando todo mundo para mais um jogo subversivo ao cantar em ritmo de funk:

*PULAR CATRACA É MUITO GOSTOSO PULAR CATRACA É UMA DELÍCIA!*

---

<sup>34</sup> Abraão Kimberley é membro da coletiva Ocupação, ator, músico, cantor e diretor musical.

<sup>35</sup> Leticia Karen é membro da coletiva Ocupação e atriz.

O coro aumenta a potência da cena. Segue-se o chamado para um *catracaço*<sup>36</sup> e a coletivA brinca em cena, com um jogo que na infância eu conheci como pular estrela, em que se alterna entre se abaixar no chão para que as outras pessoas passem pulando por cima e invertendo.

Para compreender melhor o jogo e a linguagem cênica dessa montagem, pude também conversar com PH Veríssimo<sup>37</sup> que, generosamente, aceitou fazer uma videochamada comigo onde pudemos conversar sobre as ocupações e sobre o processo de descoberta e criação de *Quando Quebra Queima*. Antes de iniciarmos, pergunto para PH Veríssimo com qual pronome se identifica e prefere ser chamada, ela responde que ela/dela e, então, seguimos. Ela me diz o seguinte:

Enquanto a própria gestão educacional esperava que a gente ocupasse e detonasse a escola. A gente começa a construir novas ferramentas de luta. Aí vem a gente e pensa em fazer um grande sarau na escola. A gente pensa em fazer um grande aulão dentro da escola. A gente pensa em convidar artistas para fazer rodas de conversa. Bate papo sobre arte, política e de outros lugares para expandir essa imagem política. Então, quando a gente pensa em responder a tudo isso dançando, é uma forma de expandir a linguagem.

Com certeza, dançar foi a resposta entregue pelas alunes.

Nas ocupações, em momentos de descontração, alunes dançavam, ouviam música e cantavam, para passar o tempo juntas. Desde as ruas, o movimento trazia consigo esse caráter performático, mas também de festa e celebração. Existe felicidade nesse trabalho de resistir e fazer diferente, de forma desviante. O caminho da errância permite abertura ao jogo e a brincadeira, ao contato e a improvisação. E a sensação que tenho, ao ver o espetáculo, é que as danças surgem e desaparecem no movimento constante e perene de tudo.

Dançar como uma forma de sonhar e desenhar o corpo naquele espaço, criando enquanto aprendiam juntas uma nova língua, outras formas de se comunicarem. Em que cada um, cada uma, com suas singularidades, celebram o todo no mesmo pulso e vibração. Formando corais e continentes, para oceanos de gentes. Porque as emoções sabem dizer nós. E nós nos mobilizamos, sorrimos e choramos.

Pessoas emocionadas se movimentam pela pista de dança, trocam gestos, movimentos e olhares. Respiração e pulsação. Instaurando outro estado de atenção e ação. A percepção de tempo também se reconfigura enquanto se dança.

A cena vai se transformando em um bailinho romântico, o público fica em volta enquanto o elenco se espalha como em um grande salão, a luz fica mais baixa, no som está

<sup>36</sup> Ato de protesto em que os manifestantes pulam as catracas sem pagar as passagens.

<sup>37</sup> Membro da coletivA, artista do corpo, do teatro, dança e performance.

tocando “Te amo desgraça.” de Baco Exu do Blues. Os estudantes dançam pela pista formando duplas, duos, casais que se formam e se dissolvem, compartilhando do gosto mútuo pelo som. Enquanto se movimentam, compartilham da música e da dança, trocam carícias, abraços e alguns beijos.

Vindo da sequência de alguns Funks, podemos pensar que a decolonialidade orienta a ação dançante, que se fortalece na encenação. Enquanto dançam esse ritmo, aterram as bases do corpo, nos pés, nas pélvis, nos movimentos dos quadris e do tronco por atravessamentos diagonais, nos braços, no ar. No jeito de dançar de alguns meninos, um pouco agachados, com joelhos flexionados, tronco inclinado para baixo e para frente, movimentam os pés como se acessassem algo no chão, pisando e trocando, e com os braços cruzam mãos, punhos, em oposições semelhantes à de alguém na brincadeira de soltar pipa. Chacoalhando o corpo.

Nessas memórias e gestos acessados ao dançar, nesses festejos que ritualizam a existência, todo um conhecimento é compartilhado. Leda Maria Martins, em *Afrografias da Memória* ao falar dos festejos da comunidade do Congado do Jatobá, destaca que: “Esses festejos ritualizam todo um saber filosófico banto, para que a força vital se recria no movimento que mantêm ligados o presente e o passado, os descendentes e seus antepassados [...]” (Martins, 1997, p. 36).

Dançar como celebração, oferenda e gratidão, antes da batalha, para seduzir e para conquistar. Dançar juntas para ritualizar a passagem no tempo, para circular conhecimentos e tradições, para se fortalecer em si e em comunidade. De acordo com Leda Maria Martins (1997), na ética dos povos da diáspora e dos povos indígenas, a arte não é vista como um bem precificado, mas antes, como um bem que se quer um benefício para o coletivo e, nesse sentido, é sempre uma oferenda.

Podemos aqui também encontrar uma consonância com Didi-Huberman (2019, p. 302), no que ele compreende como gestos. Na visão do autor, eles estão relacionados com “uma antropologia dinâmica das forças corporais” e, por isso, com as “fórmulas de pathos”. Eles seriam, portanto, um modo simultaneamente visual e temporal de “interrogar o inconsciente em ação na dança infinita de nossos movimentos expressivos” (Didi-Huberman, 2016, p. 302). O que o leva a afirmar o princípio de liberdade com o qual ele conceitualiza as levantes como “um gesto sem fim, incessantemente retomado, soberano como pode ser chamado o próprio desejo ou essa pulsão” (Didi-Huberman, 2016, p. 17), formando um vetor de oposição à opressão gigantesca.

A revolta retorna e aparece em sua forma ativa e criativa, emergindo em movimento e fazendo com que as carteiras escolares, onde se espera que alunes passem horas diárias

enfileirados, sentados sem se mexer, sejam quebradas na medida em que têm seu uso reconfigurado, empilhadas como em uma fogueira. Então, esse lugar de dizer ao aluno “*Senta! Fica quieto e olhe para frente!*” (grifo da autora), foi confrontado, provocando a oposição entre a rigidez de um soldado e a flexibilidade de um dançarino.

Tal como salienta Márcia Strazzacappa, no artigo intitulado “A Educação e a Fábrica de Corpos: Dança nas Escolas”, estamos nos deparando com noções ultrapassadas de disciplina, que educa para a imobilidade das pessoas. Segundo a autora:

A noção de disciplina na escola sempre foi entendida como não-movimento. As crianças educadas e comportadas eram aquelas que simplesmente não se moviam. O modelo escolar-militar da primeira metade do século XX era aplicado desde o momento em que a criança chegava na escola (Strazzacappa, 2001, p. 70).

Nesse texto, Strazzacappa ainda revisita algumas situações do ambiente escolar em que se evidenciam o movimento como moeda de troca por um bom comportamento assim como a imobilidade como punição salientando que: “a ausência de uma atividade corporal também é uma forma de educação: a educação para o não-movimento - educação para repressão. Em ambas as situações a educação para o corpo está acontecendo” (Strazzacappa, 2001, p.79).

Essa educação para reprimir, para punir o corpo em formação, tem efeito no fluxo das ideias e das emoções. O corpo obediente, aquele submisso que não se movimenta, que não contesta e não se levanta, porque é mais fácil de assim ser contido, controlado e até padronizado.

Como bem pontua Strazzacappa, uma visão bastante ultrapassada de disciplina. Existe também rigor e técnica no fazer artístico, que requer ainda muita disciplina e comprometimento do indivíduo. No entanto, tratando-se dessa formação tradicionalmente rígida e autoritária, o efeito é bastante violento para nossa constituição coletiva e individual.

Como podemos observar em *Quando Quebra Queima* o pulso das corporeidades que se revoltam, que se elevam, que experimentam outras possibilidades, correndo riscos, tendo a alegria como uma escolha política, é o que movimenta as ações.

### *DJ, SOLTA A FULERAGEM!*

Começa uma festa. O som toca alto uma batida de funk e tudo se *quebra e queima* dançando. O elenco todo se solta acompanhando a música, em movimentos que seguem a batida, em uma sequência desenhada por movimentos tal como sugeridos na música cantada: Bunda para baixo e bunda para cima. Esses movimentos são realizados em agachamentos que

engajam as pernas, joelhos e pélvis. Como em um baile dançante, estão se divertindo até que se inicia uma batalha sem armas, mas com muitos passinhos.

A disputa aqui é de quem se destaca no ritmo da dança. Os estudantes se dividem em dois coros, cada lado convoca seus representantes para exibirem seus melhores desempenhos. O público está formando um círculo ao redor da cena. Se chamam para a batalha e se provocam com aleatoriedades para competir com o adversário, formando uma roda, a roda que ginga, brinca e luta. Temos aqui a simultaneidade do ritual e do jogo dentro da mesma performance.

O pesquisador Zeca Ligiéro (2011), em seu livro *Corpo a Corpo: Estudo das performances brasileiras*, destaca, em referência ao filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau, que as performances das diásporas africanas são formadas por um trio poderoso capaz de instaurar outra relação com o tempo e nosso estado de presença, o trio cantar-dançar-batucar. Ligiéro acrescenta a esse trio o jogar, compreendido como o jogo dramático inerente ao cantar-dançar-batucar. O autor sinaliza esse jogo como uma forte característica das performances afro-americanas em geral, na medida em que aqui temos uma via dupla entre jogo (brincadeira) e ritual. Na percepção da cultura iorubá, essa via dupla é compreendida como um embate real entre as divindades, o que poderia causar um total desequilíbrio entre os seres humanos. Em função disso, o ritual dramatizado, encenado, se torna espaço para simbolizar as contradições da vida em comunidade, com suas guerras e disputas.

Em relação à disputa da batalha de funk presente na encenação, podemos articulá-la às questões desenvolvidas por Ligiéro a respeito do ritual dramatizado como espaço de simbolização da vida em comunidade e suas contradições. Nesse momento, se destacam o Dj Shao<sup>38</sup> e o Dj Akinn<sup>39</sup> pela desenvoltura de movimentos, soltam os pés em sequências que remetem a Michael Jackson e a dança de rua. Quem também se destaca nessa disputa é PH Veríssimo, dominando a pista com o bater de suas tranças e movimentos como Vogue, entre outros da cultura Queer. Essas danças que foram reprimidas em inúmeras tentativas de dizimá-las, seguem, inscritas nas errâncias, nas margens. A formação social que reprime a pluralidade tem seu alicerce de contradições em questões de raça e/ou de gênero. Marginalizando culturas e grupos sociais. Excluindo o corpo negro, ameaçando o corpo das mulheres e também das corporeidades não normativas.

Circulando nas vielas da contracultura, das cenas marginais e independentes, estão os bailes vogues do movimento Queer e questões de gênero, encenando batalhas em performances,

---

<sup>38</sup> Membro da coletivA ocupação, dj, sonoplasta e dançarino.

<sup>39</sup> Membro da coletivA ocupação, dj, ator, dançarino e produtor musical.

entre travestis, drag queens, pessoas da comunidade lgbtqiapn+. São oposições às contradições, com fortalecimento em si e em comunidade. Culturas de resistência e revolta, cultura de luta.

Zeca Ligiéro (2011), ao comentar uma performance do ritual do candomblé destacando se tratar de uma dança que simboliza um embate mitológico, enfatiza que nela:

Percebemos nitidamente que a guerra vivenciada enquanto drama, no entanto, nada se aproxima do realismo. Não existe arma real, nem representação da morte, ou de um triunfo de um lado sobre o outro. A guerra é apresentada como um embate de forças, um jogo que se revela mais importante que a própria guerra (Ligiéro, 2011, p. 138).

Podemos observar isso nesta cena, com movimentos vibrantes e vigorosos, brincando com a corporeidade, jogando o jogo dos dispositivos cênicos acionados na performance, em que recontar os acontecimentos a partir das pulsações que os corpos estavam, é sempre mais poético. Jogam com alegria e a ousadia revolucionária, na dança que é uma luta.

Dançam muito, com alegria e euforia. Tódes estão na pista para dançar. Dançam, dançam e dançam. Até ficarem ofegantes, até atingirem um êxtase e um ápice de exaustão física.

Caem juntas no chão.

Estão entregues à força da gravidade, estão amontoados umas em cima das outras, reencontrando o pulso coletivo nas respirações.

A terceira e última apresentação que assisti desse espetáculo foi no Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte- FITBH<sup>40</sup>, que estava dentro do guarda-chuva de ações da Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da subsecretaria de Direitos de Cidadania, na realização do evento intitulado Novembro Preto: BH sem racismo.

Assim como nas outras vezes em que já tinha assistido, cheguei mais cedo no intuito de observar de longe, me apresentava para alguns, perguntava um pouco, falava um pouco de minha pesquisa. Até então, eu não sabia exatamente o que deveria dizer ou perguntar, uma vez que, como alguém que havia assistido ao espetáculo e por identificação, paixão e comoção, quis escrever um projeto de pesquisa, como forma de sobreviver a uma pandemia...fui encontrando caminhos para as indagações aos poucos, no percurso.

Nesse dia estávamos com o coração apertado. De repente, Gal Costa tinha nos deixado, cheios de sonhos, esperanças e desejos. Nos deixou, a festa ficou um pouco mais triste. Mas tinha muita festa para celebrar. Os festivais são momentos de celebração e lá estava a coletiva ocupação, na retomada do teatro após a pandemia de COVID-19. A apresentação ocorreu no centro cultural Padre Eustáquio, em um espaço aberto, lembrando um pátio ou uma quadra de escola.

---

40 Programação disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/smasac/eventos/novembro-preto>.

Chovia menos que nos dias anteriores. Agraciada por um clima melhor, a coletivA ia aquecendo. O público, por sua vez, ia chegando, aguardando do lado de fora, mas com total visão do que ocorria enquanto se preparavam para entrar em cena. O aquecimento coletivo começa e o dj Shao solta o som com a Gal cantando, a luz está colorida de vermelho, rosa, azul, um pouco mais baixa e quente. A trupe corre em volta das cadeiras do cenário, corre em círculos alegres e atentos.

Martha<sup>41</sup>, a diretora do espetáculo, convida para que eu me aproxime e libera minha passagem para o lado de dentro, que ainda é do lado de fora, já que sou uma observadora e não membro do elenco. Observo de perto a potência desses jovens cheios de amor, cuidado e acolhimento pelo próprio processo. Enquanto isso, Martha trabalha junto com a produção nas afinações para a apresentação. O elenco segue no aquecimento, exercendo sua autonomia coletiva, com disciplina e engajamento com a proposta, revezam-se entre si na orientação dos exercícios que, por sua vez, são dinâmicos. Alongam juntas, correm em volta e saltam as cadeiras em cena. Depois parados em roda trabalhando respiração, músculos do rosto, da cabeça, do peito, da barriga, do diafragma, vão aquecendo a voz. A concentração é outro ponto fundamental para o estado de presença. Antes de se encontrar com o público, a coletiva encontra a si mesma. De onde observo, percebo o quanto estão imersos na ação em conexão entre si, não se distraem, mantendo o foco relativo ao estado de atenção que estão aquecendo para iniciar o ato performático. Performam antes o encontro de si. Entrando em contato com o próprio corpo e espaço. Se ocupam de si. Remexem as vísceras do corpo, deixando o fluxo passar, preparam o espaço para o outro e para o público se aproximar.

Desarmando o corpo cotidiano. Respiram juntas, inspiram e soltam o ar. Mexem a cabeça para um lado e para o outro. Com pequenos toques massageiam a pele do couro cabeludo.

Nesse momento Martha ajeita as últimas cadeiras, na beleza de um gesto de cuidar de cada detalhe, instantes antes de receber o público.

Preparam-se para voar. A coletivA voa, ao dançar e lutar os sonhos, de grupos e de indivíduos. Com a força das lutas sociais, que se articula no território dos encontros. A coletivA é unida.

---

41 Martha Kiss Perrone atriz, diretora e membro da coletivA Ocupação.

Figura 3 – Festival Internacional de Teatro – Belo Horizonte 2022. coletiva ocupação em cena, da esquerda para direita Ícaro do Céu, Maciel da Terra, Bê, Lilith, Ariane, Marcela e Alvim. Quando Quebra Queima



*Fonte: Registro pessoal da autora.*

A força desse encontro, desse acontecimento, dessa cooperação se deu nos dias de luta, quando se conheceram. Essa força se estabelece no aquecimento para crescer ainda mais em cena.

Martha pede uma luz mais quente, são os minutinhos finais do aquecimento. Cantam entre si uma última música em roda, antes de abrir para o público, entoam em alto e bom tom: “Mexeu com o estudante, você vai sair perdendo.” Não resta dúvida, vai ter luta. Um abraço coletivo antes de começar, em seguida colocam algumas fotos embaixo das cadeiras em cena.

PH Veríssimo ergue uma cadeira acima de sua cabeça e caminha em direção ao público que está do lado de fora, aguardando para entrar. É quem convoca a participação do público. Ela se manifesta e com isso se expõe, corajosamente, alegre e forte, iluminada como uma grande

vaga-lume. Ela sobe em cima de uma cadeira para que todes a ouçam. Ela anuncia as boas-vindas, recebendo o público, mas, antes de convidar para entrar no espaço cênico, ela faz alguns recados estabelecendo acordos com o público para o decorrer das ações.

Hannah Arendt, em seu livro *A Condição Humana*, fala do espaço público como o espaço da visibilidade da aparição. Esse espaço não é necessariamente uma localização, mas, antes, organizado por parâmetros e propósitos de um grupo de pessoas, com seu agir e falar. Na perspectiva de Arendt, o que regula o espaço público é o poder. Sendo assim, ela afirma que o teatro, enquanto lugar de onde se vê, é por excelência uma arte política, onde a dimensão política das relações humanas é transposta para a cena, em que o assunto é justamente como estamos em relação uns com os outros. O espaço social não é necessariamente a localização, mas, a performance das pessoas. Com seus acordos, que determinam que podem viver juntas com um propósito, não importa onde estejam.

PH Veríssimo convoca um jogral com o público, com frases para os acordos estabelecidos antes de adentrar aquele ritual, organizando o espaço afetivo antes de iniciar a ação, um espaço de pluralidade e sensível em sua totalidade. Para Leda Maria (2021), "a palavra é também poder. Aquele que enuncia porta toda a responsabilidade do dito na voz do que diz, pois a palavra também é oráculo e mesmo ação" (Martins, 2021, p. 95). O poder que a palavra é, faz acontecer, na medida em que "Ela traz em si aquilo que evoca; como continente ela contém, como força de enunciação, aquilo que a voz nomeou e denominou. Ela é em si mesmo, o acontecimento" (Martins, 2021, p. 93). O que está em jogo aqui é o caráter performático da linguagem. Para Martins, nossos gestos se inscrevem no tempo e na memória, retornando e se refazendo, transformando nos ritornelos do tempo por improvisos e repetições. Fazendo, desfazimentos e atualizações, das tramas e dos hábitos.

Finalmente, sobre a ação e representação nas artes da cena, cabe mais uma vez colocarmos aqui o que nos diz Quilici acerca da ação performática:

Ela pretende, quase sempre, articular-se como dispositivo, de comunicação e interferência direta na realidade, um acontecimento que eclode da transgressão programada de convenções estéticas e sociais, apostando na eficácia transformadora (política, estética, existencial e etc.) de suas estratégias (Quilici, 2015, p. 107).

Sempre que houver uma aglomeração humana no espaço, uma interação será iniciada. A primeira interação que temos com o espetáculo já nos coloca em movimento pois, ao fazermos esse jogral, também nos posicionamos. Levantamos nossas vozes coletivamente para expressar nossa indignação e revolta diante dos horrores da política de guerra, de uma política

a serviço da morte. Por isso, na entrevista, eu pergunto para PH Veríssimo sobre essa cena de entrada:

A- Comenta um pouco como surgiu a cena de abertura em que você convoca o público para fazer um jogral antes de entrar para o espetáculo.

PH Veríssimo- Esse texto embora tenha esse modelão “Ao entrar por favor sentar nas cadeiras ou no chão, não é permitido filmar ou fotografar e etc”. Ele é refeito a cada apresentação. Por exemplo, as frases de luta. Porque antes só falávamos “Ocupar e Resistir” e o público repetia. Daí em 2018 com a eleição do Bolsonaro, nós estávamos no Sesc Avenida Paulista e o ar estava bastante pesado em São Paulo, com a eleição dele muitas pessoas ficaram muito tristes e abatidas mesmo. Mas, ao mesmo tempo, começou aquela coisa do “Ninguém solta da mão de ninguém.” Começou essa forçação de esperança, porque a esperança, às vezes, precisa ser forçada. Não dá só para esperar ela aparecer para olhar para ela. A gente tem que construir. Então fui lá e falei para o pessoal para que a gente colocasse isso no jogral. Pensei que não podíamos perder aquela chance de estar no Sesc, no centro da cidade, no sexto andar que tinha um grande eco. E poderia fazer aquele mar de vozes falando junto. E a cada apresentação outras frases vão entrando. Porque tudo que nós formos viver ali é para fazer a gente sentir, borbulhar e estarmos cada vez mais presentes. Cada vez mais resistindo. Cada vez mais ocupando espaços. E, a gente só vai entender a força dessas palavras, dessas frases, quando a gente vai apresentar fora do país e precisa traduzir para o inglês. Aí entendemos a importância que isso tem na dramaturgia da peça. Então, esse jogral também é onde começa um elo com o público. O espetáculo é a coletivA ocupação e vocês, porque vocês estarão aparecendo em cena com a gente. Então vocês também estarão performando um lugar fazendo o jogral comigo. É uma grande anunciação para a peça começar.

Esperançar! Enquanto artistas, educadores, estudantes, criadores de possibilidades, convocando a esperança para movimentar, no pulso, no desejo de viver e transformar. Nessa anunciação, PH Veríssimo vem à frente, desejando boa noite a todos, todas e todes presentes, fala um pouco da coletivA, da apresentação do dia. Depois dos avisos de praxe, convida o público para fazer um jogral com frases de luta. Formamos aqui uma tessitura, uma rede para tentativa de sustentação ou desfazimento, por meio das ações presentes neste trabalho, daquilo que se refere a nossas aparições e atuações no mundo, resistências, singularidades e alteridades, os refazimentos dos hábitos para coexistir e coabitar um espaço coletivamente. Com dispositivos cênicos e performáticos, a encenação expande a linguagem como forma de organização comunitária, imprimindo outras possibilidades, atualizando a memória presente na presença.

No tocante às dimensões das levantes, decupadas por Didi-Huberman, aqui observamos o levantar de vozes, por palavras (exclamadas)!

Quando ela fala, o público repete, a cada apresentação:

VIDAS NEGRAS E INDÍGENAS IMPORTAM!

MARIELLE<sup>42</sup> E TODAS AS OUTRAS VIDAS IMPORTAM!

ESTAMOS VIVAS!

VAMOS CONTINUAR VIVAS!

VAMOS CONTINUAR A OCUPAR E RESISTIR.

---

<sup>42</sup> A vereadora Marielle Franco de 38 anos foi assassinada a tiros em uma emboscada no Rio de Janeiro junto com seu motorista Anderson Gomes em 2018. Os disparos foram feitos pelo ex-policia! militar Ronnie Lessa, e até o momento ainda indagamos: Quem mandou matar Marielle Franco?

#### 4 CAPÍTULO III –Terra, corporeidade revolucionária

tem

alguém

aí

í

í

í

í

í

í

í

A erupção do vulcão como parte do fluxo de sua composição na Terra, de um núcleo muito quente, com uma chama acesa, com força para emergir. A revolta também seria como esse movimento de insubordinação e de transgressão, rompendo com alguma apatia ou previsibilidade, nos modos em que operam a potência e o poder. Reconhecemos a história da humanidade como um jogo de poder. Mas os sujeitos ou circunstâncias capazes de desencadear levantes são da ordem do não poder (político), do impoder, quando não se há mais nada a esperar ou perder, a levante vem do desejo, da vontade de viver, resgatando uma potência fundamental. “Ser protagonista de um levante [...] é romper a previsibilidade da história, refutar a regra que pensávamos presidir seu desenvolvimento ou manutenção” (Didi-Huberman, 2016, p. 310).

Uma pessoa, ou um grupo de pessoas revoltadas, ao participarem de uma levante desenvolvem uma potência que é desejo de vida, não se pretende ser senhor ou escravizado, mas, livre. Fazer as revoltas e insurgências, em gestos cotidianos, numa luta que é também interior. Compomos movimentos com os fantasmas e as entidades profanas que dançam, desatando nós e embaraços, abrindo caminhos para vida fluída e fértil passar.

Mobilizando a ordem do impossível, sonhando sonhos muito bonitos.

Circulando.

Avançando.

Algumas danças são coreografadas na força dos acontecimentos, capazes de inscrever e desenhar outras formas no tempo. Quando falo da dança comendo a cena de *Quando Quebra Queima*, seu desenho já acontecia no ato nas ruas, dentro das ocupações e, somente depois, ocupou o teatro. Foi dançando que a coletivA encontrou a linguagem expandida para articular e recriar os acontecimentos, encontrando caminhos para compor a dramaturgia e nos contar mais uma história.

A primeira performance criada pelo grupo passava pela dança, intitulada pela frase de protesto “Não é minha revolução se eu não posso dançar.” Nesse título observamos o desenho dramático como sentido e significado do movimento. Sendo esse o primeiro embrião do que mais tarde se desdobraria em *Quando Quebra Queima*, cabe observarmos o que diz a professora Thereza Rocha acerca da composição dramática na dança contemporânea:

É de um fazer compositivo mais interessado na dramaturgia do que na coreografia que estamos falando, ou, para sermos mais exatos, de um fazer compositivo atravessado pelo dramaturgismo, uma vez que, nele, não há lugar para tessitura do drama no sentido estrito que a palavra dramaturgia poderia erroneamente supor (2016, p. 49).

Supomos muita coisa, mas essa dança nos convida às perguntas e lacunas, pois os caminhos são de errância. Assim, as danças surgem, crescem e desaparecem enquanto participamos do acontecimento cênico, estamos enlaçados a uma trama dramática que não é tão linear quanto possa parecer. É uma composição oblíqua, que tensiona o real e o sonho. Entre recriar o momento das ocupações ou o contexto do presente, entre questões individuais e participação coletiva, com momentos que revezam entre discursos, textos, assembleias, lutas, por danças criadas para compor a dramaturgia da cena, e momentos de tensão. Procurando fugas, perguntas e respostas, que vêm e que voltam, e estão por aqui na Terra a girar.

Para onde o tempo foi?

Após uma apresentação da coletivA, pergunto a Martha Kiss Perrone, em um momento de confraternização depois de uma apresentação em 2021 no Festival Faroffa-SP<sup>43</sup>, se ela pode me conceder uma entrevista. Enfim, espero um pouco mais, confraternizo com os atores e atrizes do espetáculo e Martha me passa seu número de telefone para agendarmos uma data possível.

Quanta emoção!

Entusiasmo e ventania.

Assim também me parece Martha, gerando movimentos para criar uma performance, um grupo, um trabalho com a coletivA.

Ela me concedeu uma entrevista em que fala sobre a corporeidade da coletivA, sua pulsão de criação, fala ainda sobre a criação como cura, sobre o teatro como necessidade, assim como, sobre a pedagogia do encontro, a força de ser e estar juntos, onde habita o amor e a luta. Fala, enfim, sobre saber habitar o aqui e agora, diante das circunstâncias e movimentos da vida, que podem nos atravessar de surpresa.

Para a dança, teatro ou performance, a presença é estar aberto ao estado de escuta do corpo, escutando para poder sentir, ser parte na ação. Não quer dizer ser reativo ou agir de maneiras automatizadas e, também, em nada quer dizer com estar finalizado ou perfeito. É sobre estar preenchido de presença. Semelhante ao gesto do atleta, do capoeirista, atento em jogo, observando a própria corporeidade enquanto se abre para o jogo do adversário, consciente, em movimento, esperando, pulsando. Nessa pulsão pela vida, o coração e o olhar do artista são capazes de capturar a catástrofe e transformá-la por um gesto, em trabalho poético.

Sendo assim, o resultado estético da montagem de *Quando Quebra Queima* é oriundo de muitos começos, daqueles que envolveram as circunstâncias dos membros da coletivA,

---

<sup>43</sup>Mais informações sobre o Festival Faroffa aqui: <https://www.faroffa.com.br/faroffa/coletiva-ocupa%C3%A7%C3%A3o-%28sp%29>

enquanto jovens secundaristas que ocuparam as ruas e suas escolas. De muitos começos também se fazia Martha, diretora do espetáculo, que já havia passado pela experiência de teatro de grupo com o Tablado de Arruar e com o Théâtre du Soleil, ao estagiar com Ariane Mnouchkine.

Convém ressaltar que Martha, mulher, artista e feminista, estava em cena momentos antes de conhecer os secundaristas, incorporando a história e a luta de Rosa Luxemburgo no espetáculo *Rózá*, no qual atuou como atriz, diretora e dramaturga.

Tal como sinalizado anteriormente, a organização da luta secundarista, chamou por ajuda e apoio da sociedade civil. Existiam comissões internas e externas para proteger e auxiliar o movimento, bem como uma comissão de pais e mães para lutar junto aos meninos e meninas. Artistas se aproximaram do movimento para ofertar oficinas e ajudar na promoção de encontros como grandes aulas, rodas de debates e oficinas de artes.

Foi nesse contexto que se deu a aproximação de Martha do movimento secundarista. Ela relata um momento interessante dessa aproximação que se deu com a constatação de uma dificuldade: onde dormiram esses alunos dentro das escolas?

Martha tinha colchões.

Já estava, tal como outros artistas, próxima e com a escuta atenta para ajudar as ocupações estudantis no que precisassem. Desse modo, quando disseram que, na Escola Estadual Fernão Dias, estavam precisando de colchões para dormirem na escola, ela logo ofereceu os colchonetes que tinha decorrentes do espetáculo *Rózá*, em que os colchões serviam para o público se sentar.

O empréstimo dos colchões para o movimento foi uma ação fundamental que possibilitou sua aproximação e entrada nas ocupações. Seguindo com suas contribuições para aquele momento das ocupações, Martha se oferece para fazer uma oficina, na mesma escola E.E Fernão Dias, que ficou ocupada por quase 3 meses. Ela entra para fazer o laboratório chamado *Oficina para Corpos Revolucionários* que, em sua percepção, já consistia em movimentos que possibilitaram o início da coletivA:

Então vamos, isso também é o início da coletivA. Não tinha ninguém da coletivA fazendo essa oficina, mas, é o que estou te falando, são movimentos, né? Onde eu fui dar um laboratório para corpos revolucionários, que era na verdade um trabalho de corpo nas pulsões que os estudantes já estavam.

Para continuar acompanhando de perto o que estava acontecendo, a diretora se depara com uma necessidade de registro. Passou a trazer uma câmera junto, ocasionando um outro ponto de virada desse encontro e que justificava a sua presença naquele espaço, tendo em vista

que os próprios estudantes reconheciam a importância desses registros enquanto documento histórico do que estava acontecendo. E assim, sua presença com a câmera, começa ser notada e legitimada pelos estudantes.

A câmera trabalha junto, registrando as memórias, inclusive de momentos de tensão e violência com a polícia, vivenciados no movimento. Cabe ressaltar que parte desses registros compõem a parte final da montagem de *Quando Quebra Queima*, em que podemos ver membros da coletivA já sendo filmados aleatoriamente pelo olhar da câmera em um registro sensível, com a percepção do instante que precisava ser capturado na memória a partir do ponto de vista interno da luta.

Os vídeos que aparecem no final da encenação apresentam detalhes que não foram encenados. Faz-se importante destacar que o espetáculo não se propõe em ser um relato histórico, documental do vivido. Mas, busca, antes de tudo, se articular com a força dos acontecimentos, trabalhando com a pulsão dos corpos e sua poética. Sendo assim, a montagem se faz como uma forma de celebração dos acontecimentos de 2015, 2016 e 2017.

A principal decisão da direção cênica, ao deslocar esse movimento para a cena das artes do corpo, foi de celebrar esses feitos. Que até poderiam ter se recontado de outras formas, mas, o olhar pedagógico da direção buscou olhar para a necessidade de seus atores. A necessidade era de cura, de poder trabalhar com a expressão artística de maneira a libertar e curar os traumas causados na luta. Sendo assim, a montagem não esconde que houve abuso de poder, tampouco a violência institucionalizada por parte do estado e da polícia, no entanto, opta por celebrar a coragem, a festa e a dança dos corpos revolucionários, que morrem, renascem e se recriam a todo instante.

Essa montagem irá quebrar e queimar, quando se constrói e se desmancha, caminhando em direção aos desejos da criação, por nascimentos e insurreições. Com a potência e o pulso que estavam, criam formas para recontar os acontecimentos, do ponto de vista de quem esteve compondo a luta secundarista.

Onde pode brotar diante de nossos olhos, o que não estava no horizonte original da visibilidade, uma vez que nos coloca diante dos abismos das diferenças entre o que é teatro e o que é narrativa de fato?

O bololô coletivA, a beleza do caos, da criança, da criação.

Potência. Levantes abismais e puramente artísticas, refazem no campo das artes da cena com a dança, o jogo, a brincadeira, o que se viveu nos acontecimentos da luta coletiva. Talvez, por isso mesmo, Martha seja a diretora perfeita para essa montagem, segundo suas

próprias palavras, simplesmente porque ela esteve lá. E, parte do que constitui sua própria memória, também era memória nos próprios atores, agentes da história.

Para nossa melhor compreensão acerca do que estamos falando, quando falamos de montagem, recorro aos dizeres de Didi-Huberman em sua obra *Povo em Lágrimas, Povo em Armas* ao comentar a montagem de Sergei Eisenstein de *O Encouraçado Potemkin*, em que se celebra a revolta de um povo, dos trabalhadores, diante das injustiças sofridas, com a morte de um trabalhador inocente, que se recusou a comer a carne apodrecida, que lhe fora oferecida por seus superiores. Tal fato iniciou uma revolta entre os marinheiros que estavam a bordo do navio, contra os superiores das patentes mais altas, que forçaram a carne estragada aos marinheiros. Eisenstein, um diretor que também celebrava a potência de Dionísio e incorporava essa força nas imagens de seus filmes, para remontar fatos históricos, compreende a importância dos cortes, rupturas e deslocamentos para que algo novo pudesse surgir, “A montagem é uma operação dionisíaca: cortamos em pedaços, cortamos na continuidade, assassinamos, num certo sentido, e, no entanto, aquilo começa justamente a se mexer, a dançar, a viver” (Didi-Huberman, 2021, p. 205).

*Toca muito alto o sino da escola.*

Todes estão sentadas nas cadeiras escolares e, depois de muitos espasmos e inquietações, se libertam das cadeiras e estão se movimentando pela cena, trocando sussurros, em movimentos que caracterizam um balanço, equilibrando o jogo de oposições corporais. Como em uma alavanca, pressionando para baixo, para subir mais alto, firmar os pés no chão para saltar. A música que está tocando é *Song of the Stars*. Querem voar, se elevar, um gesto que poderia ser como o de educar as crianças. Prepará-las para a queda, para também irem longe, encorajá-las a fazerem o que ninguém tenha feito antes. Em direção às estrelas, inovando e contribuindo para a comunidade, para a humanidade.

O elenco fica em pé em cima das cadeiras, aos poucos vão se vendo e se reconhecendo no espaço, um tanto acima do chão e um tanto mais próximo do céu. Depois se encontram no centro da cena, se juntam em coro, formando um bando, pegando impulso para voarem juntas.

Se falamos das oposições fazendo resistência e também movimento, precisamos nos lembrar de que, tudo que se ergue precisa cair. Lembremos da queda, de cair em si. A professora dra. Carla Andrea Lima (2022) desenvolve em sua pesquisa o que ela nomeia de “*a queda do corpo no corpo*”. Nada permanece para sempre suspenso no ar, então o que se levanta, em algum momento precisa vir abaixo. Em um esforço disruptivo, de desconstrução. A dança e a

luta também nos ensinam a cair, sem medo, confiando no processo que é não saber-se pronto, mas, em movimento, nas travessias do corpo. Mesmo existindo uma estrutura, uma espinha central do sujeito, o que fazemos com o que somos é maleável, variável e permeável pelas bordas, pois, nossas ações são plurais e diversas, sendo o ser humano sempre um fazimento inacabável.

De maneira que, aí também, reside um mistério e uma beleza, de ressurgir. Depois da queda, de estar derrubado, de ter tombado, pela força da gravidade, ou do peso do céu que desaba, ou do mundo pesando sobre as costas, somos jogados para baixo. E nesse espaço entre, habita o que chama, a chama acesa, um vagalume, uma luz que não se apaga, uma força interior que é também um núcleo de energia revolucionária, aquele núcleo que se revolta, nos fazendo jogar para longe, para o alto os fardos pesados demais. A força que vem também das fúrias que habitam nossos solos íntimos, que impulsiona para pular os muros.

Como uma insurreição, tudo aquilo que venha a cair, quebrar, queimar, morrer, “São figuras que renascem constantemente de suas mortes sucessivas” (Didi-Huberman, 2021, p. 204). Retornará transmutado, por ciclos misteriosos da natureza, do desejo, do sonho, da raiva e da paixão. Não sabemos exatamente qual será o impacto da queda de quem ou o que se cai. E, nem o que será depois, quando tudo já não estiver mais em suspenso no ar, nos instantes em que percorrem o voo ou a queda. Porém, se já dissemos que as levantes são sobre levantar e cair, é então nesse espaço entre uma coisa e outra, nessa brecha, nessa ruptura, que a experiência perpassa e acontece.

O que podemos observar em cena, são pequenas insurreições, por cortes e quebras da montagem, onde os acontecimentos surgem e desaparecem transformando a cena, montando uma história, por gestos, nos conduzindo entre o meio, final e começo de algo, do encontro que ocorreu, daquela experiência.

O elenco se enfileira e performa o aparecimento de um muro de escola com suas costas, para que eles mesmos possam pular. Em um jogo lúdico, onde se ajudam mutuamente, sendo o muro e sendo também aquele que pula para o outro lado. E, ao saltar dessa representação, uma queda, uma quebra. Caem com certa profundidade para o outro lado, um mergulho que não podemos ver. Se elevar, não é uma corrida linear e requer profundidade. De modo que, para subir se faz necessário descer, sendo esse salto também para o abismo, para o vazio. Um mergulho profundo no desconhecido. Uma queda *do corpo no corpo*. Como cair para cima, em direção às estrelas, sem o peso das grandes certezas. Assim é que, quando ressurgem em cena, já não são mais as mesmas, algo em suas presenças está diferente.

Vejamos o que diz Carla Andrea Lima, em seu livro *Corpo, Pulsão e Vazio: uma poética da corporeidade*:

O que implica pensarmos a poética da corporeidade como algo que se constitui pela via da queda, posto que isso que cai, desestabiliza nossa identidade e nossos modelos de ordenação. Isso que cai e que nos chama (isso que age) tem caráter determinante. Daí o sentido, quem sabe, de apostarmos numa poética da corporeidade que nos permita a cair. Aqui também se trata de uma aposta ética/estética (Lima, 2022, p. 125).

Nesse retorno, após pularem o muro, o elenco se apresenta individualmente, colocando-se e afirmando-se diante do público. Lilith se levanta com um microfone, comunica quem são, de onde vieram e o porquê de terem ocupado suas escolas. O microfone segue por cada um e cada uma, que diz respectivamente seu nome, de onde vem e aquilo que gosta de fazer. Por exemplo, Marcéu<sup>44</sup>, vem de Barueri e gosta de dar sarradas no ar!<sup>45</sup>

Tudo quebra dançando em uma coreografia coletiva, o elenco embala com impulsos ritmados, pois, dançando são capazes de voar pelos ares, com leveza.

Voltar para escola depois das ocupações estava diferente e, em muitas delas, ainda havia um clima pesado com tudo o que tinha acontecido. Essas alunes, que tinham convivido tão intensamente durante o período de luta, continuaram procurando por algo, diante de um certo vazio que havia ficado após as ocupações. Por isso, seguiam o espetáculo *Róza*, que Martha fazia e estava circulando, apresentando por escolas estaduais e municipais quando acabaram as ocupações nas escolas. A história de Rosa Luxemburgo é abraçada pelas secundaristas que encontram grande identificação com o discurso revolucionário, uma vez que Rosa já era uma militante política enquanto secundarista.

O espetáculo *Róza* enquanto circulava nas escolas, com o fim das ocupações, tornou-se um ponto de encontro para quem queria ainda de alguma forma continuar lutando e acreditando. E, essa é a pedagogia do encontro da qual fala Martha. Antes de pensar em performance, peça, ou em se tornar um coletivo teatral ou qualquer coisa parecida, aquele grupo de pessoas percebeu que seus caminhos ainda não eram de se separar e simplesmente queriam continuar juntas.

Martha observa essa movimentação, a aproximação de secundaristas que haviam ocupado as escolas em torno do espetáculo *Róza* e percebe, também, que alguma coisa ainda estava pulsando e, por isso, didaticamente cria uma abertura para o fazer teatral, chamando uma e outra para ajudar durante as apresentações, com a montagem de cenários, etc. Já que sempre estavam por ali. Um detalhe muito interessante que Martha me conta e que é possível assistir

---

<sup>44</sup> Membro da coletivA ocupação, artista da dança e do teatro.

<sup>45</sup> Passinho de Funk.

num registro em vídeo chamado Rosa nas Escolas<sup>46</sup> é que, ao final do espetáculo, quando as atrizes pulavam o muro da escola para irem embora, espontaneamente as estudantes que estavam assistindo pulavam o muro também e seguiam as atrizes.

O contexto da luta secundarista ainda estava muito pulsante, e com isso o gestor do espaço cultural Casa do Povo<sup>47</sup>, entrou em contato, para fazer um convite à diretora. Ele diz que vai acontecer uma mostra chamada *Oposições* e pergunta se Martha não teria o interesse de montar uma ação com secundaristas com quem ela tinha feito o *Laboratório para Corpos Revolucionários* nas ocupações. Martha aceita a proposta e envia um e-mail convidando quem quisesse participar, era só chegar em um sábado na Casa do Povo. Bem, o povo, o coro aparecem cerca de 20 pessoas e em dois dias já tinham sua primeira performance pronta. Martha me conta assim:

Foi fácil, eu fui e já sabia. É uma coisa meio mágica mesmo, que já foi acontecendo ali. Que eu já tinha ideia e eles já estavam muito disponíveis e, por isso, eu falo que eles já tinham uma vocação cênica, porque as manifestações eram extremamente performáticas, eles criavam músicas, então eu sempre gosto de trazer um pouco de teatro, já está na luta, também. Eu uso essa imagem, que a luta se transformou em teatro e o teatro se transformou em luta, no movimento da coletivA, né? Já havia uma dimensão performática muito grande, eles faziam coreografias, a luta já passava por essa questão do corpo. Então, na hora de expressar essa luta, não é tão estranho encontrar o teatro.

E, se foram inspirados pela luta e trajetória de Rosa Luxemburgo, também foram levados por outra frase revolucionária, da qual se identificaram muito para criarem sua primeira performance.

A frase revolucionária que nomeou a primeira semente performática e profissionalizante do grupo na mostra *Oposições* da Casa do Povo, foi "*Não é minha revolução se eu não posso dançar*", de Emma Goldman, que era repetida no espetáculo Rozà.

Nas ocupações viravam algumas madrugadas, preparando e revitalizando a corporeidade que luta, dançando com bailinhos e festas. Já que as ocupações eram um lugar de resistência e a resistência precisa de alegria! A filósofa Marie-José Mondzain em um dos ensaios que compõem o catálogo da exposição *Levantes* tem os seguintes dizeres no texto *Para Os que estão no Mar...* "Isso indica o que os levantes devem aos ventos e às vagas, à respiração e à dança. Nada põe de pé os que não dançam, e no levante haverá alegria" (Mondzain, 2017, p. 48).

---

<sup>46</sup> Acesso ao vídeo de Rózà nas Escolas <https://www.youtube.com/watch?v=Ww2ddV0q88M>

<sup>47</sup> A Casa do Povo é um centro cultural que revisita e reinventa as noções de cultura, comunidade e memória.

Movidos por essa ventania, retornamos para a cenas finais da encenação. Quando já dançaram tanto e estão agora amontoados no chão, descansam e aceitam o que será inevitável, o batalhão de choque da polícia militar vai chegar para tirar todo mundo de dentro das ocupações, fazendo uma reapropriação de posse das escolas, e a notícia que se espalha é de que:

*Quando o batalhão de choque chegar, a primeira pessoa que eles vão pegar é uma pessoa preta!*

Nesse instante, nessa cena recriada da maneira como foi nas ocupações, segundo Martha me conta, percebem que precisam se levantar do chão, pois a polícia vai chegar a qualquer momento. Estão assustadas e com medo do que pode acontecer, por isso, decidem fazer uma roda e dar as mãos, para cantarem uma música enquanto aguardam o que vai acontecer. Mesmo diante do medo, ainda um sorriso no canto dos lábios resiste, e decidem que a música que vão cantar é *A Lua me Traiu* da banda Calypso. Assim cantam juntinhas de mãos dadas, com as vozes embargadas pelo choro, celebram o impoder, porque não houve uma ascensão secundarista ao poder, embora o decreto de fechamento das escolas tenha sido revogado. Não houve um grande juízo final ou felizes para sempre, o que houve foi a luta de quem é constantemente oprimido, explorado e humilhado, “houve muito sofrimento, muito choro, mas isso vai acabar, apesar de tudo, em um grande canto de vitória, talvez porque, para além da derrota, alguma coisa tenha mudado radicalmente no espaço histórico e social” (Didi-Huberman, 2021, p. 209).

Nesse momento a atriz Ariane<sup>48</sup> expressa para o público a truculência da polícia ao forçar a retirada dela e de outras pessoas da sua escola, mostrando com o seu cachecol o gesto feito pelo policial, ao puxá-la pelo cachecol no pescoço:

*O choque chega mascarado e pega o João e me pega pelo cachecol e me arrasta para fora da escola.*

Retomo a questão da violência policial perguntando à Martha, o que aconteceu com o movimento das escolas que estavam resistindo por meses, como acabou?

Ela responde:

No primeiro dia do governo Temer, ele pega o Alexandre de Moraes que é o ministro da Justiça e ele modifica a questão da reintegração de posse, não precisa mais ser

---

<sup>48</sup> Membro da coletiva de ocupação atriz e modelo profissional.

avisada antes. E às 6 da manhã, 5h30 por aí, a polícia chega metendo o louco, pega os meninos e coloca as meninas num camburão, e ficam rodando com as meninas, ameaçando elas. Eu acordo às 7 da manhã com a notícia de que algumas meninas estão na primeira DP de Perdizes e eu vou para lá. Depois disso não teve mais ocupação, porque a coisa ficou muito pesada.

Ela se refere ao fato de o Ministro ter autorizado o uso de força policial sem autorização judicial. Na época a OAB de São Paulo, em nota<sup>49</sup>, disse considerar desarrazoado e de força desproporcional proceder com uma reintegração no formato *manu militari* ou seja, um formato violento e agressivo que autoriza o uso da força policial para retirar dos estudantes de um ato pacífico pelo direito à escola e educação, sem a prévia cautela de ordem judicial.

A polícia militar brasileira é a que mais mata no mundo, de acordo com a Anistia Internacional Brasil. A polícia brasileira está totalmente fora de controle porque desfruta da impunidade, pela falta de efetividade por parte do ministério público em controlá-la. Precisamos perguntar quem são os promotores públicos que compõem o ministério? Qual a ideologia dessa instituição?

Pois a justiça também precisa ser democrática. A segurança pública no Brasil sempre foi militarizada, desde a colonização e continua vinculada ao órgão do Comando de Operações Terrestres do Exército Brasileiro a serviço das elites. Uma instituição bélica de um Estado autoritário, repressor e racista, que odeia o povo pobre.

Mais uma vez na encenação somos convocados a entoar junto com o elenco o grito de revolta que trazem desde os atos nas ruas:

*Não acabou, tem que acabar, eu quero fim da polícia militar!*

E o que queremos dizer com isso é que queremos a desmilitarização da polícia, diminuindo seu poder letal e violento, corrigindo seu caráter golpista e suas ações que se justificam com bases antidemocráticas, desumanas e desiguais do sistema para o qual ainda serve e favorece. É tempo de repensar escolhas coletivas, decisões que deixam marcas na pele e na carne, do presente e do futuro. Se reaver com a história do passado e presente. Revisando, sem precisar voltar e fazer de novo as mesmas escolhas de violência. É necessário exercitar a imaginação política, aqui e agora, em um esforço de reparação, por tanta injustiça, por tanto sangue derramado.

*E agora? Para onde a gente vai?*

---

<sup>49</sup> <https://www.conjur.com.br/2016-mai-13/estado-retomar-imovel-ocupado-aval-judicial-pge-sp/>

Ninguém sabe, é uma grande confusão, estão performando um vai para lá, vai para cá em cena. Cada hora alguém sugere para onde ir e o que fazer, mas a questão é que estão fora da escola, e as ocupações acabaram oficialmente, percebo Bê<sup>50</sup> saindo de cena com seu skate.

Quebra, queima e recomeça, convocam uma última assembleia, estendem um grande tecido no chão com giz de cera, convidam o público para participar e anotar as pautas e sugestões no tecido. Falam sobre autonomia, sobre a presença das mulheres nas ocupações e trazem outra pauta, - o muro da escola!

E seguem nos lançado esse questionamento:

*E o muro? o que fazemos com ele?*

O público vai respondendo também sem grandes certezas, mas definitivamente com possibilidades, alguns dizem “pula” enquanto outros dizem “derruba.”

O elenco pega alguns dos materiais que estão em cena e começam a pintar os rostos com tintas neons fluorescentes, pintam os rostos de algumas pessoas do público também, como uma alegoria de desenhos de quem se arruma para guerra, com a beleza de quem se enfeita para a festa.

Levantam o grande tecido e se preparam para mais uma dança. Se enrolam e desaparecem em volta e embaixo do pano, abrem o pano novamente e por de trás dele nos mostram apenas os olhos, como se nos olhassem por cima do muro.

Sinto que tudo já está desabrochado e as flores já floresceram lindas e fortes apesar de tudo, também sentimos vontade de dançar e lutar.

Na performance, com a reintegração de posse, as pessoas estão confusas, sem saber para onde ir, mas, sabemos para onde foram. Havia Martha, havia o Rózà, havia ainda muitos outros muros para se pular, o desejo de viver e acreditar nas pessoas, nas pequenas insurreições, nas micro revoluções, na luta diária da vida. Estavam pulsando forte em suas corporeidades revolucionárias. Se juntando com os bons, para ficar melhor.

E ao escolherem seguir as trilhas das artes cênicas, de uma peça potente e pulsante, podemos observar outro aspecto vital das levantes, por desejos (indestrutíveis)!

A necessidade de fazer expandir a linguagem, fazer teatro, de dançar, criar e recriar, trabalhar com a potência criadora que o poder tirânico tenta acabar. Percebemos mais um

---

<sup>50</sup> Membro da coletiva ocupação, ator e iluminador

aspecto preciso do olhar dessa direção cênica. Martha compreende que criar uma performance ou peça, pesada, para baixo, em uma tentativa de denúncia, ou que fosse para chocar a audiência seria contra produtivo, contra pedagógico, pois, não faria bem aquelas pessoas, naquele momento.

Ela não faria o elenco passar novamente pelos instantes de violência que feriram seus seres integralmente, em corpo, alma e mente, pelo contrário, opta por celebrar a alegria que habita em amar e mudar as coisas, apostando nessa potência de criação.

Aconteceu que eles estavam vivendo esse momento dessa ressaca ou desse pós-trauma ou desse vazio preenchido, né? De paixão. Mas, no fim das ocupações estão muito traumatizados pela repressão, que é uma coisa que pouca gente fala, eles estavam com a saúde mental muito prejudicada, tinham vivido momentos terríveis, muito jovens.

Trabalhando nas pulsões que já habitavam livremente aquelas corporeidades, fazem preparações corporais, por exemplo, com práticas de educação somática, cuidando do movimento com movimento, cuidando de si. A coletivA é brincalhona, são jovens artistas em desenvolvimento criativo e crítico, dançante. Martha incentiva e apoia para continuarem convivendo e trabalhando, mesmo diante de todos os desafios. É a magia de acreditar, que o melhor também pode acontecer, o improvável de uma flor nascer nos lugares mais inóspitos é algo de se parar para ver. E ela viu, tudo o que cada um, cada uma já trazia consigo, por serem desde sempre muito expressivas, já se articulavam na linguagem da música, do slam, da improvisação, do funk...

Então como foi a levante de criar, depois de cair, e apresentar?

Foi babado! Foi muito forte. E como foi importante? Porque foi de cura também. Foi terapêutico para eles narrarem o que eles tinham vivido. Então é realmente quando o teatro nasce de uma necessidade, né?

Fazer teatro porque é preciso, estar em ou se colocar em disponibilidade para a experiência acontecer, se curar no presente da presença, corporalizar. Ritualizar o encontro, oferecer o banquete dos deuses, sem certeza de nada, apenas de que se tentou transformar a própria existência. Ninguém foi salvo pela arte, mas esta pode ser um meio para a transformação pessoal, aliada a outros contextos como o de instituições de educação, de cultura e de pesquisa, pode ser um meio para uma transformação social, reinventando as formas de habitar a sociedade e de se relacionar.

E a gente grupo é isso, por isso deu certo a coletivA como um grupo que deu certo primeiro como movimento secundarista. Porque é um pouco sobre estar junto, compartilhando, comendo junto, dividindo funções, arrumando a casa, não é muito diverso do que fazemos hoje. Porque no fundo, eles também fizeram esse movimento porque eles gostavam de estar juntos e a gente tem a coletivA hoje, porque também a gente gosta de estar juntos para além da nossa potência em cena, se a gente não gostar

de ficar junto como grupo fica difícil sobreviver, mas é o mais difícil, um desafio de sociedade. Saber viver coletivamente.

O desafio de viver coletivamente em sociedade, colocado em questão como está a consciência de cada ser enquanto presença no mundo, em grupo. E, nesse sentido, como está sendo feita a escolha de se relacionar, para conviver, para estudar ou para trabalhar. Saber cuidar da casa interior e exterior, para poder partilhar o alimento e as funções de trabalho, em uma oferenda que envolve a ética do cuidado para a transformação dos hábitos. Com práticas de liberdade e autonomia, de sempre poder recomeçar e arriscar, para fazer diferente, para evoluir e melhorar.

A potência de viver e criar, individual e coletivamente continua expandido para o pessoal da coletiva, seguem suas carreiras, seguem criando com o grupo e em carreiras solas, rompendo ciclos opressores de outrora. Com esse trabalho, essa trupe já viajou por grande parte do Brasil e internacionalmente para Londres e Paris, ao que tudo indica como todo artista de teatro ninguém ficou rico, ainda! Mas, estão surfando em vivências únicas, agregadoras, que contribuem para expansão de seus horizontes. Jovens das escolas públicas sucateadas, que com todo esse movimento desencadeado ocuparam lugares no mundo, por festivais e por apresentações por centros culturais. Estão ocupando cursos universitários nas universidades públicas, cursando dança, teatro, música e cinema, em muitos casos sendo a primeira geração a seguir um caminho por escolha própria, de ser artista, com coragem.

A apresentação vai terminando, evidenciando o cantar-dançar-batucar de Bunseki Fu-Kiau, parte do elenco segue para os atabaques e tocam, enquanto o restante, em coro vai dançando a dança ancestral afro-brasileira, direcionando o público para a saída, para a rua.

Quando estamos chegando na rua, o elenco está espalhado esperando o público sair do espaço cênico, enquanto cantam ritmadamente e seguem o balanço que forma uma passada, com uma pisada na frente, fazendo a alavanca para pular:

*PULA! PULA! PULA! PULA!*

*NÓS PULAMOS OS MUROS*

*E AS CATRACAS!*

Quando todo mundo já está na rua, somos convidados a mais um jogral, em que alguém do elenco fala e o público repete:

*NÓS VAMOS OCUPAR TODOS OS LUGARES*

VAMOS OCUPAR AS RUAS  
VAMOS OCUPAR AS ESCOLAS  
VAMOS OCUPAR OS TEATROS  
E VAMOS OCUPAR AS UNIVERSIDADES!

Com certeza!

As promessas se cumprem. Boniteza e resistência. Você assistiu *Quando Quebra Queima?* É uma dança, um axé, que pega quem estiver por perto, vivendo e respirando.

*E depois?*

A coletivA deixa o público entregue para a rua com essa pergunta, batendo as mãos no peito, fazendo o ritmo de um coração batendo forte, deixando um vazio preenchido pelas batidas. Em seguida, desaparecem pelas margens da noite escura, feito vagalumes...

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS - Ar, expandir a visão

Apesar de tudo, apesar de tanto, vagalumes seguem ressurgindo na escuridão, para comunicar e para sobreviver. São incontáveis as levantes que emergem, por forças psíquicas de resistência, por emoção e comoção, pelo desejo. Desafiando a força da gravidade e rompendo com a enorme opressão sentida. Fazendo quebras e rachaduras, abalando a estrutura de um império adoecido, estabelecido à custa de muitas vidas.

As levantes eclodem para cair e começar de novo, numa luta por justiça, pela recusa em sucumbir. Afinal é melhor se revoltar do que se ressentir. Por tanto, como era o objetivo desse trabalho podemos concluir que *Quando Quebra Queima* incorpora os gestos de levantes em sua força de ação e atuação, ao escolher dançar para afrontar, para lutar, arriscando seu brilho nos tempos sombrios, acendendo as belas luzes da vida contra os grandes holofotes da indústria do reino. E porque acendem também comunicam respondendo aos rastros de luz deixados por todo um povo ancestral que sempre resistiu e lutou, encontrando rotas de fuga e ressurgindo. A dança que inscreve no tempo os sabedores das corporeidades revolucionárias.

Corporaliza

Excorpora

Encarna

Incorpora

Trajectoria

Jovens estudantes enfrentaram o Estado e sua polícia perigosa por não aceitarem negociar o inegociável. Se mantiveram em levante, em suspensão pelo tempo que conseguiram, que lhes foi possível.

Ao caírem alguns desses jovens retornaram de outra forma, por desejos indestrutíveis, ergueram-se como artistas criadores da coletiva ocupação, para trabalhar no fazimento dessa encenação que é também uma contribuição para artes da cena, por sua inovação, por indiscutível relevância e sobretudo pelo talento, alegria e sucesso partilhado. Narrando por suas pulsões e poéticas, a história de uma luta que foi também interior no processo de autoria de suas narrativas por meio da transformação de si.

Por isso, quero articular mais uma entrevista, que foi o método utilizado ao longo da pesquisa para o fazimento desse trabalho com os conceitos articulados. Cabe mais uma conversa

sobre o olhar dessas pessoas que estão expandindo a visão das infinitas possibilidades de construção de novos hábitos, pois, ainda acreditam e se importam com o sonho, com o futuro e estão mais interessadas na vida, em coexistir, coabitar, se relacionar, cuidar da terra, das pessoas, dos animais, dos rios e das matas. Desviando do neoliberalismo e do consumismo da vida imediata. Tal como destaca bell hooks (2021, p. 139): “O materialismo cria um mundo de narcisismo, no qual o foco da vida é apenas comprar e consumir. Em uma cultura narcísica, o amor não pode desabrochar”.

Chamo para um bate papo dois contadores de história. A conversa é online, por estarmos em cidades diferentes, Alvim e Marcéu, que são jovens da periferia de São Paulo e participaram das ocupações em escolas das regiões periféricas da metrópole. Com isso, já contam da disparidade entre doações que recebiam as escolas se fossem do bairro de área privilegiada, em relação às escolas que eram de regiões mais periféricas.

Conversamos por muito tempo, ambos gostam de contar seus relatos, a respeito do que viram e como resistiram. Conversamos sobre a maneira como se transformaram, modificando suas trajetórias de vida naquele momento. Lanço essa pergunta: E o sonho de sonhar-se?

A resposta se dá em dupla:

A e M- Isso, do sonho a gente tinha só um caminho no começo e a gente nunca podia escolher, sabe? Que escolher era um privilégio. E aí a gente criou esse atalho. Era o sonho, as ocupações também eram assim. Lembro que antes a minha perspectiva era por trabalhar com algo que eu não gostava pra ter dinheiro e sofrer pelas coisas capitalistas que a gente precisa. E depois disso eu percebi que eu podia ter uma escolha, tá ligado? Talvez eu poderia trabalhar com o que eu amo, eu poderia conhecer novas formas também de trabalhar com o que eu amo e foi uma coisa muito bonita assim e esse atalho se tornou um percurso uma rota que se estende até hoje assim, sabe? Fui no yoga do Marcelo Pivetinho na ocupação quando eu era menor, tinha uma parte lúdica de acreditar em uma força, sabe? Uma vitalidade que misturava com os outros jovens, os outros ocupantes e muito disso ainda tem aqui, sabe? Ele chegou até aqui. Tipo é um atalho que eu sigo capinando, sigo construindo, mas pra aquela rota que deram de única escolha tipo “você não tem opção” eu não volto, sabe? Eu prefiro estar tipo eternamente dentro de uma massa fechada descobrindo qual caminho que eu posso fazer qual é o melhor, do que voltar para aquela estrada, sabe? E se permitir sonhar, se permitir ver as coisas de outra forma ou de produzir as coisas de outra forma, sabe? Tipo é muito maluco. Pra mim é muito maluco porque eu nunca imaginei que eu chegaria até aqui, né. Eu nunca imaginei assim tipo que a cultura e a arte poderiam me abrir portas que as ocupações me trariam esse crescimento, sabe? Tipo tão grande assim. E aí depois de conseguir conquistar tantas coisas e perder também. Faz parte do processo, faz parte do aprendizado. Eu falei, porra, é isso mesmo e eu vou estar sempre construindo esse caminho e descobrindo esse caminho. É bem maluco. É tipo andei num avião pela primeira vez. E porque a gente está falando sobre os nossos amores, sobre os nossos prazeres. Isso não é colocando no lugar de privilégio, mas é colocando num lugar que de poder sonhar e poder alcançar, poder fazer e ter o poder do pavimento, sabe e algo que eu queria que toda juventude vivesse assim. Que é uma coisa muito negada para a gente. O sonho é negado para a gente, sabe? E acabar com essa perspectiva foi muito importante.

A- Esse lugar que você diz, “a gente descobriu que pode, eu posso, eu posso sonhar, eu posso achar outros caminhos”. Isso como um lugar de empoderamento, parece que as ocupações trouxeram muito isso, né? Empoderamento.

A e M- Muito empoderamento, também acho que essa dor né da gente pegar e pintar o cabelo da cor que a gente queria e pegar os materiais que nunca eram usados dentro da escola pra gente usar esses materiais. Pegar o molho de chave e ir em todos os lugares da escola que a gente nunca teve acesso. Ter conexão com a professora de biologia porque ela foi na ocupação e ela abriu e levou animais que ela tinha pra gente ver, isso ali, só naquela escola isso já era muita coisa e que não era relacionado a dinheiro não era relacionado ao espaço particular. Não era relacionado a hierarquia, né? Então a gente conseguia, a gente conseguiu com o poder da palavra, assim, de alguém tirar e dar uma experiência e falar alguma coisa que tinha aprendido alguma coisa que tinha passado e a arte da mudança porque é agora, sabe? Eu vi muita gente em 2015 até 2016. Muita gente. E às vezes eu fico vendo essas 20, eu olho pra cada pessoa da coletivA e vejo como elas estão hoje. Que hoje a gente fala tanto que tem que cuidar da pele um pouco mais pra ter um pouco mais de tempo, né? E naquela época a gente também tinha isso. Acho que esse era o nosso maior sonho. Fazer com que o lugar fosse saudável pra gente, que a Terra permanecesse firme por um tempo maior assim. Cuidar dela, sabe por ela cuidar da história, cuidar da gente. Eu gostava muito de estudar a história do Brasil, lia em livros, eu via vídeos, eu não sei, eu gostava de história, eu gostava muito dessas aulas e eu via muito como um movimento gigantesco assim, sabe? E aí quando a gente começou a fazer aquilo, parece que entrou um choque na minha cabeça e eu só sabia viver aquilo, sabia entender com as revoltas antigas, eu comecei a entender que as pessoas passavam em relação às muitas revoltas. Um mundo gigantesco assim, a gente pode hoje ter uma mudança uma reviravolta em configuração mesmo que agora esteja ainda assim no sacrifício de um governo Bolsonaro super contraditório com as nossas políticas sociais e humanas. A gente pega isso agora e sabe que tem ponto de chegada, sabe? De um novo mundo, de uma nova estrutura, de uma nova consciência, novos povos, novas identidades de coisas. A gente continua tentando se relacionar com essa cidade e vou criar um mundo como uma transformação mesmo não tendo forças, pra continuar pela vida, encontrando com as cores em tantos lugares pra começar a pintar, pra começar a festejar, começar a escutar, a começar a falar, a escutar, a tentar não fazer da mesma forma que foi feito e deu errado, sabe? A gente fala isso dessa forma até hoje, estamos pensando nesses projetos coletivos nessas coletividades na dança, na música, no teatro, na cultura. Dentro das ocupações a gente pensava em questão de desconstruções e reconstruções das coisas, eram coisas muito possíveis e que sempre foi tratado como se a gente tivesse uma visão inalcançável, utópica e eu acho que foi lá dentro que a gente percebeu que não só era possível, como era alcançável, que tinha por onde fazer, sabe?

A- E tem hora que fica bem pesado, né? Quando a gente para e pensa nisso tudo, no peso do rolê todo, mas aí a gente acha de novo uma linha de fuga e se levanta, e daqui a pouco cai e se levanta e assim a gente vai indo, né?

A e M- Porque é isso né, a gente foi colocado nesse lugar de fuga, sabe? Tem uma coisa pesada aí coloca uma música e dança. Aí a gente volta e fala de outra coisa pesada e volta a dançar e ao mesmo tempo está dançando falando de coisa pesada. E essa rede elas criam redes, são redes multinacionais, são redes internacionais A nossa rede é gigantesca e ela ainda é, ela é porque a gente consegue às vezes ir longe eu consigo lembrar de alguém que está lá em algum lugar e agora tentando fazer alguma coisa, que tem alguém passando em alguma universidade, alguma escola, um vídeo nosso, alguma apresentação nossa, um livro, saiu um livro agora, né? De geografia, saiu agora sobre o nosso movimento e sobre Quando Quebra Queima e saber que pessoas também estão falando da gente e a gente da rede ela é gigantesca que dá pra registrar algo potente. São imaginações né? Todo mundo no mundo se liga ao sol de alguma forma. Todo mundo se liga ao mar de alguma forma ou ao fogo e com as plantas, as florestas, a própria Terra de alguma forma mesmo que aquela pessoa tenha sido colonizada a um certo nível de não enxergar. Quem não consegue enxergar, todo mundo é ligado aí. Então a gente, o nosso sonho das nossas fugas e todas as nossas recomposições também foi a parte de uma cura também. A cura. Sabe de uma

cachoeira e ir no meio do mato dormir a noite pegar a terra e plantar um negócio, sabe? Tem a ver com essas coisas que eu acho que todo mundo tem em comum, sabe? Eles sempre colocam o céu como um lugar mágico, um lugar lindo, um lugar inalcançável e que é todo oposto na terra, né? Mudou, agora o inferno não é o inferno, a Terra é o inferno. E o Davi Kopenawa fala, né? Sobre a queda do céu. O chão fica, o céu que caía, o inferno que caía, nós estamos aqui, o chão fica. É uma questão de cultura, de etnia, de lugares, né? De território, mas de olhar pra terra olhar mais pra gente. Para nossa presença, pra essa bola que está girando. Vamos trazer esse céu pra cá também, tá? Mesmo com a guerra, mesmo com a festa, mesmo com tudo que já aconteceu. A gente quer viver, né? É isso.

Há um interesse pela espiritualidade, pela abertura e contato com a natureza, com a transcendência em uma busca pela via interior colocada em evidência. Uma prática que une a busca espiritual e intelectual, simultaneamente, a metafísica que nos conecta com o aqui e agora. Esperançar na vida, na festa, no encontro, na presença, no amor, na disponibilidade, na aprendizagem e no que é misterioso.

você

está

aí?

Cuidando de si, do entorno, das pessoas e dos seres ao redor como prática diária, tecendo o cuidado como ética relacional. Observar, como somos e como estamos agindo em coletividade, como prática e exercício de liberdade, autonomia e aprendizagem.

Em cada ser habita muita força, cada um e cada uma tem sua potência e, juntas, levantam o impossível, realizam o improvável, derrubando os padrões dominantes e hegemônicos. A potência coletiva de se revoltar e desencadear *Levantes* em oposição ao que oprime, a vida e o sonho. A qualidade humana de se apaixonar e se emocionar, começando tudo pelo choro, terminando com sorriso no rosto.

Praticar o exercício de imaginar, criar e executar formas mais saudáveis para nossas presenças nesse mundo. Tratar a juventude com dignidade em uma grande troca de aprendizagem, as crianças e os jovens nos ensinam todos os dias a alegria e o amor que curam. Para que algo melhor aconteça, algo diferente precisa ser experimentado. Aquela dança, que não sabe exatamente e, por isso mesmo, se desenha, “[...]dança-se contra o arredo da liberdade e contra a opressão, seja a escravidão, no passado, sejam as demandas do presente,” (Martins, 2021, p. 124). A luta que sabe colocar os limites dizendo “basta”, nossas corporeidades não estão à venda, a vida é mais importante do que o lucro, o sujeito não será mais objeto. Territórios e corporeidades decoloniais, a juventude está caminhando em direção às danças e movimentos ancestrais, esse é o futuro. É uma ética diferente.

Ser livre, na beleza do caos e dos gestos que dançam no movimento do tempo. Espero ter comunicado com quem ainda estiver vagando por qualquer parte, desaparecendo e retornando, em transformação, em movimento.

Respira.

## REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2016.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AZEVEDO, Lúcia Rangel. **O papel da UNE no movimento estudantil na segunda metade do séc. XX**. ECCOM, v. 1, n. 2, p. 7-22, jul./dez., 2010.
- BARBA, Eugênio. **Queimar a casa**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARTHES, Roland. Diderot, Brecht e Einsenstein. In: **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.
- CAMPOS, Antonia M; MEDEIROS, Jonas; RIBEIRO, Marcio. **Escolas de luta**. São Paulo: Editora Veneta, 2016.
- CONTRA FILÉ, Coletivo. **A batalha do vivo**. São Paulo: Playgrounds, 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol. 1**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Catálogo da Exposição Levantes. São Paulo: Editora Sesc, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. São Paulo: N-1, 2021.
- GONZALEZ, Lélia. Primavera para as rosas negras: **Lélia em primeira pessoa**. São Paulo: Editora Diáspora Africana, 2018.
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- hooks, bell. **Tudo sobre o amor, novas perspectivas**: Editora Elefante, 2021.
- hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- hooks, bell. **Ensinando comunidade**. São Paulo: Editora Elefante, 2021.
- KEHL, Maria Rita. **O ressentimento chegou ao poder?** Serrote, RJ, 33, nov. 2019
- KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2015.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2019.

LIGIÉRO, Zeca. **O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras.** R. Pós Ci. S. v. 8, n.16, julho. 2011.

LIMA, Carla Andrea. **Corpo, pulsão e vazio:** Uma poética da corporeidade. São Paulo: Annablume, 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória:** O Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PRECIADO, Paul. **Transfeminismo.** São Paulo: n-1, 2018.

QUILICI, Cassiano Sydow. **A arte de desarmar: corpo, escrita e dispositivos performáticos em tempos sombrios.** Urdimento – Revista de Estudos de Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 43, abr, 2022.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si.** São Paulo: Annablume, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo: Editora 34, 2009.

RAQUEL, Fernanda; SOUZA, Virgínia. **Sobre ocupações e deslocamentos ou como organizar a fúria em cena.** Periódicos Unicamp 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8661718/25770> Acesso em: 29 de dez. 2023

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala.** São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea.** Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2016.

STÉDILE, João Pedro. MST passa por ‘rebranding’ e se aproxima das cidades e da classe média. Folha, São Paulo, p. 1 -15, 19 out. 2022. Entrevista concedida a Fernanda Brigatti.

STRAZZACAPPA, Márcia. **A educação e a fábrica de corpos: A dança nas escolas.** Cadernos CEDES - Campinas, v. 21, n. 53, abr 2001.

TAVARES, Regina. Aluna sofre agressão transfóbica em escola em Mogi das Cruzes. Ponte Jornalismo, São Paulo, 9 fev. 2022. Entrevista concedida a Gil Luiz Mendes.

TROTTA, Rosyane. **Paradoxo do teatro de grupo.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.