



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

(IN)FESTAR DE VAGA-LUMES:
a dança e a luta em *Quando Quebra Queima*

(IN)FEST WITH FIREFLIES:
the dance and the fight in *Quando Quebra Queima*

Alana Schambakler

 <https://orcid.org/0000-0002-1012-5240>

Carla Andrea Silva Lima

 <https://orcid.org/0000-0003-0398-6787>

 doi.org/10.70446/ephemera.v7i13.7333

**(In)festar de vaga-lumes:
a dança e a luta em *Quando Quebra Queima***

Resumo: Este trabalho tem como parâmetro a conjuntura de *levantes* desenvolvida por Georges Didi-Huberman para analisar como a encenação performática de *Quando Quebra Queima* da coletivA ocupação incorporou, enquanto gesto de celebração e revolta, o levante do movimento secundarista de 2015 e 2016. Problematizando, a partir do conceito de educação como prática de liberdade de bell hooks, questões de raça, gênero e revolta.

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

**(In)fest with fireflies:
the dance and the fight in *Quando Quebra Queima***

Abstract: This work takes as a parameter the context of the *uprisings* developed by Georges Didi-Huberman to analyze how the performative staging of *Quando Quebra Queima* by coletivA ocupação incorporated as a gesture of celebration and revolt, the uprising of the secondary movement of 2015 and 2016. Problematizing, according to bell hooks, the concept of education as a practice of freedom, issues of race, gender and revolt.

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



1 Introdução

O objetivo desse artigo é identificar como a noção de *levantes*, tal como proposta pelo filósofo Georges Didi-Huberman (2021), pode ser mobilizada na encenação de *Quando Quebra Queima*¹, da coletiva ocupação², enquanto gesto de celebração e revolta. Para o desenvolvimento deste artigo procedemos à análise do espetáculo. Por isso, foi necessário assistir as apresentações da encenação sempre que possível, para maior observação e, principalmente, 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). Não temos a pretensão aqui de fazer uma análise exaustiva ou mesmo um resumo da montagem. Nos propomos trabalhar com alguns pontos que perpassem questões referentes a raça, gênero, coletividade, revolta e movimento para articular conceitos que tangem às artes da cena e as práticas educativas.

As *levantes*³, alerta Didi-Huberman (2017), 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, saindo da prostração, se opondo ao estado de opressão. Buscamos também um diálogo com a noção da educação como prática de liberdade, defendida pela educadora bell hooks (2021), de modo a observarmos as condições de ensino e aprendizagem presentes nas escolas atualmente, com vistas a levantar elementos que pudessem 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*. É a partir desses três referenciais que buscamos articular a representação teatral feita a partir da experiência de alunes que participaram da levante.

É nosso objetivo refletir sobre a performatividade em *Quando Quebra Queima* utilizando o conceito de *levantes* associando-o a discussões empreendidas nas artes da cena, mais precisamente nos estudos de Cassiano Sydow Qulici (2022) acerca da ação performática compreendida em campo expandido, o que implica um processo de transformação de si. Com a ajuda das ponderações desse autor, teceremos uma leitura crítica das entrevistas realizadas, de modo a colocar em movimento a perspectiva do *acontecimento*, focando em como ele é significado e percebido pelos seus agentes. Nos 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.

1 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.

2 A coletiva ocupação é formada por Abraão Kimberley, Letícia Karen, Lilith Cristina, Alvim Silva, DJ Akinn, Benedito Beatriz, DJ Shao, Marcela, Mel Duarte, Matheus Maciel, PH Veríssima, Ariane Aparecida, Alícia Esteves, Ícá Iuori, Marcéu Maria Fernandes, Lara Julia e Martha Kiss Perrone.

3 Neste trabalho optamos por usar o pronome feminino para *as levantés*, como insubordinação à ordem patriarcal.



2 Levantes, lampejos e desejos partilhados

Em seu livro “Sobrevivência dos vaga-lumes”, Didi-Huberman (2011) faz uma contraposição às grandes luzes do reino (que relega à escuridão tudo aquilo que não se insere a seu recorte) por meio de uma reflexão sobre as pequenas luzes, as que não se impõem, que carregam uma certa fragilidade, mas ainda assim resistem em tempos sombrios. Mesmo que não as possamos ver, tal como uma grande luz iluminista, elas seguem vagando por aí. É por meio da sobrevivência desses vaga-lumes que algo como um respiro, como uma pulsação, que anseia novos modos de vida pode se insinuar. Vaga-lumes secundaristas. Vaga-lumes que, sustentando nessa pequena luz um desejo de devir outro, inaugura um horizonte em que seja possível que a pulsão encontre destino no ato, mesmo que de forma fugaz, um ato que ao contrário de negar a opacidade, caminha com ela porque sem ela todo gesto é sem volume.

Numa outra linha desse fio, Didi-Huberman (2017) ao tornar a abordar 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. Didi-Huberman (2017) 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 constrictões 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.



As *levantes*, segundo Didi-Huberman (2017), 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. Salienta o filósofo que a Levante é como uma tempestade, uma onda no mar, como “forças psíquicas de desencadeamento e de reaberturas de possibilidades” (Didi-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.

Há algo das *levantes* que se articula com algumas questões que o autor desenvolve em seu livro “Sobrevivência dos Vaga-lumes” em que, apoiado em Pasolini e em Walter Benjamin e respondendo a Agamben (2011) e suas articulações em “O Reino e a Glória”, reflete que nenhum poder é soberano em absoluto, mas ao custo de sua cegueira para outros lampejos de mundos. Desse modo, o filósofo tece uma reflexão que visa dar sustentação à existência e sobrevivência dos vaga-lumes, destacando 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 antifrase - alguns poucos *people*, ou seja, as *stars* [...] (Didi-Huberman, 2011, p. 155, grifo nosso).

Didi-Huberman continua,

[...] 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*, quando se 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, grifo do autor).

Com isso, o filósofo lembra-nos que, algo digno do humano em nós ainda existe, impelindo-nos à 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 para protestar contra a glória do reino e seus feixes” (Didi-Huberman, 2011, p. 160), para percorrer a errância dessas luzes fugazes que não iluminam ostensivamente caminhos ou tecem respostas definitivas, posto que são pequenas e intermitentes, roçando-nos na escuridão. Nesta escuridão 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).



São essas pequenas luzes de (re)existência que dão vazão a 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.

3 Desdobramentos da carne encarnada em seu tempo: as levantes secundaristas

Passemos à contextualização das levantes secundaristas. A Primavera Secundarista, que tomamos aqui como levantes secundaristas, emergiram no país todo em 2015. Contudo, trataremos do recorte específico da cidade de São Paulo, pois é de onde se origina a coletivA ocupação. O então governador Geraldo Alckimin pretendia fechar aproximadamente 100 escolas para “reorganização” da distribuição de estudantes por sala de aula e, por isso, o fez 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 afetava diretamente a vida de professores e alunes⁴ 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. Ao rejeitarem o fardo imposto pelo estado opressor e se organizarem em resistência para impedir o fechamento de suas escolas diante do decreto, é possível constatar nesse movimento a operação de uma força de desencadeamento e de reabertura de possibilidades. Um dos aspectos das *levantes* por elementos (desencadeados).

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 subjetividade. Um espaço para formação na vida, de ser e estar em sociedade. Em vista disso, tal como salientado por bell hooks (2013), 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).

O coro-corpo, formado por estudantes, vai então às ruas para defender os seus direitos. As ruas se tornam espaço de ação, manifestação, 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 ocupação, de que o espetáculo *Quando Quebra*

4 Ao longo do trabalho escolhemos usar pronome neutro para uma linguagem mais inclusiva.



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 partilhado que enovelou os integrantes da peça e 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 à 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 Alvim⁵ quem se aproximou segurando uma foto em minha direção, a imagem de uma moça de cabelo azul e sorridente, com as palavras “Mulher Livre” escritas no peito, enquanto ele mesmo vestia uma camiseta em que se lia “Brasil Terra Indígena”. Alvim nos contou que ao participar do movimento conseguiu perceber a potência do movimento tal qual as revoltas que havia estudado na escola.

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. 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. (Alvim Silva, 2022).

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 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.

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.

5 Alvim Silva é ator, *performer* e artista visual, membro da coletivA ocupação e ex-secundarista.



A força de um *acontecimento*, como desdobramento da carne profundamente encarnada em seu tempo, incorpora-se no presente uma espécie de anti-resignação. E, a dança que podemos observar em cena tem sua composição desenhada por movimentos cotidianos, da realidade na vivência comum desses jovens. No entanto, se efetiva, com esse desdobramento/corpo/carne encarnado 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 deparávamos com pessoas requebrando, rebolando e fazendo passinhos que pudemos reconhecer, pela batida e movimento, como *funk* - amplamente difundido e consolidado nas periferias do Brasil onde surgiu, mesmo que por influência de outros movimentos culturais. Movimentos que vêm e 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, no qual “funk não é crime” (coletivA ocupação, 2022) 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.

São inúmeros os atos de estudantes e professores contra o estado que terminaram em repressão violenta da polícia de modo que, como esperado e levando-se em conta seu contexto de repressão, a polícia militar também chega atirando para acabar com os protestos secundaristas nas ruas. 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, transformaram-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. Nos deparamos com outro aspecto das *levantes*, as por conflitos (abrasados). 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!
(coletivA ocupação, 2022).

Com a brutalidade da repressão policial nas ruas, a solução encontrada pelos estudantes foi a de protestar e resistir num espaço em que, teoricamente, a segurança de todos estivesse assegurada. E esse espaço era a escola!

Ocupar e Resistir!
(coletivA ocupação, 2022).

Nesse contexto, 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 e as levantes desafiam os lugares de poder.

4 Ocupar (se de si) e (re)existir: (re)descobrimos outros modos de narrar-se

Durante a encenação, um microfone foi passado entre todes em cena, remontando um momento importante na organização das ocupações, uma assembleia coletiva onde 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. De acordo com Cassiano Quilici (2022), 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” (Quilici, 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 - como limpeza do espaço e preparo das refeições coletivas - anteriormente não exercidas nas escolas e se à frente dessas ações, pautas sociais balizadoras de como queriam conviver e se relacionar ganharam destaque. Entre elas o feminismo e o racismo institucional, 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?



Na prática, isso se refletiu nas ocupações para que pudessem agir com coerência, avançando nas pautas levantadas desde as ruas. Tomando cuidado para que as funções como limpeza e organização não fossem sistematicamente direcionadas para mulheres, principalmente negras. 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).

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 assim a possibilidade para a experiência acontecer, mexendo com a postura corporal do espectador, aproximando os afetos, articulando inteligências sensíveis para a abertura da escuta dos relatos.

Naquele momento, eu estava sentada no chão com um pequeno grupo de pessoas e a atriz Lilith⁶ mostrava uma foto sua do início das ocupações. Ela tinha seus cabelos alisados e nos contou 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 Marcela⁷, falou em descobertas, no modo como elas descobriram e foram em busca de suas ancestralidades. Cassiano Quilici (2015) chama-nos atenção para o fazer performático como possibilidade para atribuições de sentidos sensíveis e expansivos na transformação de si. Segundo ele, “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 espiritualidade” (Quilici, 2015, p. 69). Portanto, 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.

Em seguida, Marcela nos mostrou uma foto em que pudemos ver uma mudança de estética sua, com os cabelos que ela alisava desde os 7 anos de idade devido a uma ideia que a

6 Membro da coletivA ocupação, atriz, cantora e dramaturgista.

7 Membro da coletivA ocupação, atriz, performer e cantora.



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 o valor, o poder e a beleza vilipendiados com a colonização e por séculos de escravidão. Essa violência racista fere diretamente a 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 compartilharam que esse foi o presente que elas ganharam das ocupações, o encontro com a sua ancestralidade e laços mais significativos de amizade. Elas contam que os meninos raspavam as cabeças ou escondiam os cabelos embaixo dos bonés e, assim como elas, passaram a olhar para essa possibilidade de autoafirmação enquanto sujeitos desejantes 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, foi tão potente e importante ouvir, quando a atriz disse em cena:

Me chamo Marcela,
Eu vim de Onilé
E eu sou bonita pra caralho!
(Marcela Jesus, 2022).

Para essa jovem fazer essa afirmação para si e publicamente, (re)descobrimo outros modos de narrar-se, tecendo com esse ato uma autoridade singular, ela desencadeia sua levante íntima de transformação de si e do todo ao seu redor. Grande parte das estudantes de escolas públicas são de regiões periféricas da cidade, majoritariamente são pardas e pardos, negras e negros. Por isso, essa juventude não se vê representada nesse 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.

6 As emoções sabem dizer nós

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 Céu⁸ que estão ofegantes com tudo que acabaram de mobilizar até aquele momento em que se encontravam no centro da cena. Ambos são pessoas negras e se olhavam com intimidade e cumplicidade por saberem exatamente do que

8 Membro da coletivA ocupação, atua, dirige e escreve. Trabalha com teatro, performance, música e cinema.



estavam falando, o que estavam sentindo. Disseram que sentiam tudo, sentiam muito. Evocaram em cena os nomes de crianças e jovens, meninos e meninas, assassinados pelas balas “perdidas” da polícia. Sabem que o alvo é sempre a pele preta e periférica.

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

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

Uma chama o despertava, com a vontade de dançar, de movimentar, de expandir para o lado de fora o empuxo interior. Insistir e resistir como um vaga-lume pequeno e tremeluzente, acendendo sua luz por desejo. Talvez, nem se dê conta de que sua (re)existência, seu apagar e acender seria 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). Sorrisos se desabrocharam com brilho nos olhos de alegria e poesia. Alvim e Ícaro se observaram muito de perto, até que trocaram um beijo acalorado na boca. 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.

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. Houve felicidade nesse trabalho de resistir e fazer diferente, de forma desviante. O caminho da errância permite abertura ao jogo e à brincadeira, ao contato e à improvisação. E a sensação que tive, ao ver o espetáculo, é de que as danças surgiam e desapareciam no movimento constante e perene de tudo. Dançar como uma forma de sonhar e desenhar corpo naquele espaço, criando enquanto aprendiam juntas uma nova língua, outras formas de se comunicarem. Em que cada um, cada uma, com suas singularidades, celebrem 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.



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. 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 (2016), 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.

Antes de adentrarmos o espaço cênico de *Quando Quebra Queima*, PH Veríssima⁹ convocou um jogral, utilizando-se de frases para estabelecer os acordos com o público 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 é o caráter performativo da linguagem. Para Martins, nossos gestos se inscrevem no tempo e na memória, retornando e se refazendo, transformando nos ritornos do tempo por improvisos e repetições. Fazendo desfazimentos e atualizações das tramas e dos hábitos.

No tocante às dimensões das *levantes*, decupadas por Didi-Huberman (2017), observamos o levantar de vozes por palavras exclamadas (!). Quando ela fala, o público repete, a cada apresentação:

VIDAS NEGRAS E INDÍGENAS IMPORTAM!
MARIELLE¹⁰ E TODAS AS OUTRAS VIDAS IMPORTAM!
ESTAMOS VIVAS!
VAMOS CONTINUAR VIVAS!
VAMOS CONTINUAR A OCUPAR E RESISTIR.
(PH Veríssima, 2022).

7 Nascer nos lugares mais inóspitos

O resultado estético da montagem de *Quando Quebra Queima* é oriundo de muitos começos, daqueles que envolveram as circunstâncias dos membros da coletivA enquanto jovens secundaristas

⁹ *Performer*, dançante, membro da coletivA ocupação.

¹⁰ 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.



que ocuparam as ruas e suas escolas. De muitos começos também se fazia Martha Kiss Perrone, 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 *Róza*, no qual atuou como atriz, diretora e dramaturga.

No final de uma das apresentações de *Quando Quebra Queima* perguntei a Martha, se ela poderia me conceder uma entrevista na qual foi possível coletar os relatos para uma pesquisa qualitativa. Ela me contou que sua entrada na ocupação da Escola Estadual Fernão Dias foi para ofertar um 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 (Martha Kiss Perrone, 2021).

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 constituiu sua própria memória era memória para os próprios atores, agentes da história. Após o término das ocupações, com a reintegração de posse da Polícia Militar, o contexto da luta secundarista ainda estava muito pulsante, e com isso Martha recebeu o convite para participar de uma mostra chamada *Oposições*. Ela aceitou o convite e enviou um e-mail convidando os secundaristas que quisessem participar e aparecem cerca de 20 pessoas e em dois dias já tinham sua primeira performance pronta. Martha me contou 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 (Martha Kiss Perrone, 2021).

A principal decisão da direção cênica, ao deslocar esse movimento para a cena das artes do corpo, foi de celebrar esses feitos. O olhar pedagógico da direção buscou focar na 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 escondeu que houve abuso de poder, tampouco a violência institucionalizada por parte do Estado e da PM. No entanto, optou por celebrar a coragem, a festa e a dança dos corpos revolucionários, que caem, levantam e se recriam a todo instante, trabalhando nas pulsões que já habitavam livremente aquelas corporeidades. 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)!

Martha incentivou a coletiva ocupação a 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 o que cada um e cada uma já trazia consigo, por serem desde sempre muito expressivas, já se articulavam na linguagem da música, do *slam*, da improvisação e 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? (Martha Kiss Perrone, 2021).

Fazer teatro porque é preciso, estar ou se colocar em disponibilidade para a experiência acontecer, se curar com presença. Ritualizar o encontro, oferecer o banquete dos deuses, sem certeza de nada, apenas de que se tentou transformar a própria existência. A prática artística 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, de reinventar 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 (Martha Kiss Perrone, 2021).

O desafio de viver coletivamente em sociedade, colocado em questão, torna-se: como estamos enquanto presença no mundo em grupo? E, nesse sentido, como está sendo feita a escolha de se relacionar, para conviver, estudar ou trabalhar? Saber cuidar da casa interior e exterior para poder partilhar a vida, em uma oferenda que envolve a ética do cuidado para a transformação dos hábitos. Para que o melhor aconteça, algo diferente precisa ser experimentado. Aquela dança, que não se 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”. Afinal, 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 sonho. É uma ética diferente.



A apresentação foi terminando, evidenciando o cantar-dançar-batucar de Bunseki Fu-Kiau. Parte do elenco seguiu para os atabaques e tocou enquanto o restante em coro ia cantando e dançando a dança ancestral afro-brasileira. Desse modo, direcionando o público para a saída, para a rua.

8 Considerações finais

Como era o objetivo desse trabalho, concluímos que *Quando Quebra Queima* incorpora os gestos de levantes em sua força de ação e atuação, ao escolher dançar para afrontar, lutar, dizer e manifestar sua resistência. Arriscando seu brilho nos tempos sombrios, acendendo as belas luzes da vida contra os grandes holofotes da indústria do reino. E porque acendem 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 de corporeidades revolucionárias. 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, sob a forma da *levante* por desejos indestrutíveis, ergueram-se como artistas criadores da coletivA ocupação, para trabalhar no fazimento dessa encenação que é, além disso, uma contribuição para as artes da cena, por sua inovação e indiscutível relevância política e poética. A história de uma luta que foi também interior no processo de autoria de suas narrativas por meio da transformação de si.

E depois?

A coletivA nos deixou na rua, batendo as mãos no peito, fazendo o ritmo de um coração batendo forte, desaparecendo pelas margens da noite escura, deixando um vazio preenchido pelas batidas, das paixões e pulsações, deixando o público entregue para o caminho, para o que não tem fim e não tem resposta.



Referências

- A BATALHA do vivo. Coletivo contrafilé. São Paulo: Playgrounds, 2016.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2016.
- CAMPOS, Antonia M; MEDEIROS, Jonas; RIBEIRO, Marcio. *Escolas de luta*. São Paulo: Editora Veneta, 2016.
- 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.
- 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.
- LIMA, Carla Andrea. *Corpo, pulsão e vazío: 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.
- 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.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.
- TROTТА, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.



Biografia acadêmica

Alana Schambakler - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Mestra em Artes da Cena pela EBA/UFMG, Belo Horizonte, Minas Geais, Brasil.
E-mail: alanaschamba@hotmail.com

Carla Andrea Silva Lima - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Professora do Departamento de Artes Cênicas e da Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Geais, Brasil.
E-mail: carlaandrealima@eba.ufmg.br

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Esse texto é resultado do mestrado de Alana Schambakler, no programa de Artes da Cena da EBA-UFMG, sob a orientação de Carla Andrea Silva Lima.

Direitos autorais

Alana Schambakler e Carla Andrea Silva Lima

Contribuição de autoria (CRediT)

Pesquisa e escrita: Alana Schambakler
Escrita e revisão: Carla Andrea Silva Lima

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo-Cega

Editores responsáveis

Marcelo Rocco
André Magela

Histórico de avaliação

Data de submissão: 30 de abril de 2024
Data de aprovação: 04 de outubro de 2024