



FRACTO 111: uma experiência sobre estéticas insurgentes e o abolicionismo penal

*Spaces to chat: spatiality as a
convivial dramaturgical device*

*Espacios para charlar: la espacialidad como
dispositivo dramaturgico convivial*

Murilo Moraes Gaulês

Murilo Moraes Gaulês

Pesquisador, educador, terrorista poético. Doutorando em Artes Cênicas pela ECA/USP é fundador da CiA dXs TeRrOrIsTaS. Seus trabalhos perpassam por múltiplas linguagens na busca de intersecções entre arte e ativismo popular.



Resumo

Este artigo aborda as experiências do processo criativo da ação performativa *FRACTO 111* e seus desdobramentos políticos, estéticos e visionários. A partir da perspectiva da metodologia de ficções visionárias, elaborada pela artista e abolicionista penal americana Walidah Imarisha, o trabalho reforça as relações entre arte e vida e apresenta possibilidades do engajamento das visualidades da cena na luta antiprisonal e abolicionista penal.

Palavras-chave: Abolicionismo penal, Ativismo, Visualidades da cena.

Abstract

This article addresses the experiences of the creative process of the performative action *FRACTO 111* and its political, aesthetic, and visionary consequences. From the perspective of the methodology of visionary fictions, developed by the North American artist and penal abolitionist Walidah Imarisha, the work reinforces the relationships between art and life and presents possibilities for engaging the visualities of the scene in the anti-prison and penal abolitionist struggle.

Keywords: Penal abolitionism, Activism, Visualities of the scene.

Resumen

Este texto aborda las experiencias del proceso creativo de la acción performativa *FRACTO 111* y sus consecuencias políticas, estéticas y visionarias. Desde la perspectiva de la metodología de las ficciones visionarias, desarrollada por la artista americana y abolicionista penal Walidah Imarisha, la obra refuerza las relaciones entre el arte y la vida y brinda posibilidades para involucrar las visualidades de la escena en la lucha anticarcelaria y abolicionista penal.

Palabras clave: Abolicionismo penal, Ativismo, Visualidades de la escena.

I – Tudo começa em um 2 de outubro...

Parque da Juventude, antiga Casa de Detenção de São Paulo. O dia é 6 de novembro de 2022. Uma bandeira de lona verde com um losango amarelo ao centro, com 60 m² de extensão, cobre toda a região do parque que se encontra entre a Biblioteca de São Paulo e o prédio da Escola Técnica de Artes – Etec de Artes. Completamente estendida no chão, a alegoria ao símbolo nacional recebe mais uma cor: o vermelho sangue. Dezoito mulheres vestindo

camisetas brancas com “MIL LITROS DE PRETO – 30 anos de Massacre” estampado em preto entram em cena e cercam a bandeira. Elas são todas mães de vítimas da violência policial do Estado que tiveram sua juventude ceifada pelo racismo. São as Mães de Maio. Diante dessas mulheres se encontram 111 baldes pretos (Figura 1), cada qual contendo 7 litros de sangue artificial – a quantidade de sangue média existente dentro de um corpo adulto. Cada um dos baldes contém uma etiqueta contendo as seguintes informações: número do prontuário, nome, sexo, idade e causa da morte. Entre os baldes se encontra um microfone onde duas lideranças de movimentos de mães de vítimas do Estado anunciam, alternadamente, nomes.

Figura 1 – Ação performativa *FRACTO 111*: Baldes de sangue etiquetados com nomes das vítimas do Massacre do Carandiru



Foto: Diego Nascimento

“Adalberto Oliveira dos Santos”, diz uma delas.

“Adão Luiz Ferreira de Aquino”, responde a outra, e assim se segue a ação performativa.

Enquanto narram os nomes, as outras mãos atiram o sangue artificial dos baldes sobre a bandeira, que vai sendo tomada por uma mancha de 777 litros de vermelho (Figura 2). O microfone, que está conectado a um pedal de looping, inicia uma repetição dos nomes gravados, que vão se sobrepondo uns aos outros e construindo uma trilha sonora que ambienta o espaço.

Figura 2 – Ação performativa *FRACTO 111: Bandeira verde e amarela, manchada de vermelho sangue*

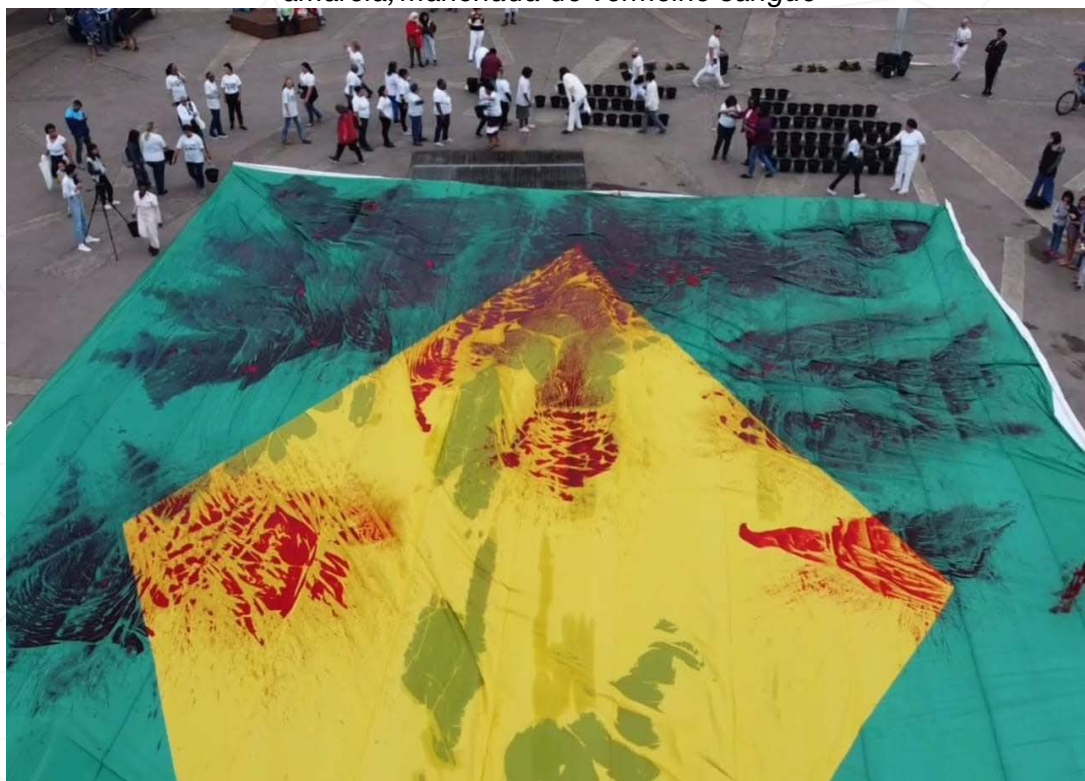


Foto: Diego Nascimento

Depois disso, um grupo de pessoas vestindo calças bege e camisas brancas sai em fila da porta da Etec de Artes. São 111 ao todo, e todas sobreviventes do sistema prisional (Figura 3). Dizemos sobreviventes porque, dentro do movimento abolicionista, não há sentido em chamar de egresso aquela pessoa que adentrou os muros do cárcere institucional racista e que conseguiu sair com vida de um espaço de tortura física, psicológica e emocional. Daí, sobreviventes. Essa imensa fila começa a contornar a bandeira ensanguentada, rodeando esse palco de verde, amarelo e sangue, até que todas as pessoas estejam devidamente posicionadas no seu entorno.

Figura 3 – Ação performativa *FRACTO 111*: Pessoas sobreviventes do cárcere se preparam para lavar a bandeira com o corpo



Foto: Diego Nascimento

A entrada principal do Parque da Juventude se vê tomada pela performance. Os sobreviventes invadem o espaço da bandeira. Com seus corpos, tentam remover a mancha de sangue que cobre o verde-amarelo da nação, ao mesmo tempo que também são tomados pelo vermelho tinto de sangue (Figura 4). A mancha não sai, mas toda pessoa que ali adentra se borra, suja, afeta.

Figura 4 – Ação performativa *FRACTO 111*: sobreviventes do cárcere lavam a bandeira com corpo



Foto: Diego Nascimento

Como se limpa isso?

Essa é uma das muitas perguntas que a obra *FRACTO 111* deixa para o público no ano em que se completam 30 anos do Massacre do Carandiru, um dos mais emblemáticos episódios de violência policial da história do Brasil e também a maior chacina contra a população carcerária realizada em toda nossa história.

Embora os números do massacre oficializem 111 vítimas, esse total não parece convencer as pessoas que estavam no Pavilhão 8 da antiga Casa de Detenção de São Paulo no dia 2 de outubro de 1992. Maurício Monteiro, que estava cumprindo pena no presídio durante o episódio, e que também foi um dos performers da ação, relata que contou 143 pessoas. Alguns relatos chegam a números que superam 600. De todo modo, a matemática do genocídio não bate. Nunca bateu.

Aliás, ela até bate... Ela açoita o corpo preto, pobre, dissidente e periférico...

A ação *FRACTO 111* foi uma ação realizada pela CiA dxS TeRrOrIsTaS, coletivo de ativismo e terrorismo poético atuante na zona norte da cidade de São Paulo, em parceria com a artista Lucimélia Romão e com os coletivos de luta por mudança social: Mães de Maio, AMPARAR, Por Nós, Pacto Social Carcerário, Casa Flores e Frente Estadual pelo Desencarceramento de São Paulo. A ação reuniu duas performances de repertório: *MIL LITROS DE PRETO* concebida por Lucimélia e realizada em parceria com as Mães de Maio; e *Pátria Amada ou nossa bandeira sempre foi vermelha de sangue*, das TeRrOrIsTaS.

Para além do impacto visual que a ação deixa para o público, essa performance evoca outras possibilidades poéticas e políticas que podem ser enunciadas dentro da estética cênica. A partir de movimentos distintos, *FRACTO 111* nos mostra a potência real em encarar produções artísticas e visualidades cênicas como verdadeiros arsenais bélicos para a luta de movimento sociais que buscam outras formas comunitárias (e menos capitalistas) de se habitar o mundo.

Fazemos o exercício de tentar esmiuçá-las no decorrer deste texto, a fim de levantar algumas possibilidades no manejo de visualidades cênicas realizadas em bando/coro, para aplicação no âmbito ativista e de lutas comunitárias.

Entretanto, é importante frisar que não há, neste texto, intuito de produzir um manual ou sistematização de algo (afinal, este trabalho se propõe justamente a ser contrassistêmico). Também sabemos que não é novidade, até mesmo nos percursos da história colonial das artes, a aversão a manuais e o quanto essas cartilhas de criação acabam por podar e limitar processos criativos de potencial inovador e em diálogo com nossos tempos. A própria Viola Spolin (2000), amplamente conhecida por seu trabalho de sistematização com jogos teatrais a partir das premissas do encenador russo Constantin Stanislavski, alertava no prefácio de seu livro que seus manuscritos não deveriam ser aplicados como um manual, e sim como material de suporte para possibilitar que certos entraves no trabalho cênico pudessem ser vencidos a partir das demandas provindas das aulas/ensaios.

“Onde vocês conseguiram todos esses performers para fazer a ação dos egressos?” perguntou um dos curadores da Quadrienal de Praga ao fim da performance *FRACTO 111*.

“Não são performers, todas essas pessoas são sobreviventes do sistema prisional,” foi a resposta concebida por um dos integrantes do coletivo.

“Todos eles?” reagiu o curador com espanto.

Organizar corpos subalternizados em uma estética em comum está longe de se tornar uma estratégia nova.

II – Nossa luta não é de hoje

Em 1994, o Exército Zapatista da Libertação Nacional (EZLN) já realizava esse exercício ao uniformizar milhares de povos indígenas da região de Chiapas, no México, com balaclavas pretas e lenços vermelhos (Figura 5) para realizar um dos maiores levantes insurgentes da história de todas as nossas ditas esquerdas. Segundo Figueiredo (2003), o exército zapatista só foi capaz de vencer a guerra contra o Estado mexicano e criar uma zona autônoma independente do mau governo (leia-se realizar a reforma agrária), devido a uma espetacularização proposital que o movimento realizou durante o levante, com ações que iam desde a indumentária de seus integrantes até muralismos e poesias declamadas por suas lideranças.

Figura 5 – Exército Zapatista da Libertação Nacional,
21 de dezembro de 2012



Fonte: Desinformémonos, 2012¹

O intuito dessa espetacularização era reconhecer que não seria possível vencer o exército institucional com um arsenal bélico, que os rebeldes não possuiriam em volume e tecnologia suficientes diante dos milhões investidos pelo Estado para se armar e proteger o patrimônio de poucos. Era necessário reorganizar o tabuleiro da guerra e colocar na mesa arsenais que o mau governo não poderia articular com seus investimentos de capital. Por isso, o EZLN foi produzindo estéticas que geravam comoção e aproximavam pessoas dos ideais do levante popular, fazendo com que órgãos internacionais, como a Organização das Nações Unidas (ONU), tomassem partido e modificassem de forma radical os resultados esperados desse embate.

Ao trazer essa perspectiva, Figueiredo (Ibid.) chama atenção para a possibilidade do manejo de certas tecnologias comuns à produção artística como arma na guerra contra o apartheid colonial. Afinal, se tais tecnologias possibilitaram que um contingente armado de pouco mais de trezentas pessoas derrotasse o exército nacional mexicano, apesar das duras perdas, viabilizando a criação de uma zona autônoma que cobre quase que a totalidade do estado

¹ Disponível em: <https://bit.ly/3Tg2Nrd>. Acesso em: 11 dez. 2023.

de Chiapas (e continua se expandindo), não seria possível compreender que essas mesmas tecnologias, comuns aos modos de fazer em arte, possam fomentar novas práticas de luta e permanência para outros contextos de opressão sistêmica?

Fazendo o caminho inverso, o performer mexicano Guillermo Gómez-Peña (1995 apud Katzenberger, 1995), impressionado com o potencial estético e a qualidade dramática presente nas ações zapatistas, nomeia o subcomandante Marcos² (Figura 6) – maior liderança do movimento zapatista, hoje subcomandante Galeano – como subcomandante da performance. Em seu texto, o artista reconhece que as escolhas feitas pelo subcomandante insurgente se assemelham a muitas das escolhas feitas na elaboração de performances, reivindicando o lugar contestatório e político que essa linguagem traz em suas raízes históricas.

Figura 6 – Subcomandante Marcos



Fonte: Vermelho, 2018³

2 O subcomandante Marcos foi uma liderança do EZLN e ficou conhecido por ostentar um visual emblemático, meticulosamente escolhido, que ia desde a balaclava até o cachimbo e as roupas. Essa estética criou empatia e comoção internacional, desvinculando a imagem dos indígenas mascarados da figura de terroristas de Estado, como foram ostensivamente acusados pelo mau governo.

3 Disponível em: <https://bit.ly/3GEUo9c>. Acesso em: 11 dez. 2023.

Na ação *FRACTO 111*, quando uniformizadas, as pessoas sobreviventes do cárcere passaram por dois momentos distintos.

O primeiro, foi o de repulsa e dor. Quando os sobreviventes do cárcere começaram a vestir o uniforme bege e branco da prisão, era perceptível um lugar de dor, medo e tristeza que aquela indumentária evocava em seus corpos. Era comum ver algumas pessoas, principalmente mulheres, que se sentavam pelos corredores da Etec de Artes depois de terem colocado o uniforme, com a cabeça baixa e um semblante triste, reflexivo. Aquela roupa trazia consigo muitas imagens, muitas memórias. Não era apenas um figurino, mas uma marca profunda dos efeitos da dominação colonial sobre aqueles corpos que haviam sido subalternizados pela coreografia penitenciária que, a meu ver, é ainda a mais eficaz na contenção de movimentos rebeldes na luta urbana por dignidade.

Entretanto, com o aumento significativo do volume de pessoas uniformizadas no espaço, esse semblante foi saindo de uma relação de dor e tristeza para um tom de deboche e sátira. Cada sobrevivente não se via mais sozinho, mas se reconhecia em um espaço com outras tantas pessoas que ali estavam e que, de uma certa maneira, compartilhavam de sua história, de suas memórias, de suas ancestralidades.

Nesse momento era comum ver as pessoas se reunindo para tirar fotos e dizendo coisas como: “Hoje é dia de visita!” ou “Abriram para o banho de sol!” entre muitas risadas e tons de deboche. Elas pareciam estar mais vívidas pela sensação de não se verem mais sozinhas nesse sentido, o que acabou subvertendo completamente as relações com a estética opressiva das indumentárias e as memórias de dor evocadas.

A cientista política e atriz Dina Alves (2020) utiliza o conceito de corpografia, utilizado por autoras como Paola Berenstein Jacques (2008), Fabiana Dultra Britto (2013), Gabrielle Vívian Bittelbrun (2020), para discutir um fenômeno que ela nomeia de corpografias subterrâneas de resistência, que também nos ajuda a compreender a natureza dessas produções de potência. Segundo Alves (Op. cit., p. 13):

[O conceito de] corpografia se relaciona com a interação política e transitória do corpo na cidade e seus impactos nas experiências urbanas [...]

como um veículo de inscrição cartográfica corporal em que a experiência da violência estatal-estrutural geolocaliza o corpo como depositário do terror, ao mesmo tempo em que produz nas suas experiências um tipo de empoderamento, resistência e agenciamento na recusa à vitimização, visando não apenas a denúncia do terrorismo do Estado, e sim, fundamentalmente a produção de corpografias subterrâneas de resistências.

A diferença abismal de recursos faz com que os corpos subalternizados tenham que se utilizar da criatividade e da inventividade para colapsar as sinapses de um sistema arcaico, criado para manter os subalternos geopolítico-economicamente localizados às margens de todo o tipo de acesso. Não há outra forma de combater as oligarquias, altamente estruturadas com recursos estratificados pela escravidão e pela subserviência de povos em dissidência de raça/gênero/sexualidade/classe, que não seja a produção de arsenais inventivos, que sonham e materializam novas formas de (re)uso/consumo de materiais e ressignificam as relações de coletividade, na contramão do projeto hegemônico que nos é imposto como único possível, em um movimento que incendeia a velha e caquética política colonial-capitalista-patriarcal.

Justamente por isso que tais corpografias só são possíveis de realizar em bando, de forma comunal e coletiva. Adentrar uma guerra sozinho é suicídio, martírio, ou apenas mais uma performance do salvadorismo branco.

Salvadores brancos estão aos montes por aí, resgatando pobres por não terem o que fazer com o tédio de seus privilégios, enquanto encontram nesse movimento a possibilidade de inflar seus egos e enaltecer sua existência medíocre para o mundo. Não é disso que trato aqui, e por isso é fundamental a importância de articulações conjuntas que não firam pactos de produção de autonomias durante o percurso, de modo que todas as pessoas agentes possam fruir de suas potências independentemente de nossa existência/permanência.

III – A cilada da representação

Embora os performers da ação não estejam interpretando nenhuma personagem, tendo em vista que estão em cena a partir de um acúmulo de suas experiências de vida com o cárcere institucional, não podemos

resumi-los meramente ao papel de egressas ou sobreviventes do sistema carcerário. Por isso, é importante compreender que cada sobrevivente da prisão presente em cena está ali mobilizando suas presenças e suas memórias em alegorias de representação.

Tanto o representante político quanto a obra de arte apresentam-se como algo que “está no lugar de”, ou seja, que remete ao original, mas é algo diferente, distinto. Frank Ankersmit (1996) aponta que esse fenômeno se dá porque o público observa a obra de arte a partir de duas perspectivas. A primeira é a realidade, a preocupação do observador em conseguir compreender como aquilo que está representado se relaciona com sua contraparte (ou referência) original. A segunda configura-se como uma análise da representação em si, ou seja, o observador está atento ao que a obra pode contribuir ou questionar em termos de inovação, distinguindo esse trabalho de outras representações desempenhadas por gerações anteriores de artistas. Essas perspectivas operam como um movimento de mediação entre aquilo que já existe e aquilo que é ideal.

Esse papel de mediar a representação de um modelo na obra de arte, sob o critério do público/espectador, é o mesmo desempenhado pelo representante político. Ankersmit afirma que tais representantes atuam como “substitutos” de seus grupos sociais na democracia. Sua atuação, tal qual na obra de arte, permeia a fidelidade com os desejos desses grupos e uma autonomia individual que lhe garante uma identidade própria de ação, que, por sua vez, possibilita ao processo democrático certa flexibilidade com estabilidade.

Existe um potencial rebelde e insurgente em eleger pessoas que realmente sobreviveram ao sistema carcerário para atuarem como representantes do Massacre do Carandiru, ao mesmo tempo em que essas pessoas também são assistidas pelo núcleo das Mães de Maio, que abre a performance e que é formado por mães que viveram a perda de seus filhos pela violência policial: justamente para evitar que aquilo que Ankersmit(1996) entende como espírito livre (inerente às artes e à representação política) não seja mais um movimento colonizador, que apenas tente convencer qualquer corpo subalternizado de que está sendo representado, enquanto o subalterno assiste aos desejos de seu interlocutor (artista) ganhando forma a partir do seu lugar sequestrado de fala.

Ao mesmo tempo, esse movimento não se resume ao lugar de fala meramente, pois esses corpos estão ali presentes com um objetivo político em comum: pautar o fim da existência de todas as prisões e do punitivismo como prática que aliena e confunde justiça com vingança no imaginário popular.

Essas pessoas dispõem suas presenças a fim de instaurar um diálogo não violento acerca de outras possibilidades de coexistência. Afinal, até quando vamos nos sujar para tentar retirar essas manchas de mais de 523 anos de sangue?

Ainda insistindo na ideia de representação, percebo uma outra conotação do termo representação que me parece perigosa quando pensamos em possibilidades de autonomias dos sujeitos (principalmente de populações subalternizadas) dentro e fora das artes: a confusão, comumente performada, entre representatividade e lugar de fala.

Vivemos um momento em que os mais variados movimentos sociais têm reivindicado a representação de populações subalternizadas nas mais diversas mídias e espaços. Esses movimentos tiveram conquistas importantes, como políticas de cotas, a inclusão de uma maior diversidade étnica e de gênero em cargos de destaque e a difusão cultural de produções realizadas por artistas desses mesmos grupos, por exemplo. Esses atos de reparação histórica, apesar de ainda paliativos, são fundamentais para a construção de uma sociedade mais justa, anticolonial, com oportunidades e recursos mais bem distribuídos entre todos os povos.

Quando uma criança indígena percebe outras crianças indígenas como personagens em lugares de potência nos programas de televisão, salas de cinema, livros ou peças de teatro, percebe, a partir de uma identificação de si, que tem poder de escolha e, com isso, é capaz de reivindicar possibilidades para si.

Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder. A travesti negra fala a partir de sua localização social, assim como o homem branco cis. Se existem poucas travestis negras em espaços de privilégio, é legítimo que exista uma luta para que elas, de fato, possam ter escolhas numa sociedade que as confina num determinado lugar,

logo é justa a luta por representação, apesar dos seus limites (Ribeiro, 2017, p. 83-84).

No entanto, o sistema capitalista, em outro de seus golpes de assimilação e cooptação, compreendeu esse movimento e se adaptou a ele de forma perversa e sagaz. Eu me lembro, como homem cis, gay e morador de periferia, como no início dos anos 2000 me eram empurradas referências que não faziam nenhum sentido para os contextos em que eu estava inserido. Lembro da emblemática figura do Clodovil, que era utilizada por uma boa parte homofóbica da população para justificar os enquadramentos e limitações que davam para o meu corpo e os lugares e gestualidades que ele deveria ocupar/performar para que eu fosse um “gay ideal”. Essa confusão entre lugar de fala e representatividade sempre me pareceu uma grande cilada justamente por isso. Não é todo homem gay que tem legitimidade para falar por mim, somente por termos uma sexualidade em comum. E acredito que isso valha para todos os recortes etnográficos subalternizados pela colonização imperialista. O sistema capitalista já entendeu que colocar corpos subalternizados para jogar ao seu lado cria um colapso em muitos dos modos de organização de luta em que as ditas esquerdas têm se apoiado.

Antes que isso possa causar qualquer tipo de confusão, eu não estou aqui tentando apaziguar o apartheid colonial de forma alguma. Esse debate ainda é sobre privilégios e o que fazemos com eles. Corpos brancos são inerentemente dotados de privilégios em detrimento dos corpos negros/indígenas/racializados, sistematicamente oprimidos, assim como ocorre na relação entre pessoas cisgênero e transgênero, heterossexuais e homossexuais, sem deficiência e com deficiência, e por aí vai.

O que eu chamo atenção aqui é para uma cilada conceitual, fruto das ardilosas cooptações das elites, que faz com que percamos de vista nossos princípios de luta para legitimar um lugar de fala que não necessariamente nos representa, apesar das semelhanças.

Eu acredito que esse perigo percorra muitas produções artísticas, quando vejo atores e atrizes, por exemplo, a partir da localização de sua fala, agirem como porta-vozes de todo um grupo social, sem ter tido autorização prévia das pessoas que o compõem para isso.

Eu me recordo das ofensas que o vereador Fernando Holiday proferiu contra professores durante as greves dos últimos anos, ou como ele se colocou contra sistemas de cotas por acreditar que isso consolida uma sociedade de “negros vagabundos.” As falas do vereador são polêmicas e ganham maior complexidade por tratar-se de um interlocutor negro e gay, doutrinado por uma lógica imperialista, que opera essas violências de um lugar de poder.

Ao mesmo tempo, não podemos responsabilizar duplamente corpos subalternizados por performarem o que a branquitude cisgênera heterossexista tem propagado por gerações.

A professora doutora em filosofia e literaturas africanas, Aza Njeri, em entrevista realizada pela CiA dXs TeRrOrIsTaS, faz uma abordagem resumida, mas completa do que estou dizendo, a partir de um recorte de raça:

Nós estamos falando de construção de ser e estar. E quando se está no ocidente a gente tem que lembrar que o padrão e o parâmetro dessas construções, experiências e, inclusive, da escala de humanidade têm como ponto de partida, de chegada e centralidade a experiência do senhor do ocidente. Que é uma metáfora dos estudos coloniais que eu também utilizo. Inclusive, exemplifico essa metáfora dizendo que o senhor do ocidente é metaforizado pelo personagem Jordan Belfort, interpretado pelo Leonardo DiCaprio no filme “O Lobo de Wallstreet” de [Martin]Scorsese. Esse personagem é o arquétipo do senhor do ocidente e é para ele que as benesses do patriarcado são feitas. É dele que parte a escala de humanidade. É uma escala dinâmica, em que todas as pessoas que estão sob a égide ocidental estão incluídas. Seu fenótipo, sua compreensão de si, do mundo, seu local, seu território, sua cultura. Todos eles são elementos que nos distanciam do senhor do ocidente. Homens[, por exemplo], eles se aproximam do senhor do ocidente dentro da escala de humanidade justamente por serem homens. Mas quando começam os atravessamentos das singularidades dos nossos seres, essa dinâmica vai sendo afetada também. O que eu quero dizer é que homens negros acabam performando um patriarcado que não é feito para eles. E que as benesses são feitas para o senhor do ocidente. Só que esses homens, por conta da sua construção, que perpassa inclusive, a educação, acabam performando o que eu chamo de *cópias mal diagramadas do senhor do ocidente*. Os homens negros, em geral, precisam se visitar e perceber quais são as performances que eles estão fazendo de si e para o outro, e verificar se são performances libertadoras ou são performances limitadoras das suas próprias existências (Njeri, 2020, grifo nosso).

Essa construção social de corpos subalternizados, em suas tentativas individuais de garantir dignidade em um mundo injusto e desigual, que performa cópias mal diagramadas do senhor do ocidente é instrumento estratégico das elites para perpetuar as estruturas de poder. A prisão é uma das maiores escolas de (de)formação dessas cópias, impondo às pessoas vulneráveis a cultura de violência e opressão como alternativa de ascensão pessoal e alívio da dor. Isso incorre em uma transferência de responsabilidade que acaba isentando corpos privilegiados de agir ativamente na contramão de todo um sistema que lhe opera benesses.

A partir desses contextos apresentados, que alternativas possíveis podem fortalecer uma produção rebelde e insurgente que consiga romper com os muros (conceituais e materiais) do sistema prisional? Como lidar com a crise das representatividades e do pacto narcísico nas produções artísticas contemporâneas e, junto a isso, criar novas possibilidades de existência/resistência a partir dessas mesmas produções (arsenais)?

IV – Ficção visionária, uma metodologia comunal

Nada pode ser construído sem que antes tenha sido imaginado. Apoiadas nessa premissa, as escritoras e pesquisadoras de ficção científica Walidah Imarisha e adrienne maree brown (grafa-se em minúsculo) desenvolveram suas metodologias de trabalho criativo abolicionista. Imarisha (2016) é escritora, abolicionista penal, professora universitária e artista de *spoken word*, reconhecida como criadora do termo **ficção visionária**.

A ficção visionária apresenta uma perspectiva de compreensão e manejo de narrativa que nos ajuda a compreender as dinâmicas de poder e inventa formas de imaginar cenários futuros mais justos. Prima do afrofuturismo, a ficção visionária é uma proposição criativa que pode abraçar muitas linguagens para além da literatura. É possível produzir ficções visionárias a partir dos suportes da dança, do teatro, da performance, das artes visuais e do cinema, tendo a ficção científica como plano referencial para erigir obras de potencial imaginário político

Um dos objetivos de Imarisha (Ibid.) com esse conceito é diferenciar a ficção mainstream, comercializada pelas grandes corporações de

entretenimento de todo o mundo, para observar criações que vislumbrem possibilidades de sonhar (para concretizar) mudanças sociais profundas rumo a um mundo de justiça. Enquanto a ficção mainstream tende a reproduzir os modos de opressão existentes, apenas reconfigurando o tempo e o espaço que emolduram essas mesmas opressões, as ficções visionárias procuram inventar novas formas possíveis de organização a partir de um deslocamento dos sujeitos. Quando colocamos pessoas marginalizadas no centro da narrativa, evocamos também suas tecnologias ancestrais de sobrevivência, que garantiram sua permanência até aqui.

Esse movimento de deslocamento é mais profundo do que criar protagonistas com características fenotípicas não brancas ou condições econômicas precárias. Isso também já foi cooptado pelo mainstream. Estamos falando de uma legitimação e enaltecimento dos modos de operar, estruturas sociais e espaços comunais que existem na relação desses agentes, trazendo-os realmente para o centro da narrativa, com tudo aquilo que carregam.

Os corpos dissidentes de nossos tempos são os sonhos materializados de seus ancestrais. Imarisha (Ibid.) lembra que o rompimento com o regime escravocrata parecia um sonho inalcançável para suas ancestrais, mas nem por isso elas deixaram de sonhá-lo. Conforme a autora, ao viverem esse sonho, esses corpos carregam a responsabilidade de continuar sonhando para as próximas gerações. Esse é o princípio da ficção visionária.

Para embasar sua proposta, Imarisha (Ibid.) parte do pressuposto de que toda articulação política é ficção científica. Ela afirma que buscar construir mundos livres da supremacia branca, do capitalismo, da cisgeneridade compulsória, do heterossexismo é um exercício de imaginar aquilo que não existe. Quando tomamos essa percepção, somos capazes de compreender que todas as coisas no mundo podem ser moldáveis, que tudo é poeira estelar, apesar de uma pressão do realismo ocidental em insistir que as coisas devem se manter como estão.

A ficção visionária não é uma utopia plena. Utopias plenas possuem caracteres ingênuos, por não serem capazes de lidar com a imperfeição humana. Essas ficções levam em consideração que somos todos seres falíveis, que sentem raiva, têm ambições e desejos, que somos capazes de causar dor

ou dano a outros para isso. Essas considerações são totalmente relevantes se estamos tecendo sonhos que alcançarão aquelas pessoas que estão por vir.

Há aqui um exercício de mitigação dos problemas a partir de uma mirada sob outras lógicas de compreensão social, espiritual e humana, que foram subjugadas pelo pensamento ocidental. Trata-se de um convite ao estranhamento das normatividades em um terreno propício para reinventar todas essas coisas. Imarisha (Ibid.) acredita que a ficção científica seja o único gênero com abertura suficiente para dar saltos inventivos para além do realismo ocidental.

A exemplo disso, ela cita um trecho do célebre discurso de Ursula K. Le Guin (2014 apud Rodrigues, 2018), que diz: “Nós vivemos o capitalismo. Seu poder parece inescapável. Mas também assim o foi com o direito divino dos reis. Qualquer poder humano pode ser resistido e transformado por seres humanos”.

Imarisha (2016) complementa que é precisamente por isso que precisamos da ficção científica (visionária) em nossos movimentos de luta por mudança social. Ela também afirma que esse exercício de inventividade e produção de imaginário político não é nada novo, e não se coloca como idealizadora de tais tecnologias. Comunidades em processos de autonomia e/ou pré-coloniais já realizavam esses procedimentos, a partir dos quais desenvolveram suas próprias formas de fazer justiça. O trabalho que ela executa é o de organizar essas tecnologias de forma sistêmica, de modo que possam ser reproduzidas e exercitadas por movimentos sociais interessados em mudanças radicais na promoção da justiça.

A articulação entre passado e futuro, ancestralidade e devir, imprescindíveis para a construção das ficções visionárias, exige uma alteração da percepção sobre o processo criativo e o envolvimento das pessoas agentes deste. Para isso, elas se deslocam em movimentos fractais.

Fractais são figuras geométricas muito loucas, produzidas por meio de equações matemáticas que podem ser interpretadas como formas e cores por programas de computador. Sua principal característica é a autossimilaridade. Eles contêm, dentro de si, cópias menores deles mesmos. Essas cópias, por sua vez, contêm cópias ainda menores e assim sucessivamente. Os fractais estão ligados a áreas da física e da matemática chamadas Sistemas Dinâmicos e Teoria do Caos, porque suas equações são usadas para descrever fenômenos que, apesar de

parecerem aleatórios, obedecem a certas regras – como o fluxo dos rios, as colmeias, o refletir da luz em um prisma (Salla, 2011).

Em um dado momento da preparação da performance *FRACTO 111*, quando as pessoas já estavam debochando coletivamente com suas selfies nos celulares, alguns grupos de performers resolveram caminhar pelo parque. Dezenas de pessoas, vestidas com o uniforme carcerário, caminhando pelo Parque da Juventude, que é vizinho de dois presídios femininos (a Penitenciária Feminina da Capital e a Penitenciária Feminina de Santana), seria prato cheio para acionar as coreografias de policiamento do local. E foi exatamente isso o que aconteceu.

Após algumas voltas pelo perímetro, uma viatura policial interpelou um dos grupos de sobreviventes e realizou uma abordagem. Mas, ao contrário do que é comum nessas situações, em que os corpos subalternizados costumam colocar as mãos para trás e abaixar a cabeça, os demais grupos se reuniram em defesa de seus pares e foram questionar a dupla de policiais quanto à abordagem.

“Deixa eu perguntar... vocês fugiram?” perguntou um dos policiais.

“Ah! Mas é claro, todo mundo fugiu e resolveu fazer um churrasco da firma aqui no parque de uniforme, senhor”, respondeu uma das sobreviventes em tom de deboche, enquanto as demais pessoas riam.

“Eu só perguntei porque tem muita gente para nós dois, a gente não ia conseguir prender todo mundo”, replicou o policial, enquanto um integrante da equipe das TeRrOrIsTaS apresentava a autorização para realização da performance no parque, que havia sido devidamente alugado para evitar qualquer tipo de problema para os performers-sobreviventes.

“Tem muita gente para nós dois.” Aquela frase ressoava com força na cabeça de cada uma daquelas pessoas ali presentes, que, de uma maneira muito poderosa, conseguiram perceber a força que tinham quando se organizavam em comunidade. Essas pessoas não se conheciam, mas se reconheciam. Podiam ver, a partir da estética, a possibilidade de tantas pontes a serem construídas em comunidades porvir que poderiam ser disparadas a partir daquele encontro. A frase “juntos somos mais fortes” nunca tinha feito tanto sentido. Era uma sensação de pertencimento e força que urgia

de uma preparação para um ato artístico e ia contaminando cada sobrevivente ali presente.

adrienne maree brown (apud 2ºFPCR, 2021) analisou a dinâmica dos fractais para cunhar o termo “movimento fractal”. Agir de forma fractal significa reconhecer o fenômeno de que mesmo os menores movimentos são capazes de ir se refletindo, nutrindo e crescendo. Assim, refletimos essa consciência para a forma como nos tratamos e como tratamos quem se aproxima de nós. A proposta do movimento fractal parte desse pressuposto de agremiar, relacionar, refletir e propagar as narrativas e modos de agir daqueles com e sobre os quais falamos. É um movimento inventivo que opera a partir de fenômenos de criação que se geram em relação às pessoas, para além das caixas que organiza(ra)m o mundo da forma cisheteronormativa e supremacista branca ocidental que conhecemos. Dessa forma, qualquer pessoa tem potencial artístico e relevância estético-discursiva no processo de criação, desde que se coloque disponível para refletir sobre os movimentos de todos envolvidos no ato de fazer, sem a necessidade de hierarquizar as funções pelo renome de escolas, premiações ou diplomas dos envolvidos. Essa relação entre agentes distintos e saberes diversos gera novos e diferentes princípios de criação, que potencializam cada processo de maneira particular, enriquecendo o repertório de práticas e cuidados disponíveis em nosso arsenal de corpografias subterrâneas de resistência.

Precisamos ser e pensar diferente para então construir coisas diferentes. Não podemos usar as mesmas estratégias que operam o sistema que estamos tentando derrubar.

Ainda sob a perspectiva fractal, podemos vislumbrar outra relação possível com o tempo. A narrativa branca segue um rumo linear em direção ao progresso e ao ato de seguir (um pensamento supremacista branco). Essa concepção afirma a todo momento que o passado está perdido e que o futuro é incerto, restando-nos apenas nos contentar com o presente, com aquilo que temos e o que nos está dado. Na contramão, povos africanos, afrodiaspóricos e indígenas sustentam saberes ancestrais (apesar das tentativas de silenciamento e soterramento) que nos convidam a pensar que a história e o tempo se movem como ondas, de forma circular, espiral ou emaranhada (de forma fractal). Os sonhos, tecnologias e sabedorias de nossos

ancestrais estão conosco enquanto construímos essa outra visão de história e de mundo. Sendo assim, o futuro também está conectado e pode ser constantemente reescrito.

Da mesma forma que a luz perpassa os fractais para promover ondas estrategicamente aleatórias de propagação, criar a partir de movimentos fractais é comungar relações com aqueles que estão hegemonicamente apartados dos modos de produção, ao mesmo tempo em que redimensionamos o tempo de nossas criações, para reescrever futuros melhores em cena com pulsão de gente diversa, artistas ou não.

A professora Aza Njeri traz uma perspectiva sociopolítico-histórica que contextualiza:

Quando eu olho para as experiências africanas, [...] eu vou ter uma percepção de que um crime na verdade é um crime contra a comunidade. Contra o equilíbrio da comunidade. Quando alguém tira uma vida, por exemplo, ou faz esse tipo de crime a existência vital coletiva (pensando em Ubuntu – eu sou porque nós somos), há punições também. Há experiências, inclusive, de isolamento. Mas nada parecido com essa ideia desumanizadora do cárcere. Em outras experiências, por exemplo alguns povos banto, tipo lubas, têm uma experiência de que antes do julgamento, faz-se um ritual de fortalecimento da energia desse criminoso. Se fala para ele palavras fortalecedoras de poder. Porque eles entendem que mesmo esse criminoso não pode passar pelo julgamento da comunidade sem que esteja no equilíbrio pleno da sua própria força vital. Não se pode julgar alguém sem que ela tenha condições energéticas vitais de receber aquela punição, seja ela qual for. [...] Um a um da comunidade ia até a frente desse criminoso e lembrava pra ele as coisas boas que ele já tinha feito para o todo. Porque a compreensão é de que não existem pessoas completamente más. Há pessoas em desequilíbrio (Njeri, 2020).

Repare como, a partir desse exemplo, podemos perceber a importância dessa conexão entre passado e futuro, característica de um modo de agir fractal, para a construção dessas ficções visionárias. A conexão direta com povos ancestrais e suas tecnologias dispõe de filosofias potentes para vislumbrar outros futuros possíveis. Essa história nos permite dar conta de questões como “o que temos exceto prisões?” (Imarisha, 2016, p. 5)

Isso nos possibilita olhar para além dos obstáculos que nos impedem de reagir a um sistema secularmente estruturado, para focar na pergunta que realmente importa: que mundo queremos?

Responder a essa pergunta é possibilitar outras organizações para nossos modos de luta, podendo focar em ações propositivas e construtivas, em vez de performar esse eterno jogo de repetição que muitos de nós fazemos, reagindo de forma patética às iscas estrategicamente jogadas pelas elites.

A ficção visionária é um caminho de construção política que não possui custo real. Funciona como a dramaturgia para um ensaio da revolução e, por isso, sua força reside na possibilidade de imaginar coletivamente, ao lado de pessoas que convivem contigo no *front* do *apartheid* colonial.

V – Últimas considerações

FRACTO 111 é uma tentativa de construir uma ficção visionária a partir das arquiteturas e visualidades da cena, narrando uma história a partir das imagens produzidas pelo encontro rebelde e em bando.

O Brasil ainda é o país com a terceira maior população carcerária do planeta. Ainda é o país com a polícia que mais mata e mais morre no mundo. Essa população encarcerada e presa é composta quase exclusivamente de pessoas pretas, pobres e dissidentes de gênero.

E o que as artes têm a ver com isso? Qual é o papel ou responsabilidade das artes nesse contexto e o que nós artistas temos a fazer ou aprender com isso tudo?

Acreditamos que, como pessoas que registram vidas para além dos tempos, é nosso papel garantir a salubridade da vida e das coletividades, a fim de que isso também propicie novos e melhores ambientes para nossas criações. Se é possível materializar sonhos e pesadelos em nossas criações, acreditamos que é de grande valor e poder que tais materializações possam surgir como contribuições na garantia de mundos mais justos, onde todos possam manter suas humanidades intactas e com dignidade, apesar de qualquer dor que venhamos a cometer uns aos outros (afinal de contas, ainda somos humanos e nos é dada a inevitabilidade de fracassar e de machucar aqueles que estão ao nosso lado).

Acredito ainda que esses materiais possam contribuir para refletir sobre novos e rebeldes manejos no trato de nosso fazer artístico, a fim de que possamos colaborar para a criação de mundos onde não percamos de vista a imensidão e beleza que residem em cada uma de nossas imperfeições e que, como imperfeitos, não nos cabe punir os erros alheios, muito menos de povos historicamente massacrados ao longo da história, mas sim encontrar formas comunitárias e coletivas de reparação, responsabilização, formação...

Referências bibliográficas

- ALVES, D. **Corpografias raciais**: uma etnografia das captividades femininas negras em São Paulo. 2020. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.
- ANKERSMIT, F. R. **Aesthetic politics**: Political philosophy beyond fact and value. Redwood City: Stanford University Press, 1996.
- BITTELBRUN, Gabrielle Vivian. “Corpografias do feminino e formas de resistência na literatura e na arte: entrevista com Ana Gabriela Macedo.” **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 1, e57099, 2020.
- BRITTO, F. D. A ideia de corpografia urbana como pista de análise. **REDOBRA**, Salvador, n. 12, p. 36-38, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/46tdB8h>. Acesso em: 21 nov. 2023.
- CIA DXS TERRORISTAS. **2º FPCR - O USO DA FICÇÃO CIENTÍFICA COMO EXERCÍCIO PARA O IMAGINÁRIO POLÍTICO**(com Walidah Imarisha). [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (50 min). Publicado pelo canal CiA dXs TeRrOrIsTaS. Disponível em: <https://bit.ly/48e1EV8>. Acesso em: 2 ago. 2021.
- FIGUEIREDO, G. G. **A guerra é o espetáculo**: origens e transformações da estratégia do EZLN. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. DOI: 10.47749/T/UNICAMP.2003.290973.
- IMARISHA, W. **Reescrivendo o futuro**: usando ficções visionárias para rever a justiça. [S. l.: s. n.], 2016, São Paulo. Disponível em: <https://bit.ly/46pX6K7>. Acesso em: 5 jan. 2022.
- JACQUES. P. B. Corpografias urbanas. **Arquitextos**, São Paulo, ano 8, n. 093.7 fev. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3sQwRi7>. Acesso em: 21 nov. 2023.
- KATZENBERGER, E. **First World, Ha Ha Ha!** The Zapatista Challenge. San Francisco: City Lights, 1995.
- RADIOATIVA: AZA NJERI. [Locução de]: Murilo Moraes Gaulês e Aza Njeri. São Paulo: CiA dXs TeRrOrIstAs, 2020. Podcast.
- RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RODRIGUES, A. C. **O discurso de Úrsula K. Le Guin no National Book Award de 2014.** [s. /], 31 mar. 2018. Medium: EspeculAtiva. Disponível em: <https://bit.ly/49Q1bdI>. Acesso em: 21 nov. 2023.

SALLA, F. O que são fractais? **Mundo Estranho**, São Paulo, 11 mar. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3Ra37Gx>. Acesso em: 21 nov. 2023.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

Recebido em 06/09/2023

Aprovado em 13/11/2023

Publicado em 28/12/2023

