REFLEXÕES SOBRE AS OBRAS ALICERCE DAS VERTIGENS E ISTO É UM NEGRO? Processos de descolonização e re-existência

REFLECTIONS ABOUT THE PERFORMANCE ALICERCE DAS VERTIGENS AND ISTO É UM NEGRO? Process of decolonization and re-existence

Rodrigo Desider Fischer

rodrigodesiderfischer@gmail.com

Universidade de Brasília – UnB

Roberta Matsumoto Kumasaka

robkmatsu@gmail.com

Universidade de Brasília – UnB

Resumo:

A partir da análise das obras *Alicerce das Vertigens* (República do Congo), dirigido por Dieudonné Niangouna e *Isto é um Negro?* (Brasil), dirigida por Tarina Quelho, com o Grupo E quem é gosta?, ambas apresentadas na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo - MITsp, edição 2019, o artigo objetiva refletir sobre noções de composição cênica que questionem diversas instâncias sobre a ideia de colonialidade. O intuito de refletir sobre processos de descolonização no âmbito teatral é também para pensar novos modos de *re-existência*.

Palavras-chave: teatro, descolonização, *re-existência*.

Abstract:

Based on the analyses of *Alicerce das Vertigens* (Republic of the Congo), directed by Dieudonné Niangouna and *Isto é um negro* (Brazil), directed by Tarina Quelho, with the group E quem é gosta?, both presented at the International Theater Festival of São Paulo – MITsp, 2019 edition, the paper aims to investigate theatrical pieces that express disagreement with the idea of coloniality. The purpose of thinking about the processes of decolonization onstage is also to motivate new modes of *re-existence*.

Keywords: theatre, decolonization, *re-existence*.

Gostaríamos de elaborar uma reflexão sobre experiências cênicas e debates apresentados dentro da MITsp (Mostra Internacional de Teatro de São Paulo) em 2019, que se propunham, direta ou indiretamente, problematizar o atual contexto político e suas reverberações nas artes da cena, contexto esse ameaçado pelo crescente conservadorismo, por conflitos ideológicos e por um confuso posicionamento estético diante daquilo que podemos intitular como movimentos de

resistência¹. Um contexto político que busca não apenas manter, mas também intensificar heranças de uma estrutura colonial. A partir de nossa experiência, tanto como espectadores durante a MITsp quanto artistas inquietos com possíveis modos de expressão dentro do atual contexto político e também pensadores atentos a reflexão sobre essas questões, nos propomos principalmente a refletir sobre modos de produção de sentido que busquem descolonizar a cena, os corpos, a sensibilidade e consequentemente reinventar novas subjetividades para circular afetos.

Durante a MITsp, na qual participamos de diversas atividades formativas como o *Fórum Descolonização: os desafios de quem vive em estado de emergência* ou rodas de conversa como *Práticas Descolonizantes - a voz e a vez dos corpos marginais*, e obviamente participando como espectadores na mostra de espetáculos que em sua grande maioria dialoga com movimentos de resistência, percebemos uma inquietante e conflituosa busca na assimilação desse ativismo no contexto cênico. Essa busca, ainda bastante nebulosa, de como as experiências cênicas podem agir como matéria que descolonize nosso olhar, nosso corpo e nossas subjetividades reverberam não apenas nas próprias obras, mas também nos espectadores ou em espaços de discussões intelectuais. Uma das hipóteses delimitadas na atual investigação é de compreender como o processo de descolonizar a cena teatral pode potencializar possíveis reconfigurações do desejo e dos corpos, permitindo pensar possibilidades de afetos e existências.

Ao acompanhar as ações da MITsp, ficou claro que as obras e as discussões estão mais num momento de busca e perguntas do que necessariamente de repostas para questões relacionadas ao tema. Surgem, então, indagações como: o ativismo político, os movimentos de resistência e a descolonização no teatro não estariam mais atrelados ao seu discurso do que necessariamente em sua forma ou modos de expressão? Entendendo a descolonização enquanto um processo, como trabalhar propostas cênicas que descondicionem o corpo de seu estado subjetivamente colonizado? Será que nosso olhar, enquanto espectador também colonizado, não nos distancia de obras que fogem de estéticas eurocênicas, apresentando outras concepções estéticas e concepções de mundo? Dentro do atual contexto político, não seria importante que as experiências cênicas intensificassem não apenas movimentos de resistência, mas também modos de 're-existência'?

¹Entendemos aqui os movimentos de resistência como sendo aqueles que buscam desvincular e reconfigurar heranças estruturais da colonialidade do saber, do ser, da natureza e do gênero. Movimentos que questionam, entre outras coisas, discursos, narrativas e estruturas racistas, homofóbicas, patriarcais, capitalistas e perspectivas eurocênicas de um modo geral.

Qual meio ativista mais efetivo nas artes cênicas, um ativismo poético ou um ativismo discursivo ou mesmo panfletário? Será que, ao enfatizar as políticas de resistência como discurso nas artes cênicas, cria-se, conseqüentemente um modo de policiamento que inclusive aprisiona novas formas de expressão? Essas perguntas, reverberadas intensamente durante a mostra, fomentam a presente reflexão.

Apesar de não objetivarmos discutir aqui as diversas perspectivas e estudos gerados a partir de um período histórico de colonização e toda estrutura sócio-política como consequência desse período, gostaríamos de enfatizar que optamos por utilizar a expressão processos de descolonização (ao invés de decolonização), mantendo o “s”, para enfatizar justamente a ação e os verbos que a palavra descolonização podem gerar, como desprender, desamarrar, desvincular, desestabilizar, descondicionar, desautomatizar, desengessar, desconfinfigurar, etc. Ainda que alguns autores preferem justamente a supressão do “s” para enfatizar que se trata de uma ideia mais ampla, aqui a ideia de processo, e da ação que a palavra descolonização gera, parece ser mais concreta para pensarmos em processos de composição no âmbito das artes cênicas.

Entendemos o processo de descolonização, compreendido principalmente a partir da leitura de Anibal Quijano (2009), como um conjunto de práticas históricas que foram invisibilizadas desde o século XVI com a colonização das Américas e mais tarde com a colonização da África. Um processo de desvinculação da matriz colonial que determinou historicamente a forma como vivemos e lidamos com o mundo, sempre atrelada por uma perspectiva eurocêntrica, ou seja, cartesiana, cristã, branca, patriarcal, racional, heterossexual e capitalista. Apesar dessa matriz colonial ser historicamente mais reconhecida por sua estrutura de dominação e exploração, é preciso compreender a colonialidade² como uma estrutura mais ampla que caracteriza a produção de uma subjetividade atrelada a uma noção de indivíduo eurocêntrico. Trata-se de uma estrutura que muitas vezes deslegitima outras formas de ser, outras formas de conhecimento, outras formas do

² Anibal Quijano (2009, p.74) diferencia o conceito de colonialismo e colonialidade, enquanto o primeiro é mais restrito à uma forma de dominação determinada pelo período histórico da colonização, a colonialidade é compreendida como uma forma estrutural mais ampla e duradoura “configurando como um novo universo de relações intersubjectivas de dominação sob hegemonia eurocentrada”.

sensível e consequentemente outras formar de composição estética, que é o campo de análise do presente artigo.

Além das atividades formativas já especificadas, a investigação terá como objeto de estudo principalmente dois espetáculos da mostra: *Alicerce das Vertigens* (República do Congo), dirigido por Dieudonné Niangouna e *Isto é um Negro* (Brasil), dirigido por Tarina Quelho, com o Grupo E quem é gosta?;. Outros espetáculos, apesar de não serem objetos deste estudo, contribuíram para a reflexão, como *Compaixão. A História da Metralhadora* (Bélgica), dirigido por Milo Rau; *Paisagens para não Colorir* (Chile), dirigido por Marco Layera, com o Grupo Teatro La Re-Sentida; *Cria* (Brasil), dirigido por Alice Ripoll, com a Cia Suave; e *Protocolo Elefante* (Brasil), dirigido por Alejandro Ahmed, com o Grupo Cena 11 Cia. de Dança. Importante ressaltar que não pretendemos realizar uma análise crítica dos espetáculos, mas de encontrar pontos entre eles que atravessam o contexto político para pensar possíveis meios de produção de sentido e modos de expressão na cena contemporânea.

Afim de compreender a proposta dos dois principais trabalhos analisados, gostaríamos de contextualizar um pouco sobre suas particularidades e quais as problematizações que eles trazem e compartilham a partir da intensificação de conflitos ideológicos e políticos. Começamos com o espetáculo congolês *Alicerce das Vertigens* que aborda, a partir de uma história ficcional entre dois irmãos, os vestígios de uma das mais assustadoras colonizações, que resultou num genocídio estimado em mais de oito milhões de pessoas entre 1885 e 1908.

Embora a proposta de Dieudonné Niangouna e seus atores trazerem inúmeras discussões no que se refere a processos de descolonização da cena, gostaríamos de nos restringir a dois pontos: a descolonização do olhar enquanto espectador e a relação de proximidade ou distanciamento com heranças estéticas eurocêtricas. Ao assistirmos *Alicerce das Vertigens* foi inevitável um incômodo tanto pelo discurso que a obra trazia quanto pela forma que ela apresentava. Se fossemos realizar uma análise crítica do trabalho, na qual nosso olhar é ainda guiado por uma perspectiva eurocêntrica, poderíamos afirmar que a encenação de Dieudonné é caótica, cheia de incoerência estética e com transições lentas, além de pouco assertivas. Ainda por essa perspectiva, diríamos que a montagem é extremamente verborrágica alternada com imagens muitas vezes desnecessárias que causam desconforto na plateia, como uma sequência de imagens que mostram homens destroçando um gado para retirar sua carne. Essa é a perspectiva de muitos que assistiram, mas o

que percebemos, ainda durante a apresentação, é que o trabalho de Dieudonné exige também uma descolonização de nossa percepção e corpo enquanto plateia.

Se por um lado os espetáculos de países que foram colonizados apresentam tanto resquícios de uma estética ocidental quanto uma busca de sua identidade cultural por meio do resgate da ancestralidade, é natural que a percepção estética de um público colonizado seja constituída predominantemente por um referencial europeu. No Brasil isso é ainda mais evidente, já que pouco encaramos nossas dívidas com a história, seja de nossa colonização, escravidão ou ditadura. É compreensível que nossa identidade cultural e sensibilidade seja orquestrada por um parâmetro europeu, já que pouco pensamos ou discutimos sobre nosso passado colonizado (menos ainda antes de ser colonizado), que nossas referências tanto nas escolas quanto em universidades sejam ainda hegemonicamente europeias, que pouco sabemos de nossas origens ameríndias ou africanas, dando mais ou exclusiva importância para o que herdamos da Europa. Então, é bastante óbvio que nossa referência de percepção estética seja formada por uma perspectiva europeia. Uma formação caracterizada tanto por uma reprodução de narrativas estéticas eurocentradas que orientam modos de produção, quanto por uma dimensão institucional de conhecimento constituída por uma noção ocidental. Para Zulma Palermo (2009, p. 17, tradução nossa), “as ‘escolas’, em sua dimensão ocidental: como centros de aquisição de conhecimento e como corrente estética – se instalam e geram os critérios de validação que é mantida por mais de cinco séculos”³. É por isso que se torna tão urgente desvincular-se dessa estrutura para estabelecer novas formas de conhecimento, de pensamento e percepção.

Foi durante a apresentação de *Alicerce das Vertigens*, numa tentativa racional de mudança ou descolonização da percepção — por meio de um exercício de desatar de parâmetros estéticos europeus ao qual estamos todos historicamente arrigados — que a proposta do trabalho fez circular mais afetos. Aquele aparente caos e estranhamento ao espetáculo configurou-se momentaneamente em poesia da qual conseguimos nos aproximar fruindo de uma outra forma estética. A reflexão que fizemos foi de que nós artistas, de países colonizados, estamos numa inquieta busca por nossas identidades culturais e suas possíveis reverberações cênicas, mas que

³ Tradução do espanhol: Las “escuelas” – en sus dos dimensiones occidentales: como centros de adquisición de conocimientos y como corrientes estéticas – se instalan y generan los criterios de validación que habrán de regir durante más de cinco siglos.

precisamos urgentemente também discutir essa instância pelo viés da percepção. Acreditamos que seja urgente a intensificação dessa tomada de consciência e do exercício incessante em busca da reconfiguração de nossa sensibilidade, de nosso referencial e, conseqüentemente, nossa subjetividade em todas as esferas possíveis do nosso viver. Deixamos aqui tal provocação.

Outro ponto que gostaríamos de levantar, seguindo ainda essa reflexão sobre nossas heranças europeias, é que ouvimos muito durante a MITsp, tanto por parte do público quanto por parte da crítica especializada, que um dos pontos negativos de *Alicerce das Vertigens* é sua característica textocêntrica, como herança e referência de uma tradição teatral europeia. *Alicerce* se apoia sim num discurso verborrágico e raivoso, mas seria isso então um aspecto a ser criticado? Será que experiências cênicas de países colonizados precisam se distanciar do discurso por meio da palavra e se apropriar mais de um discurso por meio da ação e do corpo? Ou será que pelo fato desses artistas terem sido historicamente silenciados, o espaço cênico serve como suporte para seu lugar de fala, na qual a palavra é também um aliado? Como é ou deveria ser o modo de expressão de propostas cênicas de países colonizados ou de propostas que se intitulam como teatro negro?

Essas perguntas reverberam também a partir do espetáculo *Isto é um negro?* que se define, em sua sinopse divulgada no livro *Cartografias da MITsp* (FERNANDES, ROMAGNOLLI, SMALL, 2019, p.147), como “um estudo sobre o que é ser negro e negra no Brasil, sobre o que é ser um(a) artista negro(a) no país de hoje”. Sem dúvida que o trabalho da companhia paulistana *E quem é gosta?* foi um dos mais provocativos da mostra, debatendo não apenas o que é ser negro numa esfera social, mas também numa esfera cênica, questionando também o que viriam a ser as estéticas do teatro negro. Apesar da urgência que a proposta traz de refletirmos socialmente a questão colocada pelo título da obra nos perguntando, por exemplo, como o racismo no Brasil é naturalizado, nos debruçamos aqui sobre como as escolhas estéticas da obra refletem essa esfera social e política. Assim, procuramos pensar a forma como a dimensão sociopolítica se dá nas estéticas do teatro negro e como este movimenta as potencialidades do corpo, do espaço e das materialidades que fogem a um estado de representação, possibilitando a fluidez de seus discursos.

Se a problematização do corpo colonizado é bastante emaranhada, essa complexidade é ainda mais intensa quando pensamos num corpo que além de ter sido colonizado, foi escravizado. Artistas engajados em movimentos de teatro negro trabalham dentro dessa esfera, investigando quais seriam os modos de expressão do teatro negro e principalmente de um corpo negro na cena

contemporânea. Os atores Ivy Souza, Lucas Wickhaus, Mirella Façanha e Raoni Garcia, além da diretora Tarina Quelho, apresentaram um trabalho que consegue, com uma trágica leveza, trazer algumas pistas para essa reflexão. Essa leveza, por meio da ironia, é estrategicamente elaborada para não distanciar o público branco da discussão, uma vez que fatos desconfortavelmente trágicos a esse público são apresentados.

Um dos aspectos mais importantes que observamos, dentre as escolhas do trabalho, é de uma pluralidade estética que transita entre uma esfera de matrizes africanas ou de marcadores sociais que tentam definir o que é ser negro e uma esfera de corpos que foram colonizados e que carregam também matrizes europeias. A interrogação no título *Isto é um negro?* tem como objetivo problematizar as definições constituídas historicamente de ‘o que é um negro’ e ao mesmo tempo ampliar e multiplicar as respostas mostrando que existem infinitas possibilidades de ser negro no mundo. Também, é para dizer que não existe uma estética que dê conta da pluralidade do que é ser negro. E é encarando essa pluralidade que a proposta do trabalho transita entre as mais diversas matrizes teatrais, seja enfatizando a potência performativa dos corpos e da composição de imagens em cena, seja de uma teatralidade amparada pela palavra, ou ainda de uma ancestralidade latente que reverbera a partir da simples presença daqueles corpos. Essa pluralidade é evidenciada também nos estudos sobre *blackness* (negritude/escuridão) do pesquisador Fred Moten no qual ele aponta, entre outras características, que pensar uma estética negra deveria inevitavelmente partir de algo obscuro, que não precisa seguir regra alguma e é também algo em constante busca por uma ontologia da desordem e da desobediência (MOTEN, 2008). Essa pluralidade e desobediência a padrões ou regras pode nos apresentar não apenas múltiplas formas de resistência desse teatro, mas também outras formas de existência, já que o confronto com essas infinitas maneiras de habitar o mundo, nos permite produzir novos modos de subjetivação.

Outro fator que intensifica a potência de *Isto é um negro?*, nesse âmbito de pensar o significado de ser negro no mundo contemporâneo como algo em constante devir e transformação, é de apostar na presença de corpos e na composição de cenas por um viés performativo, ou seja, sem recorrer a unilateralidade de suas possíveis representações. Podemos nos remeter, desse ponto de vista, a definição trazida por Gilles Deleuze (DELEUZE, 2010, p.57-64):

O teatro surgirá como o que não representa nada, mas apresenta e constitui uma consciência de minoria, enquanto devir universal, operando alianças aqui ou ali conforme o caso, seguindo linhas de transformação que saltam para fora do teatro e assumem uma

outra forma, ou se convertem em teatro para o novo salto [...] Porque os conflitos são geralmente subordinados à representação? Porque o teatro permanece representativo a cada vez que toma como objeto os conflitos, as contradições, as oposições? É porque os conflitos já estão normalizados, codificados, institucionalizados. São “produtos”.

Estaria sendo *Isto é um negro?* a continuidade de um pensamento europeu sobre o que é teatro, uma vez que é possível aproximá-lo de uma definição de um filósofo europeu do que seria teatro? Ou seria a definição de Deleuze já a reverberação das contaminações entre o pensamento pós-estrutural com o pensamento descolonial e do mergulho de encenadores europeus nos modos de expressão cênicos de outras culturas que estariam produzindo outros entendimentos sobre o alcance do teatro? Não estaria o filósofo, assim como os encenadores de seu século, procurando um distanciamento do teatro que estamos aqui chamando de europeu?

É justamente por essa perspectiva não representativa de fazer e agir, mais do que mostrar ou ilustrar, que muitos momentos de *Isto é um negro?* alcança uma potência cênica que parece fundamental ser pensada e explorada no atual contexto político. São momentos, imagens, encontros e corpos que fogem a uma tentativa de assimilação racional ou a uma simplificação unilateral, mas produzem múltiplos desconcertos no imaginário e no inconsciente reverberando de forma sensível em nossa corporeidade de espectador. Trata-se de uma dimensão que transborda a esfera racional e narrativa para alcançar uma esfera sensitiva da percepção. Uma compreensão mais pelos sentidos e pelo afeto do que por uma articulação narrativa determinada pelo olhar e pela palavra.

Impossível mensurar a descontinuidade e as rupturas, mas compreendemos que há em *Isto é um negro?* uma complexidade dramática que foge a lógica da fábula e busca apoio na performatividade, que é uma presença desgrudada da representação e fundamentada no afeto da própria matéria. Podemos exemplificar com a cena na qual vemos quatro corpos negros do grupo *E quem é gosta?* empurrando um montante de cadeiras brancas para depois destruí-las. Uma simples cena, uma imagem potente que propicia que nós, enquanto público, transitemos entre inúmeras sensações, memórias e pensamentos. A compreensão, ao invés de ser simplificada, é multiplicada. É um momento que não determina nada, mas será que não nos provoca, por instantes que sejam, sentirmos o que pode um corpo negro? Outro momento desses é quando vemos quatro corpos negros se embolarem como um só corpo e se arrastarem de um lado para o outro do palco. Ou ainda, quando esses mesmos corpos nus, ao final do espetáculo, atravessam a plateia passando por

cima das cadeiras e dos espectadores e saem do teatro para não voltarem para os agradecimentos. Todas essas imagens descritas permitem possíveis analogias ou interpretações, mas antes disso, elas reverberam no corpo como potência e afeto.

Assim, a ênfase na materialidade e na performatividade da cena, mais que compor possíveis representações e metáforas, permitem que conflitos e discursos sejam sentidos e experienciados. A impressão é que no atual momento político é preciso problematizar, diversificar e multiplicar discursos e vozes. André Lepecki, que escreve principalmente sobre dança e performance, nos fala dessa possibilidade não representativa de multiplicação do discurso. É uma perspectiva que ele chama de antimetaforicidade. Para ele:

Antimetaforicidade requer entendermos de que modo, ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir (LEPECKI, 2012, p.46).

A visão convergente para um mundo não é uma perspectiva e condição colonial? Será que se desprender da imposição do sentido narrativo não seria uma maneira de descolonizar a cena? Será que a enunciação unilateral nos discursos artísticos, que busca engessar ideias, não acaba reafirmando uma perspectiva autoritária? Será que o ativismo na arte que tende por uma política corretiva, bastante presente nos palcos brasileiros, não acaba por reafirmar ou reforçar paradigmas desgastados? Acreditamos, portanto, que observar espetáculos que insistem numa abertura poética e política sejam pertinentes no atual contexto, permitindo que as ações artísticas, que buscam fortalecer os movimentos de resistência, tragam novas e urgentes formas de convívio e de existência.

O que estamos buscando compreender aqui sobre o teatro e suas inúmeras e diversas formas de expressão é como esse campo artístico pode contribuir para a urgência do atual contexto político. Qual teatro, estética, discurso, corpo, ritmo, espaço, tom, abordagem e gesto é mais efetivo enquanto engajamento político de luta e ativismo? Arte como espelho da realidade? Arte como interpretação da realidade? Ou arte como reinvenção da realidade? Resistências ou Re-existências? Que essas perguntas reverberem.

Durante um dos dias de realização do *Fórum Descolonização: os desafios de quem vive em estado de emergência*, que tinha como recorte o tema *Corpos Insurgentes e suas singularidades*, o

pensador e líder de movimentos indígenas Ailton Krenak, também conhecido por seu discurso na Assembleia Nacional Constituinte em 1987 quando pintou seu rosto de preto em protesto aos retrocessos dos direitos do seu povo, abriu o debate com uma fala que problematiza os meios de estruturar processos descoloniais. Para ele devemos partir do ponto que todos no Brasil somos colonizados. Dessa maneira, como elaborar o pensamento e a discussão que nos distancia do nosso próprio conhecimento colonizado? Uma das propostas de Krenak é por uma política de *aliança afetiva*. Ele expõe:

A marca fundamental dessa relação é o conflito. O tempo inteiro uma pegada pesada do mundo exterior, com pouca colaboração, com pouca aceitação e muita revolta também, muito sentimento de injustiça, de perda. E olhar o mundo dessa perspectiva não oferece muitas aberturas, não apresenta muitas rotas para caminhar. Eu me neguei muito cedo a ficar observando as janelas só como se fossem rotas de fuga. Eu não queria tomá-las desse modo, mas queria eleger algumas dessas saídas como uma possibilidade criativa de interação com o que viesse pela frente. Em vez de o mundo ser só fechadura e impossibilidade, em vez de ele ser cheio de trancas, ele passa a ser cheio de janelas. Essas janelas todas vão ganhando um sinal positivo, de possibilidade de troca. Então, aliança na verdade é um outro termo para troca. Eu andei um pouco nessa experimentação até que consegui avançar para uma ideia de alianças afetivas – em que a troca não supõe só interesses imediatos. Supõe continuar com a possibilidade de trânsito no meio das outras comunidades culturais ou políticas, nas quais você pode oferecer algo seu que tenha valor de troca. E esse valor de troca supõe continuidade de relações. É a construção de uma ideia de que seu vizinho é para sempre. (KRENAK, 2016, p.170).

Essa política é então pensar na possível aliança entre diferentes mundos, diferentes perspectivas para assim repensar nossa existência e humanidade. Krenak (apud FERNANDES, ROMAGNOLLI, SMALL, 2019, p.242) diz que “esse contato com outra possibilidade implica a gente escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como “natureza”, mas que, por alguma razão, ainda se confunde com natureza”. Se existe uma colonização de visão única de mundo, é urgente repensar novas formas de convívio e novas formas de existir. Trata-se de buscar novas formas de produção de subjetividade e a criação artística é sem dúvida uma das maiores responsáveis por isso. Processos de descolonização da cena não seria então buscar novos modos de expressão para gerar afeto e consequentemente novos modos de existência?

Mais do que a resistência, a re-existência tem se tornado urgente uma vez que as sociedades, tal qual as conhecemos, estão em declínio cedendo um espaço cada vez mais para a violência, a intolerância, o paroxismo de um sistema predatório dos seres vivos e dos elementos

naturais que compõe nosso mundo e que permitem nossa existência. A luta e o embate para tentar frear a onda conservadora e opressora, que tem se instalado em nosso país e no mundo em grande medida, só pode ser pensada a partir de novos modos de convívio que confrontem o capitalismo, as diversas instâncias de colonialidade adotando a ecologia dos saberes (SANTOS e MENESES, 2009) e a horizontalidade das relações entre pessoas e objetos (LEPECKI, 2012; INGOLD, 2012). Nesse marco, a arte torna-se um dos caminhos mais importantes pelo lugar privilegiado de mobilização dos sentidos e da possibilidade de suspensão da reconhecimento abrindo espaço para que a invenção de outros mundos (KASTRUP, 2007) e novas formas de existência possam se dar.

Referências

FERNANDES, Sílvia; Romagnolli, Luciana Eastwood; SMALL, Daniele Avila. **Cartografias MITsp_06_2019**. São Paulo, 2019.

INGOLD, Tim. Trazendo as Coisas de Volta à Vida: Emaranhados Criativos num Mundo de Materiais. **Horizonte Antropológico**, Porto Alegre, ano 18, n.37, p.25-44, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>. Acesso em: 14 dez. 2020.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KRENAK, Ailton; CESARINO, Pedro de Niemeyer. As alianças afetivas. **Incerteza viva** - Dias de estudo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/37323976/As_alian%C3%A7as_afetivas_-_entrevista_com_Ailton_Krenak_por_Pedro_Cesarino. Acesso em: 14 dez. 2020.

MOTEN, Fred. The case of blackness. **Criticism**. Detroit, vol 50, n.02, p. 177-218, jan/jun, 2008. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/260216>. Acesso em: 14 dez. 2020.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento**. [online] nº 19, pp. 95-101, nov. 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102192012095>. Acesso em: 14 dez. 2020.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha**. v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em: 14 dez. 2020.

PALERMO, Zulma. **Arte y estética em la encrucijada descolonial**. Buenos Ayres: Del Signo, 2009
SANTOS, B. de S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2009.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2009.

Artigo submetido em 25/01/2020, e aceito em 14/12/2020.