

A PERFORMANCE DA GUERRA ZAPATISTA E O USO DAS ARTES DA CENA COMO ARSENAL BÉLICO NA LUTA POR BEM VIVER

MURILO MORAES GAULÊS

A PERFORMANCE DA GUERRA ZAPATISTA E O USO DAS ARTES DA CENA COMO ARSENAL BÉLICO NA LUTA POR BEM VIVER

THE PERFORMANCE OF THE ZAPATISTA WAR AND THE USE OF PERFORMING ARTS AS A MILITARY ARSENAL IN THE FIGHT FOR A GOOD LIFE

MURILO MORAES GAULÊS¹

cenicas.murilogaules@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7704-5229>

Resumo

O presente texto visa traçar um olhar panorâmico sobre práticas performativas disruptivas anti-imperialistas que compõem o que o autor chama de *performance-arsenal*. Nele são analisadas ações do Exército Zapatista da Libertação Nacional (EZLN, México) e suas consequência na luta contra o imperialismo canibal e predatório executado por megacorporações e legitimado pelos Estados nacionais.

Palavras-chave: Artivismo. *Performance*. Anticolonial.

Abstract

This text aims to provide a panoramic view of disruptive anti-imperialist performative practices that make up what the author calls performance-arsenal. The text analyzes actions of the Zapatista Army of National Liberation (EZLN, Mexico) and their consequences in the fight against cannibalistic and predatory imperialism carried out by megacorporations and legitimized by National States.

Keywords: Artivism. *Performance*. Anticolonial.

¹ Artista, educador, pesquisador e abolicionista penal. Fundador da CiA dXs TeRrOrIsTaS é doutorando no PPGAC da ECA/USP.

Escutaram?
 É o som do seu mundo desmoronando.
 É o do nosso ressurgindo.
 O dia que foi o dia, era noite.
 E noite será o dia que se tornará o dia.
 Democracia!
 Liberdade!
 Justiça!
 (EZLN, 2012).

Município de San Cristobal de Las Casas, estado de Chiapas, México. O dia é 22 de dezembro de 2012. Na praça central do Centro Histórico da cidade, podemos ver um palanque de madeira montado que pode ser acessado pelas laterais a partir de duas escadas. Os transeuntes olham para o objeto com curiosidade. Todos ali esperam uma aparição pública do Exército Zapatista da Libertação Nacional, o EZLN (2012).



Um grupo de milhares de zapatistas encapuzados e caracterizados com suas balaclavas pretas numeradas na região da testa ocupa as ruas das cidades de Altamirano, Margaritas, Ocosingo e Palenque. Partindo desses pontos distintos do estado chiapaneco, os indígenas encapuzados seguem em marcha rumo a um destino: o palanque em San Cristobal.

Aproveitando a narrativa midiática apocalíptica que anunciava um possível fim dos tempos, já que as interpretações ocidentais do último dia do calendário maia levaram a um rumor mundial acerca de uma profecia do fim do mundo, o EZLN ressurgiu depois de um bom tempo de reclusão. Quem de nós com mais de 20 anos não se lembra da promessa de que o mundo acabaria em 22/12/2012? O mundo não acabou, mas o México inteiro estremeceu...

Índigenas rebeldes zapatistas formaram imensas filas que marcharam silenciosamente, com os punhos esquerdos erguidos em direção ao palanque. Ao contrário do que se esperava, nenhum discurso foi proferido.

Não com palavras.

Sem mencionar palavra alguma, os zapatistas ocupam os espaços em um imenso *sit-in* rumo ao Centro Histórico de San Cristobal de las Casas, rumo a um palanque montado no local. Ao subirem no palanque, apenas colocam seus punhos cerrados em riste enquanto seguem com a marcha.

- Zapata vive! La lucha sígue!

São os gritos que se ouvem dos transeuntes que, emocionados com aquele momento, entoam o movimento em gritos firmes.

Aquele silêncio ensurdecedor calou os falsos boatos de que o EZLN havia chegado ao fim, os grupos haviam se dispersado e a luta havia se encerrado em si mesma. Nunca essas terras tinham ouvido um silêncio tão estrondoso quanto o som que não faziam os braços estendidos e os punhos cerrados daquele movimento.

O caráter poético e performativo da ação não é algo novo no repertório zapatista.

O EZLN foi um movimento de insurgência indígena que reinventou as formas de luta e resistência de povos originários e subalternizados em todo o mundo. Em um levante armado realizado em primeiro de janeiro de 1994, o EZLN tornou-se notório em todo o globo como movimento organizado de luta pela reforma agrária para uso digno e respeitoso da mãe Terra. Um contingente de aproximadamente 300 pessoas armadas toma de assalto a cidade e sequestra o governador de Chiapas, uma figura conhecida por episódios de tortura e desaparecimento de presos políticos mexicanos. Eles exigem o direito à terra, a luta contra a expansão das mineradoras e a consequente depredação que a extração de metais tóxicos causa para a flora e a fauna. O direito à terra é o direito à dignidade de todos os povos.

E eles conseguiram. Não sem duras perdas..., mas conseguiram!

Como, porém, poderia um movimento com armamento bélico tão pequeno vencer o arsenal do Exército nacional e suas frotas de helicópteros, tanques, aviões e todo o tipo de parafernália genocida?

Com poética! Comunidade e poética.

Aliado ao movimento armado, o EZLN elaborou uma estética de múltiplas linguagens que criava empatia e comoção pelo movimento, e fez com que o México e o mundo se colocassem ao lado da resistência rebelde, garantindo sua sobrevivência diante da produção de violência genocida pelo Estado mexicano. Desde o muralismo mexicano, os discursos dramaturgicamente declamados pelo subcomandante Marcos, liderança do movimento, até as marchas performáticas, muitas são as linguagens que atravessam as ações rebeldes do EZLN e delineiam sua identidade.

A Marcha do Silêncio é um dos mais emblemáticos desses movimentos. O ato poderia ser facilmente lido como a maior ação performática do Exército Zapatista da Libertação Nacional. Primeiro pela quantidade de pessoas mobilizadas para a ação: milhares de zapatistas rebeldes trafegando pelas ruas do estado Chiapas em direção à cidade de San Cristobal de las Casas. Segundo pelo acabamento do desenho coreográfico e da precisão do que poderia ser entendida como programa performático.

Em termos numéricos, isso pode afirmar o EZLN como a maior comunidade performática do mundo, e a Marcha do Silêncio a maior ação performativa do planeta.

A coreografia, executada com exímia perfeição, dispõe as marchas em fila recortando a praça em um desenho que se assemelha a um formigueiro. A disposição e os deslocamentos dos zapatistas no espaço dificultam a medição do número de participantes do ato.

Corpos que insistem, persistem e resistem em seguir caminhando, que se compreendem pelas semelhanças de suas marcas, pelo reconhecimento de seus códigos.

Paulo Arantes (2014) argumenta que em um momento específico da história ocidental, início do pós-protestantismo, na efetivação mais

concreta do mundo burguês, ocorreu uma exclusão da figura de Deus do foco das produções de narrativa, mas mantiveram-se as premissas proféticas para a construção dos Estados nacionais, a partir dos processos da colonização. Ele afirma que esse processo se deu a partir da lógica da profecia. Sugere, a partir disso, que a instauração dos estados de violência SEMPRE se dá pela profetização de crises, de devir-crisis sociais, que justificam a elaboração de torturas e extermínios populacionais. Esse fenômeno se dá, inicialmente, a partir da prerrogativa cristã do Apocalipse, e depois, quando a imagem de Deus deixa de ser o centro e o homem passa a ser o sujeito da ação, o que movimenta qualquer tipo de abuso são essas instaurações de um delírio profético de crise que tensiona as pessoas a situações extremas de abuso político. Isso pode ser sentido e vivido ainda em nossos dias.

A coreografia zapatista se apropria de uma crise mítica para gerar uma crise no sistema, ao nomeá-lo e hipermarcá-lo. Anunciam o fim do mundo capitalista em um rito silencioso, deflagrando a crise permanente da hidra capitalista sobre os corpos insurgentes. A crise passa a ser motor de movimento nas intervenções zapatistas. Tornam aquilo que enclausura, trava e impede em recado, denúncia e rito de levante, um convite para reconhecer e encontrar outras vítimas da hidra para insurgir.

A indumentária é outro elemento importante que, em sua simplicidade técnica e minimalista, mantém uma unidade estética e conceitual para o todo. Os gorros negros, impregnados de apelos simbólicos pelas muitas ações, aparições e pinturas em murais zapatistas, mobilizam afetos e arrancam alguns gritos de apoio de turistas desavisados, que coagitam essa pequena camada sonora da ação.

As balaclavas negras idênticas anunciam uma presença coletiva insistente e política ao mesmo tempo que torna visível o anonimato ignorado de que são objeto desde há muito tempo os povos originários do estado mexicano de Chiapas. Assim, os povos indígenas e sua degradada qualidade de vida desde séculos estavam à vista de forma distanciada até se vestir com máscara e ascender à visibilidade pública. É, em palavras do sub Marcos, “a máscara que revela”. Assim, a máscara cria distúrbios dos discursos normativos – etnocêntricos, elitistas – fazendo as comunidades indígenas socialmente visíveis, e, ao mesmo tempo, produzindo uma condição na qual sua presença coletiva volta nova e legível.



Ao fim da ação silenciosa, o EZLN (s.d.) lança uma nota em seu enlace zapatista – plataforma *online* utilizada de forma pioneira como meio de comunicação com as nações progressistas de todo mundo – em que a primeira palavra grafada interroga: ESCUTARAM?

Com a materialização de um rugido imagético, a Marcha do Silêncio estabelece outra relação estético-política possível com o espaço. Redesenha o lugar, renomeia os sons e se estabelece presente, forte e inspiradora.

Arte-molotov ou como sangrar o regime com poesia?

Se nós estamos vivendo esse tempo de total imprecisão até no sentido de experiência de viver, a arte se constitui no lugar mais potente e mais provável de se constituírem novas respostas e novas perguntas para o mundo que nós vamos ter que dar conta daqui para frente (Krenak, 2020, p. 3).

Em sua complexa e profunda análise sobre os tempos que nos assolam e as complexidades políticas que produzem coreografias de subalternidade a determinados corpos, Krenak elucida as artes como alternativa potente, possível e sensível de desviar das normatividades que

permeiam tanto o sistema mundo em que vivemos, quanto as tentativas de reagir a tais achatamentos sistêmicos. Walidah Imarisha (2016, p. 1), escritora especializada em ficção científica estadunidense, reafirma essa potência ao dizer que

Até mesmo pessoas engajadas em movimentos sociais, pessoas que reconhecem o sistema prisional atual como falho, ao fazerem suas críticas parecem sempre ponderar: “mas é isso que temos”. Apesar de nossa habilidade de analisar e criticar, a esquerda enraizou naquilo que é. Nós frequentemente esquecemos de vislumbrar aquilo que pode vir a ser. Esquecemos de escavar o passado em busca de soluções que nos mostrem como podemos existir de outras formas no futuro. Por isso acredito que nossos movimentos por justiça precisam desesperadamente da ficção científica.

Do outro lado do globo, o renomado dramaturgo queniano Ngũgĩ wa Thiong'o (2015) também alerta para os potenciais da produção artística para a perpetuação de práticas de resistências anticoloniais e anti-imperialistas que se arrastam até nossos tempos. Para o autor, a cultura e as manifestações artísticas têm o poder de produzir e sustentar linguagens outras para imprimir de forma concreta outras cosmovisões possíveis de mundo. Ele ainda menciona a importância da língua falada como transmissora e tradutora dessas cosmovisões. Concomitante a sua proposição teórica, o autor, que até então tinha ampla publicação de textos em inglês, toma a posição política de escrever seus textos teatrais e novelas apenas em *gĩkũyũ* (sua língua mátria). Ele acredita que esse movimento contribui para que se perpetue uma estética narrativa e uma dimensão cultural que, mesmo em detrimento da difusão reduzida pelo acesso ao idioma, possibilita descrever o mundo a partir de vozes que foram sistemicamente silenciadas.

Tais conceitos nos ajudam a compreender outra dimensão no campo da encenação e da produção artística, que vislumbra um tipo de ativismo disposto a engajar-se de forma mais objetiva e direta com os movimentos sociais que circundam a existência contemporânea, principalmente as existências marginalizadas pelo sistema patriarcal-colonial, integrando e compondo as artes da cena como uma extensão desses mesmos movimentos. Seria, a meu ver, um entendimento inverso

àquele que fundamentou historicamente o processo de autonomização das artes. Veja bem:

Na linha de sociologia da arte/cultura, autores como Nathalie Heinich (2018) e Pierre Bourdieu (1996) mostram como a representação do artista, como algo muito especial e como alguém que está “acima” dos meros mortais que trabalham com o resto da sociedade, foi consolidada no período romântico e foi essencial para os processos de autonomização das esferas artísticas. Foi um discurso complementar à ideia de que a arte não pode ser regida por outras esferas da sociedade, aí incluído o “mercado”, e que precisa ter autonomia para definir seus próprios parâmetros. Seguindo a lógica dos autores, se, de um lado, esses discursos foram fundamentais para termos os mundos da arte da forma como são organizados hoje, de outro, criou uma cisão quase insuperável entre o artista e o “cidadão comum”. Essa mesma cisão que acabou se tornando um prato cheio para que a extrema-direita, em diversos lugares do planeta, fomentasse um ranço na sociedade para com as classes artísticas, com ataques frequentes à cultura como instrumento de desvio de verba pública e de doutrinação.

Partindo desse contraponto, enfatizo que o termo “arte” apontado na citação de Krenak precisa ser mais bem esmiuçado para que possamos compreender seu sentido teórico e desdobramento prático mais profundos.

Afinal, seria possível que as artes compusessem um arsenal bélico antifascista que completasse as estratégias de lutas por dignidade de povos historicamente marginalizados e subalternizados? Poderia essa arte produzir ações diretas que fraturassem as coreografias falidas dos Estados nacionais, que operam com regras e leis que infringem liberdades, violam autonomias e fomentam as desigualdades sociais? Se sim, que arte ou que artes são essas e como podemos dialogar/produzir nessa direção? Pode uma *performance* vencer uma guerra?

A partir dessas questões, busco nas ações de resistência zapatista alternativas possíveis que ajudem a vislumbrar outros rumos para o

manejo das artes no enfrentamento anticolonial e antipredatório que assola nossos tempos.

EZLN e o subcomandante da *performance*

A ideia de guerra como *performance* é um conceito muito importante para compor os tensionamentos que busco provocar neste texto. Guilherme Figueiredo (2006) foi um dos primeiros pesquisadores a evocar esse debate no Brasil, em seu livro *A guerra é o espetáculo*. Nele Figueiredo analisa o levante zapatista de 1994 e observa, a partir de pesquisa de campo e registros em entrevistas para veículos de mídia, o uso da poética e de recursos presentes na encenação e na performatividade como estratégia de guerra contra o sistema e, por consequência, a *performance* como elemento bélico perigoso e insurgente.

Apesar de muito destacada no imaginário daqueles que conhecem a história do levante zapatista, a disputa com armas de fogo durou apenas 12 dias. Afinal, seria inconcebível acreditar que um grupo insurgente que financiou seu arsenal militar com recursos precários conseguiria liquidar a mão pesada do Exército institucional com sua parafernália multimilionária de genocídio imperialista. Os zapatistas sabiam disso e tomaram de assalto a máquina de oprimir do Estado do México com algo que não constava em seus manuais de extermínio: a estética da empatia.

Em princípio, ainda nos primeiros 12 dias, os zapatistas realizavam camuflagens visuais para confundir os inimigos. Pintavam de preto pedaços de pau para simular que possuíam mais armas de fogo do que aquilo que efetivamente possuíam.

Depois vieram os discursos poético-políticos enunciados pelas vozes dos subcomandantes e marcadamente representados pela palavra do falecido subcomandante Marcos (agora renascido como subcomandante Galeano). Os discursos públicos, desprovidos da letargia insossa comum à corriqueira falácia do debate em politiquês, estavam

preenchidos de poesia, de beleza, de imagens verbais estimulantes em uma fala acessível e direta, como no exemplo que se segue:

Contra a morte, exigimos vida.
 Contra o silêncio, exigimos a palavra e o respeito.
 Contra o esquecimento, a memória.
 Contra a humilhação e o desprezo, a dignidade.
 Contra a opressão, a rebelião.
 Contra a escravidão, liberdade.
 Contra a imposição, a democracia.
 Contra o crime, justiça.
 Quem com um pouco de humanidade nas veias
 poderia ou pode questionar essas demandas?
 E então muitos ouviram.
 A guerra que travamos deu-nos o privilégio de
 chegar a ouvidos e corações atentos e generosos em
 geografias próximas e distantes (Marcos, 2014).

Como se não bastasse a potência literária de seus movimentos, a indumentária zapatista – roupas tradicionais e uniformes de guerra acompanhados com lenços vermelhos ou balaclavas negras – compunha a dramaturgia visual do que poderia se dizer uma das mais amplas *performances* em arte de guerrilha de todo o planeta. Esse conjunto comoveu não apenas os cidadãos mexicanos, mas pessoas de todo o mundo, que se mobilizaram para apoiar o movimento e, conseqüentemente, frear o extermínio dos povos indígenas por parte do Exército institucional. Pela primeira vez, por meio da poesia e de uma comunidade performativa eficaz, os povos indígenas do México tornaram-se pauta do debate político e iniciaram um enfrentamento às normas da subalternidade jamais visto até o momento, em todo o mundo moderno.

A ação performática do projeto zapatista como uma estratégia de colocar em colapso as estruturas de poder vigentes, por meio de ações coletivas que se utilizam da estética, da produção de rumor² narrativo e

² A produção de rumor é outra estratégia muito comum e potente empregada nas ações zapatistas. Utilizando uma narrativa popular, o movimento zapatista evoca a memória ancestral de suas comunidades para contrapor a história colonial e as falsas memórias que ela fabrica; criando um rumor propagandístico que leva a palavra do movimento adiante em linguagem acessível e cativante.

da revolta semântica como pontos de partida para investir contra aquilo que nomeiam hidra capitalista.³ Vivi um período em territórios zapatistas e acho importante frisar que, segundo relatos de moradores locais e conversas com diversos pesquisadores, essa criação estética coletiva não foi inicialmente proposital. As balaclavas negras, símbolo primordial da indumentária zapatista, tinham função de proteger o rosto dos insurgentes das baixas temperaturas do território assinalado como as montanhas do Pesadelo na Selva Lacandona. Não foram preconcebidas como aparato estético, mas adaptaram-se à narrativa em curso produzida pelas fricções do EZLN durante o levante e às empatias produzidas com a sociedade civil. Isso é muito recorrente no movimento, sendo importante dizer que este é um dos recursos criativos da comunidade performática zapatista: a utilização de elementos do cotidiano, coreografados e repetidos em série, a fim de gerar uma unidade empática territorial, expressando elementos da comunalidade com imagens agregadoras e que causam tremenda comoção. Esse sim é, de fato, o maior elemento bélico do EZLN, sua capacidade de trazer à tona suas identidades apagadas pela narrativa hegemônica do colonizador, a partir do enaltecimento de detalhes cotidianos. Essa estética simples, campesina, indígena, que dialoga diretamente com as realidades presentes no povo chiapaneco, traz uma empatia outra para os discursos rebuscados e cheios de referências registrados nos comunicados zapatistas, seja na plataforma virtual de seu *site* “enlace zapatista”, seja em falas públicas com seus tons inflamados. Tudo está a serviço de uma produção de narrativas não hierárquicas, na língua, no tempo, no osso e na carne do povo.

Não à toa, o *performer* Guillermo Gómez-Peña (apud Katzenberger, 1995, p. 92) enaltece a figura de Marcos como o “Subcomandante da *Performance*”.

Desde suas primeiras aparições na mídia, Marcos, também conhecido como “*el Sup*” (o Sub), apelou para os mais

³ O EZLN utiliza a figura mitológica da Hidra para se referir à máquina capitalista e seus megaprojetos, enunciando o mito de que sempre nascem duas cabeças no lugar daquela que foi cortada.

diversos e improváveis setores da sociedade mexicana. Na confusa era do “fim da ideologia”, as visões políticas hispânicas – apresentadas em linguagem simples, não ideológica e poética – foram diretamente para os corações e mentes cansados de estudantes, ativistas, intelectuais, artistas, jovens niilistas e até profissionais apolíticos da classe média. Em uma época de neonacionalismos ferozes, ele evitou jargões e dogmas nacionalistas. Sua combinação de clareza política, bravata e humildade atraiu políticos progressistas e ativistas em todo o mundo. Seu discurso eclético, temperado com humor e uma surpreendente variedade de referências à cultura pop, escritores contemporâneos e notícias do mundo, revelou um internacionalismo sofisticado.

Gómez-Peña vai além e descreve a potência visual presente nas fotos e ilustrações que estampavam todos os tabloides, apresentando o subcomandante ao mundo.

Seu sério, mas indiferente comportamento, adornado com um cachimbo e uma bandolera ao estilo de Zapata, com balas que não combinam com o modelo de sua arma, o tornaram extremamente fotogênico. Sua persona foi cuidadosamente trabalhada com colagem de símbolos revolucionários do século XX, trajes e adereços emprestados de Zapata, Sandino, Che e Arafat, bem como de heróis de películas de celuloide como Zorro e o famoso personagem de luta livre dos filmes mexicanos, “El Santo”. Por tudo isso, o *New York Times* o batizou de “o primeiro líder guerrilheiro pós-moderno”, e jornais e revistas em todo o mundo faziam questão de uma entrevista com ele. O culto de Marcos nasceu (Gómez-Peña, apud Katzenberger, 1995, p. 92).

Há outro elemento basilar para entender os modos de produção estético-política zapatista: o projeto de hackeamento. Marcos, apesar de sua evidente intelectualidade e conhecimento rebuscado, abandona seu aparente lugar de conforto para se manter em constante conexão com os discursos que atravessam a realidade do povo chiapaneco. Ele se apropria de referências *pop* não para as reproduzir com outro conteúdo, ou tentar repaginá-las, mas reprograma essas referências em narrativas que sabotam o propósito anestésico do entretenimento cultural, para gerar metáforas empáticas que exemplificam e aproximam a sua narrativa de luta. É muito comum, em vários dos comunicados escritos pelo subcomandante da *performance*, referências a séries “da moda”



Subcomandante Marcos (Foto Jose Villa)

como *Game of Thrones*, *The Walking Dead* ou os *Simpsons*, para fazer alusão ao fenômeno político contemporâneo que se desenlaça no território debatido. Ele extrai a essência popular desses produtos culturais e os reprograma de modo a subverter seu objetivo, sem fortalecer o extrato da indústria cultural com isso. Reconheço uma imensa potência nesse modo de articulação para produção da narrativa da *performance*. Ao mesmo tempo que não se nega a presença dos discursos hegemônicos, pouco conectados à linguagem de luta dos povos subalternos e comumente atrelada à ideia de produção de herói e redenção, ele rearticula essas narrativas para promover um debate sobre a coletividade e a comunalidade, “desprotagonizando” os heróis e colocando o povo indígena como centro da ação.

O uso de recursos da cultura *pop* também possibilitou que o EZLN utilizasse outro artifício bélico que soube usar muito bem: o estrangeiro solidário. O *boom* internacional que fez com que o México se tornasse o centro das atenções da América Latina e do mundo atraiu pessoas de todos os lugares, e o EZLN soube usar isso como estratégia de segurança. A presença dos “gringos” por todos os cantos, simpáticos, desfilando com suas balaclavas compradas e suvenires diversos intimidava as ações diretamente violentas do Exército. Os turistas passam a ser o *staff* da performatividade zapatista e integram o processo e execução de todas as intervenções performáticas. São acionados como um tipo de equipe de segurança, contrarregras do espaço da ação-batalha, mesmo que de forma nem um pouco consciente, para garantir a continuidade da ação até seu fim. A potência desse aparato de segurança está muito mais nos sorrisos e no êxtase descompromissado dos visitantes estrangeiros do que em seus discursos inflamados e cheios de referências à guerra extraídos de artigos científicos. É um jogo de xadrez meticulosamente organizado, que o EZLN e Marcos sabem jogar muito bem.

O sub Marcos era admirador da luta guevarista, da Revolução Mexicana e um leitor assíduo de Trotsky e de autores anarquistas que pautavam ocupações comunais da terra e dos meios de produção. Dessas

referências, gostaria de chamar a atenção para os pensamentos de Murray Bookchin.

Anarquista e anticapitalista radical, Bookchin foi o fundador da Escola da Ecologia Social. Segundo suas premissas, uma luta realmente efetiva para a derrocada do sistema capitalista não se daria pela distribuição de renda e dos meios de produção como o socialismo e as teorias marxistas até então haviam encaminhado. Para ele, estes aspectos, renda e meios de produção, eram também fruto do mesmo sistema e por isso facilmente corruptíveis e manipuláveis para a manutenção da ordem de poder vigente.

Como alternativa, Bookchin sugere uma reaproximação da natureza como modo de resistência aos meios de exploração da pessoa pela pessoa. Segundo as teorias da Ecologia Social, ao abrir mão de suas relações diretas com a terra e com a natureza, a pessoa passa a perder suas conexões ancestrais, suas percepções e leituras sobre a natureza das coisas que fundamentam as relações entre os seres e os meios.

Como uma criança que nunca viu uma vaca e, por relação direta, passa a crer que o leite é produzido nas caixas TetraPack dos supermercados. Ao crescer, por mais que ela aprenda uma narrativa racional de que este leite seja produzido por meio da criação (abusiva e exploratória) de gado, seu corpo assimila outro saber prático que ignora essa informação no cotidiano. Essa mesma dominação das subjetividades pelo distanciamento das experiências com a natureza ocorre nas relações entre humanos e humanos.

Com isso, o indivíduo passa a se entender superior e descolado dessa interdependência natural que os organismos possuem e seus ciclos, e deixa de perceber seus semelhantes como parte integrante disso, passando a os explorar para manter seu *status* de supremacia racional dominante. Isso se dá pelos processos todos de formação ocidental que, ao separar aquilo que considera racional dos demais saberes, ditando, por meio da ciência, as relevâncias de cada discurso, passa a fomentar esses comportamentos individuais, desconectados e opressores.

Não é muito difícil entender o quanto as anotações de Bookchin são facilmente atribuídas de sentido para povos originários e indígenas que tiveram seus processos de subjetivação fraturados pela lógica de conquista, produção e consumo dos povos ocidentais colonizadores, e como nos ajuda a compreender a organização política e conceitual dos modos de operar zapatistas.

Há, no entanto, um debate conceitual bem amplo sobre o posicionamento zapatista e suas respectivas correntes. Enquanto para alguns teóricos suas ações de disputa direta com o governo e medidas de negociação com o Estado pela luta armada os qualificam ora como guevaristas, ora como marxistas, para outros teóricos sua pauta por uma autonomia do Estado e direito de livre administração do território, em respeito à retomada de suas bases culturais, os faz ser lidos como anarquistas. Ambos os pareceres, contudo, imprimem questões coloniais de leitura.

As leituras ingênuas sobre a pureza e as *performances* de pureza nas subjetividades, apesar de óbvias quando traduzidas à parte dos processos, perpetuam-se em nossas percepções de mundo e são resquícios dos treinamentos ostensivos de manutenção de poder que operam milenarmente em nossos cotidianos. Qualquer pensamento contemporâneo produzido em terras pós-apocalípticas traz em seu cerne a co-habitação e a cotensão de instâncias que antecedem os próprios processos criativos, como se nossas folhas em branco já nos chegassem rasuradas ou assinadas.

Evidentemente, essas rasuras das produções de conhecimento hegemônico, impressas e afirmadas pelas gráficas das instituições, co-habitariam qualquer pensamento autoral, o que não deslegitima seu ineditismo e suas singularidades. Por esse princípio é mais coerente dizer que os zapatistas não são nem anarquistas, nem socialistas, nem guevaristas, nem trotskistas. São zapatistas! Povos indígenas que resolveram se reinventar e criar seu próprio sistema mundo, em que suas subjetividades pudessem confluir de forma honesta, sem ignorar as malhas complexas que compõem as *performances* de sujeito possíveis...

Suas práticas e seus saberes foram os verdadeiros fundamentos que reordenaram as premissas de luta até então estabelecidas pelos remanescentes do FLN na Selva Lacandona. É desse protagonismo que o movimento trata e é exatamente por isso que se percebe como singular e inédito na história. Indígenas se apropriando de treinamentos e fundamentos outros para poder gerar suas próprias produções, condizentes em forma e conteúdo com sua realidade e suas demandas.

A partir dessa perspectiva chamo a atenção para o que vou denominar grupos que produzem potência na borda das artes, ou seja, coletivos que não se relacionam diretamente com a instituição arte, mas que utilizam os recursos estético-políticos e até financeiros que dela provêm para produzir rumores linguísticos que fraturam diretamente o curso e a narrativa hegemônica ocidental capitalista. Acredito que esses grupos estão munidos de um arsenal bélico-estético-artístico-cultural que operam colapsando as estruturas vigentes da guerra contra os subalternos.

Acredito que esses grupos e/ou indivíduos oferecem pistas que esboçam um mapa possível rumo à arte que enuncia Krenak, a arte que pode mudar os rumos de nossos contextos coloniais e colonizados rumo à dignidade rebelde, à autonomia e ao bem viver comum.

Algumas considerações

Longe de querer organizar qualquer tipo de manual, as provocações e referências que explodem deste texto objetivam um olhar para as potências criativas de insurgência rebelde organizadas por grupos que produzem potência nas bordas das artes, tendo no EZLN um grande referencial. Compreendendo as complexas malhas que fundamentam os Estados nacionais fraturados pelo processo colonial, vislumbradas a partir do contexto necropolítico contemporâneo brasileiro – em que vemos a retirada desenfreada de direitos, a depredação desenfreada da mãe terra e o massacre acelerado de corpos dissidentes –, acredito que é necessário um olhar mais amplo e uma disposição verdadeira para acolher o novo, se

realmente almejamos construir um trabalho artístico engajado, efetivo e resistente a todas as violências empreendidas pela máquina capitalista.

Sayak Valência (2010), pesquisadora transfeminista mexicana, desdobra a continuidade dessa estratégia da violência como a mão que cumprimenta a colônia, para o capitalismo, ou a hidra capitalista, como chamam as/os zapatistas. Em sua definição das estratégias neoliberais e de exploração desenfreada pelo capital, Sayak cria a expressão capitalismo gore – inspirado no gênero de terror cinematográfico. Com essa definição, que tem as relações explícitas do governo do México com o narcotráfico e a paisagem de sua cidade natal, Tijuana (fronteira com os Estados Unidos da América e, portanto, território estratégico do narcotráfico internacional), pretende discutir as práticas estéticas e éticas ligadas a esse gênero na *performance* e elaboração econômica dos povos assinalados como latino-americanos.

Segundo ela, a economia transnacional é regida por forças do necropoder, ou seja, o poder do Estado sobre a morte. Nessa perspectiva, a violência e a morte por violência passam a ser mais uma variável na economia capitalista, e estão circunscritas na realidade de povos marginalizados pelos fenômenos provindos da conquista das Américas pelos assinalados europeus. O Estado, então, investe em lógicas de narrativa e *performances* do medo, fazendo uso do necropoder, e a *performance* continuada dessas narrativas fratura a realidade a um ponto que ela passa a ser exatamente como antes fora imaginada. Trata-se de perversão de uma dramaturgia do real que é escrita com disparos e projetada nas mídias locais. Produção de rumor para agregação da população ao *status quo* do poder.

Jota Mombaça (2016 também profere sobre a violência do ponto de vista econômico. Sugere que a violência, como moeda de troca pela manutenção do poder de corpos normativos, é distribuída de forma desigual e injusta, tendo os padrões de aceitação da normatividade como parâmetros dessa distribuição. Corpos brancos, cisgêneros, héteros, machos, magros e cristãos estão no topo da cadeia de aceitação da norma colonial imposta e, portanto, são os menos providos da moeda violência

em sua vida cotidiana. Ao contrário, corpo dissidentes são hipermarcados e têm um superfaturamento da moeda violência em toda a sua existência.

Como alternativa, Mombaça sugere uma redistribuição dessa violência, não pautando a tomada do lugar do opressor em mera inversão de papéis, mas uma distribuição econômica que estabeleça equidade na partilha.

Redistribuição essa que o EZLN realiza com maestria em seus movimentos estético-políticos de insurgência rebelde ecoanarquista.

Acredito que nosso momento de tantas crises urge por alternativas outras, ainda não pensadas ou experimentadas, para que possamos libertar nossos pontos de vista dos vícios sistêmicos que encarceram nossas ações em um espaço muito limitado frente às munições do inimigo.

Como dizem nos rincões da selva Lacandona: Caminhar perguntando.

A luta segue!

Referências

ARANTES, Paulo. *O Novo Tempo do Mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

EZLN, Exército Zapatista da Libertação Nacional, s.d. Disponível em: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/>. Acesso em 22 maio 2018.

EZLN, Exército Zapatista da Libertação Nacional. *Marcha del silencio*, 22 dez. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=50&v=qH8nxafgKdM. Acesso em 20 maio 2018.

FIGUEIREDO, Guilherme Githay. *A guerra é o espetáculo: origens e transformações da estratégia do Exército Zapatista da Libertação Nacional*. São Carlos: Rima, 2006.

HEINICH, Nathalie. *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Folio, 2018.

KATZENBERGER, Elaine. *First World, Ha Ha Ha! The Zapatista Challenge*. São Francisco: City Lights, 1995.

KRENAK, Ailton. Do tempo. In: Seminário Perspectivas Anticoloniais, MITsp, 2020. Disponível em: https://pospsi.com.br/wp-content/uploads/2020/09/TEXTOS_38-ailton-krenak.pdf. Acesso em 28 out 2020.

IMARISHA, Walidah. Reescrevendo o futuro: usando ficções visionárias para rever a justiça. 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrivendo_o_fut. Acesso em 5 maio 2018.

MARCOS. Subcomandante. Entre la luz y la sombra. Disponível em: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/05/25/entre-la-luz-y-la-sombra/>. Acesso em 21 maio 2023.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência! 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribui_c__a__o_da_vi. Acesso em 4 maio 2018.

THIONG'O, Ngugi wa. *Descolonizar la mente: la política lingüística de la literatura africana*. Barcelona: Debolsillo, 2015.

VALÊNCIA, Sayak. *Capitalismo Gore*. Barcelona: Romaya Valls, 2010.

Recebido em: 31 de outubro de 2023

Aceito em: 5 de janeiro de 2024