



**A performance dos afetos como  
possível arsenal bélico de luta:  
uma investigação sobre a potência  
anticolonial zapatista**

**Murilo Moraes Gaulês, Maria Helena Bastos**

**A performance dos afetos como possível arsenal bélico  
de luta: uma investigação sobre a potência anticolonial  
zapatista**

**La performance de los afectos como posible arsenal  
militar de lucha: una investigación sobre el poder  
anticolonial zapatista**

**The performance of affections as a possible military  
arsenal of struggle: an investigation into the Zapatista  
anti-colonial power**

Murilo Moraes Gaulês<sup>1</sup>

Maria Helena Bastos<sup>2</sup>

---

1 Doutorando em Artes pelo PPGAC da ECA/USP. Fundador da CiA dXs TeRrOrIsTaS é pesquisador, educador e terrorista poético. E-mail: cenicas.murilogaules@gmail.com. ORCID no: 0000-0002-7704-5229.

2 Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica/ PUC-SP. Livre Docente em Dança Contemporânea e Pós-doutora na Universidade Autônoma Metropolitana da Cidade do México. Docente do PPGAC da ECA/USP. ORCID no.: 0000-0002-4025-1168.

**Resumo:**

O presente texto faz um apanhado de algumas das ações ativistas-performativas do movimento EZLN, no México, a fim de perseguir possíveis pistas no trato da revolução dos afetos como arsenal bélico performativo na luta por dignidade de maiorias minorizadas.

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

**Resumen:**

Este texto presenta un panorama de algunas de las acciones activistas-performativas del movimiento EZLN, en México, con el fin de buscar posibles pistas para abordar la revolución de los afectos como arsenal de armas performativas en la lucha por la dignidad de las mayorías minorizadas.

**Palabras-clave:** Zapatismo. Performance. Artivismo.

**Abstract:**

This text presents an overview of some of the activist-performative actions of the EZLN movement, in Mexico, in order to pursue possible clues in dealing with the revolution of affections as a performative weapons arsenal in the struggle for dignity of minorized majorities.

**Keywords:** Zapatism. Performance. Artivism.

## Cartografando afetos, moveres e rebeldias

Diante do atual contexto político nacional, em que a procura por uma social democracia representativa que consolida Estados-Nação neoliberais deixa de apontar como um caminho para a conquista de transformações sociais, e no qual há um fortalecimento de discursos e políticas fascistas, se faz urgente o encontro de novos modos de organização coletiva.

As repetições parodísticas<sup>3</sup> da conjuntura política atual perpetuam o extermínio de vidas dissidentes e impedem outras formas de existir e criar no mundo. A iminência da fome, primeira mobilizadora de todos os instintos, reorganiza os corpos dos de baixo<sup>4</sup> para sobreviver ao massacre e percorrer os campos minados de guerra para se alimentar. No entanto, as seguidas reações de luta, sem um movimento de “contratreinar o corpo” para atuações antissistêmicas, pautadas no entendimento estrutural que configura o *design* do necropoder<sup>5</sup>, apenas nos encaminham mais rapidamente a fraturar ossos e ver esmagadas nossas carnes nas ratoeiras neoliberais. Somos envenenados pelas toxicidades do mercado e nos degladiamos por suas migalhas, impossibilitados, assim, de uma verdadeira organização coletiva insurgente e perigosa.

A procura por novas estéticas insurgentes de auto-governo, cujos processos possibilitem “contra treinamentos” frente às coreografias neofascistas ostensivamente repisadas, que criaram as complexas e multifacetadas camadas culturais de nosso contexto pós-apocalíptico, é um dos motes desta disputa contra as violências históricas que fraturaram territórios autônomos em Estados-Nacionais.

Inspirado na luta zapatista, movimento que rompeu o silêncio dos indígenas subalternizados e reergueu nos Caracóis mexicanos os colonizados de baixo em organizações autogestionadas, confluindo estética e política, este texto imprime algumas inquietações e experimentos que suscitam instâncias de resistência anticolonial em processo híbridos e complexos, no fazer em arte e para além dela.

O EZLN – Exército Zapatista da Libertação Nacional é um movimento indígena mexicano que iniciou um levante armado no dia 1o. de janeiro de 1994, com o objetivo de conquistar autonomia e direito à terra para as popula-

3 Entendemos a paródia como estratégia discursiva de diversas oligarquias para a manutenção de sua soberania (inclusive da mítica bolsonarista, que se move a serviço da comercialização barata de nossos recursos para as oligarquias do norte do mapa). O movimento de repetir ataques violentos a direitos adquiridos ou às populações minorizadas, temperados com uma intensa e explicitada dose de deboche e ironia, faz com que movimentos de resistência e luta por mudança social acabem, andando em círculos, numa tentativa frustrada de tentar responder à parodia colonial, com dispêndio desnecessário de tempo e energia para responder, com intelectualidade ingênua, aos absurdos dados. Quais movimentos concretos de promoção a mudança social poderiam estar sendo executados, se pudéssemos evitar essas distrações intencionalmente semeadas no bojo de nossas organizações?

4 O termo “dos de baixo” é uma livre tradução da expressão zapatista “los de abajo”, que se refere às existências sistemicamente minorizadas por questões de gênero, classe, raça ou outros demarcadores sociais de diferença.

5 Termo cunhado pela pesquisadora transfeminista Sayak Valência (2010), que é usado para nomear o poder que os Estados Nacionais detêm sobre a morte das populações e o quanto esse poder condiciona uma submissão de maiorias minorizadas a partir do medo dessa profecia de morte (ou da morte que é graficamente representada para amedrontrar, seja em programas de jornalismo sensacionalista, discursos de pastores neopentecostais, grupos de Whatsapp, etc.,

ções originárias, residentes no Estado de Chiapas. Apesar da impossibilidade de resistir a um confronto armado contra o exército mexicano, os zapatistas utilizaram da geração de empatia a partir de ações de produção de potência, entendidas aqui como movimentos performativos, que produziram comoção e aliança da sociedade civil a nível internacional, garantindo o sucesso de seu movimento.

Mais do que isso, neste texto emergem reflexões acerca de práticas performativas que produzem afetos sensíveis como arsenal bélico em uma mirada anticolonial, contra mecanismos sistêmicos e estruturantes de opressão que são perpetuados pelo Estado e legitimados socialmente, sob o pretexto de uma falsa democracia, que não atinge maiorias minorizadas.

O Exército Zapatista da Libertação Nacional defende o autogoverno, a soberania da autonomia dos povos sobre a partilha de terras, em uma experiência singular de democracia que se tornou exemplo para a América Latina e o Mundo. Reavivando o espírito e luta da Revolução Mexicana (1910) contra o mau governo, e evocando sua figura icônica de liderança, Emiliano Zapata, os descendentes dos maias rebeldes encontram alternativas para responder aos achatamentos dos Estados-Nacionais em um complexo programa que integra diversas frentes de ação de forma indisciplinar, integrando arte, política, filosofia, culturas e pedagogias ancestrais.

A partir de experiências vividas em duas residências realizadas em território zapatista, nas terras assinaladas como Chiapas, México, nos anos de 2016 e 2017, trazemos aqui alguns relatos, com o objetivo de provocar a reflexão sobre as potências revolucionárias da produção de afetos em movimentos performativos percebidos em ações ativistas do EZLN.

Em se tratando de arte e de um olhar para as bases teóricas que fundamentam as produções contemporâneas nesse campo, sustentamos haver nessas ações ativistas do EZLN um questionamento a duas recorrências naturalizadas nas artes. A primeira delas, o embasamento em narrativas científicas fundamentalmente ocidentais, que separam completamente as noções de razão e espiritualidade, delineando e organizando bases discursivas e modos de operar que apenas reproduzem escolhas colonialistas e conservadoras, aparentemente ausentes de um conteúdo político. A segunda recorrência, a cooptação neoliberal da luta modernista em desvincular a obra e sua utilidade. O que outrora soava como uma resistência às garras do mercado sobre as produções artísticas de vanguarda, hoje pode ser uma corroboração com a disputa egóica e individualista, alimentada pelos avanços do capitalismo transnacional, pouco ou nada conectado a uma efetiva e real resistência social.

Como ratos de laboratório do sistema capitalista, somos treinados ostensivamente para acomodar nossas re(l)ações estéticas, físicas e narrativas, a fim de manter a estabilidade de estruturas ficcionais de poder que operam há muitos séculos. O que se disputa aqui são noções performáticas das estruturas de poder que desautomatizam o giro das rodas, habilitando outros movimentos contra treinados, para fraturar as gaiolas e enganar as ratoeiras colonialistas dos Estados Nacionais.

A experiência com as citadas residências em territórios zapatistas inspirou a busca e organização destes repertórios de ruptura, perigo, desobediência e subversão da lógica coreográfica dos espaços institucionais, a partir de uma revolução dos afetos. O levante, que chacoalhou Chiapas e inaugurou Municípios Autônomos, atualizou os arsenais disponíveis para romper e fraturar com as estruturas do apocalipse colonial, resgatando uma dignidade rebelde dos becos marginalizados, abandonados pela velha política. Este texto é um mergulho em hibridismos indisciplinados que compõem vias complexas para um outro olhar em formação estético-política; que gera rumores, propaga vozes silenciadas e mobiliza gestões autônomas. Aprender a acessar, produzir e compartilhar o queijo.

Diante de um quadro político nacional em iminência de crise sistêmica e ascensão conservadora, parece urgente desautomatizar os modos de fazer das artes cênicas, buscando posicionamento e capacidade de resistência na direção de outras ficções possíveis. Daí a urgência em trazer para o espaço acadêmico esta discussão, em que estética e discurso se veem híbridos e latentes de uma apropriação e significação prática. Assim, formas que vão para além das construções utópicas erigidas no momento efêmero do fazer artístico.

Este texto sugere um *hackeamento* de procedimentos práticos zapatistas, para reimaginar e reinventar possibilidades de olhar a cena contemporânea, seus fluxos, suas mutabilidades e seus desvios da percepção, visando a descolonização dos modos de operar em arte. Queremos a desmistificação da inutilidade da arte, para a existência da arte em resposta a uma demanda pulsante de vida, que urge da violência continuada em territórios de maiorias minorizadas. Pensar as artes cênicas como território real de resistência, de fricções performáticas da realidade com a ficção, de modo a poder reconfigurar e fraturar estruturas colonialistas.

Aqui, propomos uma investigação dos fenômenos pós-apocalípticos e anti-coloniais nos modos de operar do fazer cênico, em produções que operam na alteração do real, como modos de reperformar a realidade de forma concreta.

O EZLN, com sua trajetória de luta autogestionada, mostrou ao mundo possibilidades concretas de fraturar o Estado Nação, submisso aos donos de capital e, por isso, fracassado por natureza; além de fomentar um debate sobre a social democracia como estética ilusória, que argumenta que o povo é capaz de fazer escolhas pelas vias legais de poder; enganando-o ao fazê-lo crer que é capaz de eleger um plano de governo que lhe represente de forma legítima. O EZLN fez isso, também, por uma via estética, empática e afetiva, compreendendo os modos de produção visual e dramático como importantes saberes na construção de uma sociedade autônoma e provedora de sua própria cultura.

Nesta discussão, não se trata de abandonar as disputas de macro poder, ou desistir completamente da democracia como espaço de luta e resistência (isso seria rendição e loucura!). Trata-se, sim, de uma problematização que visa erigir ficções alternativas de luta que sabotem esses processos viciados, de modo que eles enfraqueçam e ruam aos poucos e, assim, sejam ressignificados ou substituídos por um novo modelo criado realmente em coletivo, por ecos do povo. A ficção, então, torna-se um caminho real de construção de poder. Segundo Mombaça:

[...] o poder opera por ficções, que não são apenas textuais, mas estão materialmente engajadas na produção do mundo. As ficções de poder se proliferam junto a seus efeitos, numa marcha fúnebre celebrada como avanço, progresso ou destino incontornáveis. [...] Além de uma ficção de poder, a neutralidade do sistema de justiça – que torna moral e politicamente plausível o monopólio da violência – é um mecanismo de alienação dos conflitos, que isola as pessoas neles implicadas dos seus próprios processos de resolução (MOMBAÇA, 2021, p. 22).

Os zapatistas conseguiram ficcionalizar outros modos de poder, novos devires de gestão que, depois de imaginados, puderam ser impressos na realidade há mais de vinte e cinco anos de luta e rebeldia sendo construída, contra um Estado Nação que não representa o desejo popular. No contexto revolucionário zapatista, a arte pode ser entendida como espaço de disputa e de potência para a construção de novos imaginários, que se desdobram em novas concretudes possíveis; são espaços para moldar e permanecer como novas ficções. E é a partir deste embate, desse olhar não privilegiado da arte e do artista – que também é agricultor, indígena e rebelde; faca, queijo e fome – que se desencadeiam os movimentos que deslocam esse texto da folha à urbe. Queremos promover tentativas de rompimento com o colonialismo perpetuado, e desestruturar as algemas ficcionais do poder. Fraturar o estado nação (também) com arte.

Performamos nesta escrita uma investigação vertical sobre os modos de produção contemporâneos em arte, em um recorte direcionado às artes do corpo e às artes performativas/performáticas, contraposto com a ótica zapatista e sua produção de novos meios de fraturar com o sistema neocolonial. Trata-se de uma construção contra sistêmica, de um contra treinamento inspirado no modo autogestionado de produção zapatista, apoiando-se nas artes performativas como prática relacional e processual que se estabelece a partir de sobreposições discursivas – numa lógica que se abre ao acaso e às escolhas, e que dele partem, produzindo rumores e estéticas de propaganda subversiva.

### **Movimento Possível nº1: O subcomandante da performance ou o erotismo como arsenal de guerra**

Devido ao potencial poético-político imensurável que as ações zapatistas demonstraram no decorrer de sua trajetória de luta, muitos artistas e pesquisadores chegaram a comparar o EZLN com um grupo de artistas, ou de artevistas da performance. O mexicano Guillermo Gómez-Peña chegou a descrever o Subcomandante Marcos (atualmente Sub Galeano, e principal liderança do movimento) como o subcomandante da performance, afirmando que o principal arsenal que o EZLN possuía na guerra contra o Estado mexicano era a estética performativa e a poética disruptiva que Marcos era capaz de organizar junto ao contingente de indígenas rebeldes. O pesquisador Guilherme Gitahy de Figueiredo (2003), também chega a uma conclusão parecida, quando afirma que o movimento zapatista iniciou um movimento singular na história das lutas políticas, ao encarar a guerra como performance.

Acredito que o Subcomandante Marcos poderia muito facilmente ser lido

como um dos maiores artistas da América Latina e, por consequência, o EZLN acabaria por ser o maior coletivo de performance do planeta. Mas não é disso que essa provocação trata. Inclusive, é importante dizer que o movimento por si nunca requisitou nenhuma chancela das artes e, por isso mesmo, fazê-lo pode ser um movimento colonial deveras perigoso e, além disso, controverso para com o que aqui se discursa. O interesse em tais elucidações estão na prática possível de *hackeamento* dessas ações, ou seja, analisar o programa desses movimentos possíveis realizados pelos zapatistas e adaptá-lo para nosso contexto geo-sócio-político, vislumbrando possibilidades de um fazer em arte que se aproprie dessa revolução de afetos a fim de vencer tabus estruturais na luta por dignidade de maiorias minorizadas.

Isso dito, é inegável que o personagem do subcomandante Marcos possui uma série de elementos estéticos e discursivos que visam promover empatia da sociedade para a causa indígena mexicana. Para melhor explicar a situação, evocamos aqui alguns trechos do texto de Gómez-Peña:

CIDADE DO MÉXICO ESTAVA DE RESSACA. BEM CEDO PELA manhã de 1 de janeiro de 1994, seus habitantes estavam se recuperando da celebração épica do Ano Novo. Na tela da minha televisão, de repente, fui confrontado com as imagens de guerrilheiros que lembravam a reviravolta sandinista do final dos anos setenta e a guerra civil salvadorenha. Primeiro, pensei que fosse um documentário sobre a América Central. Então, um repórter empolgado anunciou que “um grupo armado autodenominado como o Exército Zapatista da Libertação Nacional tomou a cidade de San Cristóbal de las Casas e várias pequenas aldeias na floresta de Chiapas”. Meu coração começou a bater rapidamente. Eu telefonei para meus amigos. Eles achavam que eu estava brincando.

O que fez a insurreição Zapatista diferente de qualquer outro movimento Latino Americano de guerrilha recente era o seu autoconsciente e sofisticado uso da mídia. Desde o início, o EZLN estava plenamente consciente do poder simbólico de suas ações militares. Eles escolheram como estratégia começar a guerra bem no dia em que o NAFTA entrou em vigor. E a partir do segundo dia do conflito, eles escolheram como prioridade em sua estratégia militar encenar entrevistas coletivas e criar fotos teatrais. A guerra continuou como se fosse performance. A maioria dos zapatistas, homens, mulheres e crianças indígenas usavam balaclavas (máscaras de esqui negras). Alguns utilizaram rifles de madeira como meros adereços. Um dos líderes, Subcomandante Marcos, acabou por se mostrar um ‘performancer’ consumado. (GÓMEZ-PEÑA apud KATZENBERGER, 1995, p.89)

A ideia de guerra como performance é um conceito muito importante para o entendimento desta prática. Guilherme Guitahy Figueiredo foi um dos primeiros pesquisadores a evocar este debate no Brasil, no livro *A guerra é o espetáculo* (2003). Neste material, Figueiredo analisa o levante zapatista de 1994 e observa, a partir de pesquisa de campo e registros em entrevistas para jornalistas, o uso da espetacularização como estratégia de guerra contra o sistema e, por consequência, a performance como elemento bélico perigoso e insurgente.

Não entendemos a ação performática do projeto zapatista como uma es-



estratégia de colapsar as estruturas de poder vigente por meio de ações coletivas, que se utilizam da estética, da produção de rumor narrativo e da revolta semântica como pontos de partida para investir contra aquilo que nomeiam de Hidra Capitalista. Lembramos que, em conversas informais com alguns zapatistas e diversos pesquisadores, descobrimos que essa criação estética coletiva não foi inicialmente proposital. As balaclavas negras, símbolo primordial da indumentária zapatista, tinham a função de proteger o rosto dos insurgentes das baixas temperaturas do território assinalado como as montanhas do Pesadelo, na Selva Lacandona. Contudo, não foi pré-concebido como aparato estético, mas adaptou-se à narrativa em curso produzida pelas fricções do EZLN durante o levante, e às empatias produzidas na sociedade civil.

Muito recorrente no movimento, a utilização de elementos do cotidiano, coreografados e repetidos em série, a fim de gerar uma unidade empática territorial, expressando elementos da comunalidade<sup>6</sup> com imagens agregadoras e que causam tremenda comoção é um dos recursos criativos do coletivo zapatista. 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, campestre, indígena, que dialoga diretamente com as realidades presentes no povo chiapaneco, traz uma empatia própria para os discursos rebuscados e cheios de referências registrados nos comunicados zapatistas, seja na plataforma virtual do Enlace, seja em falas públicas, de tom inflamado. Tudo está a serviço de uma produção de formas discursivas não hierárquicas, na língua, no tempo, no osso e na carne do povo. Gómez-Peña resume:

Ele foi sem dúvida o mais recente herói popular em uma nobre tradição de ativistas que inclui Superbarrio, Fray Tormenta (o sacerdote lutador) e Super Ecologista, todos autoproclamados “lutadores sociais” que utilizaram estratégias de performance e mídia para entrar na “arena de luta livre” política do México contemporâneo.

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

Apesar de tudo isso, ele permaneceu humilde. (Ele se define como um mero

---

<sup>6</sup> Qualidade do que é comunal. Conceito importante para entender os modos de organização de comunidades assinaladas como indígenas, onde ações coletivas em prol do bem viver público são desempenhadas por seus integrantes sem necessidade de pagamento ou recompensa individual. É o motor que move esses processos de autonomia.

“sub”, uma espécie de secretário de relações públicas, um intérprete para o mundo exterior). 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 celulóide 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. 91).

Guillermo Gómez-Peña esboça neste trecho um outro elemento que considero basilar para entender os modos de produção estético-política zapatista: o projeto de *hackeamento*. Marcos, apesar de sua intelectualidade erudita, 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, sem reproduzi-las ou tentar repaginá-las com outro conteúdo, 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 às séries da moda, como *Game of Thrones*, *The Walking Dead* ou *The Simpsons*, a fim de aludir ao fenômeno político contemporâneo que se desenrola no território. Ele extrai a essência popular destes produtos culturais e os reprograma de modo a subverter seu objetivo, sem fortalecer qualquer tipo de indústria cultural com isso.

Há uma imensa potência para produção de narrativas da performance nesse modo de articulação. Ao mesmo tempo que não nega a presença dos discursos hegemônicos, pouco conectados à linguagem de luta dos povos subalternos e, comumente, atrelados à ideia de produção de herói e redenção, esse modo de articulação rearticula tais narrativas para promover um debate sobre a coletividade e a comunalidade, destituindo o protagonismo dos heróis e colocando o povo assinalado como indígena no centro da ação. Para Gómez-Peña:

O Sub planejou sua relação com a mídia com muito cuidado. A imprensa internacional era uma prioridade, claro. O Spiegel, o Cambio 16, o Le Figaro, o New York Times, o San Francisco Chronicle, o NACLA e a Vanity Fair foram imediatamente recebidos na Selva Lacandona. Em relação à imprensa mexicana, ele foi um pouco mais cauteloso. Ele favoreceu os dois periódicos independentes, La Jornada e El Financiero, e desenvolveu uma linha direta de comunicação com eles. Ele também deu muita ênfase ao rádio, já que para a maioria das comunidades indígenas de Chiapas e da zona rural do México essa é a principal fonte de informação. O conglomerado de mídia pró-governo, Televisa, foi banido das conferências de imprensa e das negociações de paz. E isso, claro, foi um ato de desafio que a Televisa não pôde aceitar. Seus repórteres fizeram tudo que podiam para chegar perto dele. Eles tentaram se infiltrar como membros de outras redes de TV. E quando não conseguiram, compraram imagens da televisão européia.

Os resultados dessa campanha publicitária foram extraordinários. Em um mês, Marcos se tornou um nome familiar em todo o mundo. Uma indústria de souvenirs Zapatistas e inspirados em Marcos surgiu da noite para o dia. Camisetas, máscaras de esquí, chaveiros, cartazes e pequenas bonecas com minúsculas máscaras de esquí e rifles de madeira eram as favoritas entre os turistas políticos. Durante os meses de fevereiro, março e abril, era comum ver jovens mascarados participando de shows de rock. A certa altura, tornou-se extremamente difícil traçar a linha entre a política radical e a cultura pop. (GÓMEZ-PEÑA apud KATZENBERGER, 1995, p.92)

A utilização de recursos da cultura pop também possibilitou que o EZLN utilizasse de um outro artifício bélico, que soube usar muito bem: o estrangeiro solidário. O *boom* internacional acalorado, que fez com que o México se tornasse o centro das atenções da América Latina e do Mundo em 1994, atraiu pessoas de todos os lugares, e o EZLN soube usar disso como estratégia de segurança. A presença dos “gringos” por todos os cantos, simpáticos, desfilando com suas balaclavas e *souvenirs* diversos, intimidava as ações diretamente violentas do exército. Os turistas passaram a ser o *staff* da performatividade zapatista, integrando o processo e a execução das intervenções performáticas. Os “gringos” são acionados como um tipo de equipe de segurança, ou contrarregras do “espaço fora”<sup>7</sup>, que trabalham, mesmo que de forma não consciente, para garantir a continuidade da ação até seu fim.

A potência desse aparato de segurança está muito mais nos sorrisos e no êxtase descompromissados dos visitantes estrangeiros, do que em seus discursos inflamados e cheios de referências da guerra dos artigos científicos. É um jogo de xadrez meticulosamente organizado, que o EZLN e Marcos sabem jogar muito bem. Lembro, durante uma das residências em Chiapas, de uma conversa de bar com uma amiga que trabalhou no CIMI - Conselho Indigenista Missionário, organização brasileira cristã com princípios calcados na teologia da libertação, onde ela me falava do trato que, muitas vezes, os povos indígenas com os quais trabalhava estabelecem com alguns projetos implantados para a “melhoria” do território. Como exemplo, ela narrou que já chegara a trabalhar em projeto de construção de fornos de barro nas comunidades do Mato Grosso do Sul, que eram utilizadas pelos habitantes como casa de pato, guarda-roupa, espaço para guardar tralhas e afins, ou seja, os indígenas deixavam evidente que aquele produto, importante para os propositores, não tinha tanta valia na vida cotidiana da aldeia.

O interessante nessa história, ela diz, é que sempre que essas pessoas indígenas eram questionadas se determinado projeto podia ser realizado na aldeia, elas respondiam com um “sim”. Com o tempo, essa amiga passou a perceber que o “sim” se traduzia como o nosso “foda-se”. Essa idéia assemelha-se à estratégia que percebo nos zapatistas, e que não tem a haver com descaso ou desatenção. De outro modo, está ligado a uma idéia de que a ajuda de fora é uma colabora-

<sup>7</sup> Termo utilizado pela anarcofeminista boliviana Maria Galindo, que se refere aos espaços não institucionalizados (ou fora do domínio colonial), como a rua, praças, ou qualquer espaço em que as regras não sejam ditadas por uma soberania declarada. Para mais informações sobre o termo, recomendamos o artigo “Dicotomias do espaço: abordagens anticoloniais nas práticas de Mujeres Creando”, de Galindo (2020).

ção, mas não é fundamental e nem pode comprometer os processos de autonomia gerados nas comunidades. É disso que este movimento trata.

A utilização de pseudônimos é um recurso comum entre ativistas de diversos lugares do mundo. Preservar a identidade é um elemento de autocuidado e autodefesa quando se está em guerra. Mas a guerra zapatista é também uma guerra semântica, e por isso os nomes de batalha não são apenas pseudônimos, mas a construção de personas performáticas, que produzem linguagem a partir de sua gênese. Gómez-Peña teoriza sobre a persona de Marcos:

O erotismo era um ingrediente crucial na hype de Marcos. Sua voz suave e sincera, e seus “belos olhos cor de avelã” emoldurados pela máscara negra, transformaram-no num ícone da sexualidade proibida. Muitas donas de casa solitárias e estudantes de olhos arregalados projetavam suas fantasias sexuais nele, escrevendo cartas de amor apaixonadas que eram publicadas regularmente em jornais nacionais. Marcos respondeu a cada uma delas. Uma de suas cartas mais famosas, endereçada à escritora Elena Poniatowska, começou com a seguinte frase: “Senhora, estou prostrado a seus pés”. Em uma carta que eu li no ‘La Jornada’, uma señora da classe alta descreveu seu desejo de “se perder na selva com Marcos”. Em “Los Supermachos”, peça de teatro de cabaré político de Jesusa Rodriguez, um Marcos suave fez um “striptease de máscara” incompleto ao ritmo de cumbia. Em um bar de travestis em Guadalajara, um Marcos ‘loca’ fez um striptease completo.

Embora ele tenha se tornado a mais famosa celebridade mexicana de 1994, ninguém sabe quem ele realmente é. Discussões obsessivas sobre a “identidade real” de Marcos continuam a dominar as conversas nos lares, nos locais de trabalho, nos cafés, nas revistas e nos jornais. Mesmo que no íntimo ninguém queira desmascará-lo, todo mexicano tem uma teoria diferente sobre sua identidade. Em uma das primeiras versões, ele era um intelectual estrangeiro (ele fala inglês fluentemente, francês e algumas línguas indígenas), mas logo seu sotaque da Cidade do México temperado com ‘norteñismos’ causou o descarte desse rumor (GÓMEZ-PEÑA apud KATZENBERGER, 1995, p. 93).

Há, inclusive, alguns parâmetros semelhantes na produção das personas zapatistas; uma linguagem específica, que trata da palavra e da enunciação da palavra com um rigor e unidade dignos dos melhores encenadores e dramaturgos da contemporaneidade. Há também uma corporalidade e uma gestualidade, que se compõem da relação comunal e coletiva, dos treinamentos diretos com o outro, e que produzem uma estética e presença específicas, que dão cor e empatia para a dureza dos temas evocados em seus chamados. Para Gómez-Peña:

Eventos da vida real muitas vezes ajudaram a nutrir a versão de Marcos como místico. Durante a Convención Nacional Democrática que ocorreu em agosto na aldeia chipaneca de Aguascalientes, assim que Marcos leu as últimas palavras de seu discurso, um dossel gigante construído para proteger os seis mil visitantes dos elementos da natureza, uma feroz tempestade desmoronou em cima deles de repente. [...]

Durante a Convención, ocorreu um incidente revelador. Em uma entrevista co-

letiva, Marcos disse que era hora de revelar sua identidade e decidiu realizar uma pesquisa “no espírito da democracia”. Ele perguntou quantas pessoas gostariam que ele tirasse sua máscara, e depois de uma longa pausa, apenas dois ou três levantaram as mãos. Apesar das especulações obsessivas sobre sua identidade, ninguém realmente queria ver seu rosto. Desmascará-lo desnudaria sua performance, abriria o mito, o transformaria em um homem comum. Isso o forçaria a aceitar uma derrota política e interromper abruptamente sua performance. Há, claro, outro risco: e se ele for feio ou nerd? (GÓMEZ-PEÑA apud KATZENBERGER, 1995, p. 93).

Interessante ressaltar que durante a organização do levante, nos anos em que um pequeno grupo de cinco pessoas se embrenhou na Selva Lacandona para se tornar o que um dia viria a ser o EZLN, não havia nenhuma pretensão ou plano de que Marcos fosse algum tipo de liderança do movimento. Isso, a priori, nem faria sentido; uma pessoa branca operando como figura representativa de um movimento indígena. Bom, talvez não faça sentido se olharmos pelos filtros neoliberais que foram impostos às formas como, costumeiramente, encaramos as lutas contemporâneas. Mas Marcos foi escolhido como porta-voz do EZLN logo após o levante. O grupo insurgente se deu conta que a mídia em geral se interessava muito mais por sua figura culta, que domina vários idiomas e tem uma articulação e um modo de falar que caem bem aos ouvidos treinados dos homens da colônia. Já que aos de fora interessava mais ouvir o homem branco intelectual, e que esse gesto de escuta potencializava a empatia do movimento, então que assim fosse. Os zapatistas passaram a nomear o Sub Ma como o novo garoto-propaganda da luta, entoando com seu discurso sensual e sua presença cênica os ecos das vozes do movimento. É interessante pensar como o EZLN também se apropriou disso, das próprias apropriações: utilizou-se dos privilégios e das narrativas de poder hegemônicas a seu favor, sem ego, mas sem desprezar o princípio do mandar obedecendo. Gómez-Peña relata o eclipse deste processo:

Apenas um evento de dimensões épicas pode destruir um mito e impedir uma performance épica. Quando ocorreu o trágico assassinato do candidato do PRI, Luis Donaldo Colosio Murrieta, na cidade de Tijuana (onde mais poderia ocorrer um evento como esse?), a atenção do México foi drasticamente desviada, e Marcos mudou-se para a página 2 da imprensa nacional. Com medo de serem culpados pelo assassinato, os próprios zapatistas decidiram adiar o processo de paz. Infelizmente, ao fazer isso, perderam tanto o ímpeto quanto o poder de negociação. No momento em que eles finalmente rejeitaram a proposta do governo para apaziguar sua raiva, o caso de amor do México com Marcos e os românticos rebeldes indígenas estava começando a desaparecer.

No mês anterior às eleições, os mesmos intelectuais mexicanos, triste, contribuíram fervorosamente para que a mistificação de Marcos começasse a esboçar desencanto. Carlos Monsiváis estava subitamente “farto de tanto hype”. O analista político radical Jorge Castañeda denunciou as/os Zapatistas por “não fazer parte do processo democrático”. Outros intelectuais começaram a criticar a “romântica e desatualizada custódia de Chiapas” do La Jornada, e quando a Convención fez convites a muitos proeminentes intelectuais de oposição, apenas alguns responderam (GÓMEZ-PEÑA apud KATZENBERGER, 1995, p. 95).

Gostaria de chamar a atenção para as semelhanças deste trecho com o suposto atentado contra o atual presidente, Jair Messias Bolsonaro, durante um de seus comícios eleitorais, e nas aproximações estratégicas e discursivas que aqui se apresentam. Não estou interessado em resgatar o fato para debater se a polêmica facada foi um atentado real ou encenação. Este mérito não cabe aqui. A questão que se coloca é a forma como a direita política emprega também um aparato estratégico bélico-narrativo, que a esquerda intelectual brasileira parece ignorar ou subestimar. Porém, se o adversário político fosse tão precário e ignorante, como conseguiria inflamar e devotar tantas pessoas? E por que atinge as classes menos favorecidas, e mesmo corpos em dissidência de gênero/raça/sexualidade?

A principal diferença na estratégia estético-política zapatista, diferentemente das esquerdas brasileiras, é a de não subestimar nada. Não é o ego que mobiliza as ações coletivas, muito menos a prepotência de se sentir mais intelectualizado do que outro. O adversário é tratado como tal, com respeito! Com isso, os zapatistas também se vêem dispostos a estudar e aprender com suas estratégias, sem perder seus próprios objetivos, princípios e ética. Essa plasticidade também é percebida nas mudanças de direcionamento dentro do movimento, como relata Gómez-Peña:

Muitos dos simpatizantes de Marcos estão tentando descobrir uma saída digna para o herói. Ele deveria tirar a máscara em particular, voltar ao seu estado normal e desaparecer para sempre? Deveria cometer suicídio político ou morrer a tempo de conquistar um espaço no Olimpo Revolucionário Mexicano? Ou ele deveria tentar se tornar apenas mais um importante ator político na oposição do México; não é mais um mito, não é mais um artista da performance? Enquanto escrevo isso, ainda não sabemos o que acontecerá com o México, com os zapatistas ou com Marcos. Parece que a mitologia zapatista evaporou quase totalmente e o tempo à frente parece muito difícil. Por enquanto, tudo o que posso dizer é que houve um tempo na recente história mexicana contemporânea em que todos nós experimentamos o reino das ilimitadas possibilidades utópicas. E essas possibilidades, por mais assustadoras ou emocionantes que possam ter sido para cada um de nós, foram parcialmente criadas pelas habilidades da performance de Marcos e do EZLN. Como disse um escritor mexicano, “os zapatistas conseguiram em onze dias (de atividade armada) o que a FMLN não conseguiu em onze anos”; isto é, determinar os termos do cessar-fogo, forçar o governo a sentar e negociar em seu próprio território, introduzir no espectro das forças políticas mexicanas uma nova visão do futuro do país e, acima de tudo, criar uma nova mitologia política em uma época em que a maioria das mitologias políticas está falida (GÓMEZ-PEÑA apud KATZENBERGER, 1995, p. 96).

Gosto de lembrar que em 2013, a personagem do subcomandante Marcos cometeu um suicídio simbólico. Na época, um outro companheiro subcomandante, que atendia pela alcunha de Sub Galeano, foi brutalmente assassinado por um grupo de paramilitares. Essa ação truculenta, que em muito poderia servir para desmobilizar a coletividade zapatista, tendo em vista como ainda necessitamos de figuras heróicas e lideranças emblemáticas para podermos nos mover politicamente em coletivo, foi mais uma vez revertida pelo *hackeamento* criativo dos modos de operar do EZLN. Em comunicado proferido em dezembro daquele ano, o Subcomandante suicidou sua personagem: Marcos morreu

simbolicamente, para que a figura de Galeano vivesse, mesmo depois de interrompida sua vida no plano da matéria. Em meio a uma contextualização cirurgicamente precisa e poética sobre a situação indígena mexicana do momento, Marcos se despediu com frases como: “[...] o caso é que Marcos passou de ser um porta-voz para ser uma distração”, ou “Quem amou ou odiou o Sub Marcos agora sabe que tem amado ou odiado a um holograma” (SUBCOMANDANTE MARCOS, 2014, Tradução nossa).

A personagem foi exterminada com o mesmo rigor e destreza dramaturgicamente e performativa com que foi construída, sob a intenção de estabelecer os afetos do movimento na direção do coletivo, e não de uma figura que havia se estabelecido como o novo herói da revolução mexicana. Nota-se um processo profundo de pedagogia dos afetos que atravessa essa ação, pois se convida o povo a refletir sobre a necessidade de heróis e o quanto estes, na verdade, não passam de devaneios ilusórios, para alimentar a esperança de vencermos em nossas lutas.

### **Movimento Possível nº2: A Força Aérea Zapatista ou qual(is) a(s) diferença(s) entre real e virtual?**

Em tempos pandêmicos e de isolamento social como estes que vivemos, é muito comum nos sentirmos soterrados pelo poder midiático das redes sociais e seu alcance massivo na propagação de informações (e desinformações). O governo de Jair Messias Bolsonaro, que soube utilizar desse recurso desde a disputa eleitoral pela presidência, tem nos mantido reféns, confusos com seus bombardeios virtuais até o presente momento. Quantas vezes não nos sentimos apequenados, inúteis e indefesos frente a debates que soam absurdos, como o uso de cloroquina para o tratamento da Covid-19, ou a defesa da Terra plana?

A pesquisadora Jill Lane, professora doutora de estudos da performance da Universidade de Nova Iorque, delimita três possíveis formas de resistência a essa guerra virtual informatizada. A primeira, a resistência física, que está atrelada à destruição material de *hardwares* e computadores, com atuação direta no plano da matéria; a segunda, a resistência sintática que, segunda ela, é a preferida dos *hackers*, e tem por objetivo intervir em códigos de programação de *softwares*, reinventando suas estruturas de programação; e a última, a resistência semântica. É nessa especificidade, da resistência semântica, que sua análise passa a se debruçar sobre os trabalhos do EZLN.

Para aprofundar-se na questão da disputa semântica, Lane relata um fato decorrente durante o período de guerra do movimento zapatista contra o exército estatal. Segundo a autora:

Em 3 de janeiro de 2000, a Força aérea zapatista rompeu a barreira do som. Se difundiram rumores de que a Força Aérea Zapatista havia bombardeado os quartéis do Exército Mexicano: os soldados mexicanos estacionados em Amador Hernández, Chiapas, receberam o ataque de cento e vinte aviões que desciam em agito tripulados pelo Exército Zapatista da Libertação Nacional (EZLN).

Força Aérea Zapatista? Os zapatistas têm aviões? Bom, sim: os aviões de papel. A Força Aérea Zapatista atacou aos soldados federais com aviões de papel que voaram através do arame farpado do acampamento militar, cada um com um míssil discursivo: mensagens e poemas para os mesmos soldados. O diário 'protesto dos indígenas desta região contra a ocupação militar de suas terras nos arredores da região de Montes Azules', baixava um informe de Chiapas, 'busca fazer-se ouvir de muitas maneiras pela tropa, aqueles que parecem viver do outro lado da barreira do som'. Em 3 de janeiro, a Força Aérea Zapatista rompeu a barreira do som com centenas de voos. Uma carta bomba escapou pela janela de um dormitório com a seguinte mensagem: 'Soldados, sabemos que a pobreza os obrigou a vender sua vida e sua alma. Eu também sou pobre, igual a outros milhões. Mas vocês estão pior, porque defendem aos seus exploradores' (LANE, 2003, p. 129).

É de causar espanto e admiração pensar que, em meio a um contexto de guerra armada, um coletivo de indígenas insurgentes decidiu realizar um bombardeio aéreo com aviões de papel portando mensagens poéticas-políticas. Mais estrondoso ainda, pensar que o resultado foi a debandada de boa parte do contingente militar que, por acionamentos causados com esse ataque performativo, decidiu deixar seus postos e até mesmo largar seus empregos como soldados do exército estatal. Chega a ser cinematográfico, tão incrível parece ser a situação.

Mas, é importante que retomemos a consciência de que a realidade violenta e truculenta do sistema de poder vigente é igualmente incrível, beirando o irreal, se estabelecermos como parâmetro o que se costuma compreender como humanidade. Para elucidar essa comparação, a pesquisadora transfeminista Sayak Valência (2010) destrincha as performances de violência, punição e ameaça do sistema a partir de um conceito que nomeia de *capitalismo gore*.

O *gore*<sup>8</sup> é um gênero cinematográfico que faz uma alusão à violência explícita, com cenas de massacres, torturas, mutilações e outras atrocidades que levam o espectador a uma sensação de horror. Segundo Valência, a perpetuação do capitalismo, principalmente em países localizados às margens do poder de consumo (denominados como Terceiro Mundo), se dá não por uma aplicação direta da violência sobre as corpos dominadas, mas por uma performance dessa violência, que causa uma situação de pânico generalizado, mantendo as coreografias de poder vigentes e domesticando as populações. A autora acredita que a performance da violência é muito eficaz, pois evita que a violência explícita acabe ceifando mão de obra barata, elemento fundamental para manter o funcionamento das engrenagens do sistema de poder, ou de necropoder, conforme nomeia a autora.

A violência explícita empregada única e diretamente como modo de contenção de populações subalternizadas, além do já citado aspecto de redução da mão de obra, também pode gerar revolta popular, um dos maiores problemas para a manutenção do capitalismo como o conhecemos hoje. O temor da revolta, por sua vez, é também manipulado. Preste atenção em como funcionam os programas de jornalismo policial sensacionalistas (que batem recordes de audi-

8 Lane (2003) faz ainda uma comparação com outro gênero cinematográfico, o *snuff*, que caracteriza a produção de filmes que mostram mortes ou assassinatos reais de uma ou mais pessoas, sem a ajuda de efeitos especiais, para o propósito de distribuição e entretenimento ou exploração financeira. Diferente do *gore*, o *snuff* não faz uma estetização da violência, mas é a violência por si.



ência no Brasil), como o Cidade Alerta: há sempre um estado de caos instaurado, onde somos colocados a temer a violência sem, necessariamente, termos nos relacionado com ela.

Desse modo, se somos socialmente coreografados por uma estética do medo, implantada em nosso inconsciente coletivo para que evitemos relações empáticas para além do próprio núcleo familiar ou dos entes muito próximos, pensar a revolução dos afetos por meio de ações performativas é um arsenal potente para lidarmos com as hierarquias do poder, seja com aviões de papel, seja em nossas encenações politicamente contestadoras.

### **Movimento Possível nº3: A marcha silenciosa, ou ainda estamos (e sempre estaremos) aqui**

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!

(COMITÊ CLANDESTINO, 2012)

O dia é 22 de dezembro de 2012. Assim como no início da revolução zapatista, em 1994, um grupo de milhares de indígenas encapuzados e caracterizados com suas emblemáticas vestimentas ocupa as ruas das cidades chiapanecas de Altamirano, San Cristobal de las Casas, Margaritas, Ocosingo e Palenque.

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 crer que se tratava de uma profecia do fim, o EZLN fez mais uma aparição pública, depois de um bom tempo de reclusão.

Indígenas rebeldes zapatistas formaram imensas filas que marchavam silenciosamente, com os punhos esquerdos erguidos, pelos centros das cidades. Nenhum discurso foi proferido. Não com palavras. O palanque montado em São Cristobal de las Casas, sobre o qual milhares de pessoas caminham sem dizer uma só palavra, já dizia muito. Zapata Vive! La Lucha Sigue!

Esse silêncio ensurdecedor calou os boatos da época de que o EZLN havia

acabado; que os grupos haviam se dispersado e que a luta havia se encerrado em si mesma. Nunca essas terras haviam ouvido um silêncio tão estrondoso quanto o som que não faziam os braços estendidos e punho cerrados daquele movimento.

Chegando ao palanque montado no centro histórico de San Cristobal de las Casas, ainda sem mencionar palavra alguma (como fizeram na marcha até ali), os indígenas apenas mantiveram seus punhos cerrados em riste. A coreografia, executada com exímia perfeição, dispôs as filas, recortando a praça em um desenho que se assemelhava a um formigueiro. A disposição e os deslocamentos dos zapatistas no espaço dificultaram a medição do número de participantes do ato.

Aproveitando-se da repercussão em torno das previsões do Apocalipse, as/os zapatistas saíram às ruas em sua mais numerosa ação para derrubar outro boato: a notícia de que o EZLN havia desaparecido. Paulo Arantes (2014) lembra que, no 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. Isso teria se dado, justamente, a partir da lógica da profecia. Arantes sugere, a partir disso, que sempre a instauração dos estados de violência se deu pela profetização de crises, tal e qual devir-crisis sociais, que justificam torturas e extermínios populacionais. O fenômeno tem por início a prerrogativa cristã do Apocalipse, que se sucede pela derrocada da imagem de Deus como centro, quando o homem passa a ser o sujeito da ação. Para o autor, o que movimenta todo tipo de abuso são essas instaurações de um delírio profético “crísico”, que tensiona situações extremas de abuso político. Cabe dizer que o mesmo pode ser sentido e vivido ainda em nossos dias.

A coreografia zapatista, por sua vez, apropria-se de uma crise mítica para gerar uma crise no sistema, ao nomeá-lo e hiper marcá-lo. Em dezembro de 2012, sua ação anunciou o fim do mundo capitalista em um rito silencioso, deflagrando a crise permanente da Hidra Capitalista sobre os corpos insurgentes. A crise é motor de movimento nas intervenções zapatistas: aquilo que enclausura, trava e impede, é tornado recado, denúncia e rito de levante; um convite para reconhecer e encontrar outras vítimas da Hidra para se insurgirem.

Os corpos dos manifestantes, que insistem, persistem e resistem em seguir caminhando, se compreendem pelas semelhanças de suas marcas, pelo reconhecimento de seus códigos. A indumentária é outro elemento importante que, em sua simplicidade técnica e minimalista, mantém uma unidade estética e conceitual do todo. Os gorros negros, impregnados de apelos simbólicos pelas muitas ações, aparições e pinturas em murais zapatistas, mobilizam afetos locais e arrancam gestos de apoio de alguns turistas desavisados, que co-agitam essa pequena camada sonora da ação. Lane comenta:

Para os zapatistas, o gesto teatral representativo está no uso das balaclavas: 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 estão a vista de forma distanciada, até que vestiram-se com uma máscara e ascenderam a visibilidade pública. É, em palavras de Marcos, “a máscara que revela”. Assim, a máscara cria o que o CAE (Critical Art Ensemble, Coletivo artístico fundado por Ricardo Domínguez) com segurança havia denominado de distúrbio dos discursos normativos – etnocêntricos, elitistas – mediante os quais têm feito as comunidades indígenas socialmente visíveis, e, ao mesmo tempo, produz uma condição na qual sua presença coletiva se volta nova e legível (LANE, 2003, p. 130).

Ao fim da ação silenciosa, o EZLN lançou uma nota em seu Enlace zapatista, onde a primeira palavra grafada interrogava: ESCUCHARÓN? Com a materialização desse rugido imagético, a Marcha do Silêncio estabeleceu uma relação estético-política diversa com o espaço. Redesenhou o lugar, renomeou os sons e se estabeleceu presente, forte e inspiradora.

### Considerações finais

Em tempos onde o ódio e a confusão midiática parecem predominar, é urgente e potente, principalmente como artista da periferia LGBT, pensar na possibilidade de insurgir liberdades e novos espaços por meio de nossas práticas artísticas como plataforma de revolução e propagação de afetos politicamente rebeldes.

A construção performativa da personagem subcomandante Marcos nos remete a diversos movimentos possíveis para pensar a potência da performance como arsenal de luta (já que estamos declaradamente submetidos à uma guerra, mesmo que a nossa revelia) a partir da mobilização popular de afetos, em um cenário onde nos vemos frequentemente achatados por um sistema já dado, que pouco nos permite discutir ou intervir dada nossa pequenez diante da força das oligarquias.

Porém, não há aqui nenhuma pretensão de construir manuais ou sistemas de criação. Isso não caberia dentro da premissa “um mundo onde cabem muitos outros mundos” que fundamenta as organizações zapatistas. Muito menos, espera-se que o leitor faça movimentos de importação daquela para sua própria realidade: insistimos na prática de *hackeamento*, ou seja, da reprogramação daquilo que aqui está programado, diferentemente do conceito de importação.

Acredito que esse panorama pode elucidar estratégias no uso das artes como espaços de revolução dos afetos, possibilitando rearranjos políticos e sociais a partir da empatia. Que esses movimentos nos fortaleçam, para que sobrevivamos ao tempo presente e para que possamos criar universos, cênicos e reais, cada vez mais visionários.

**Referências:**

- ARANTES, Paulo. *O Novo Tempo do Mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- COMUNICADO DEL COMITÉ CLANDESTINO, 21 dez. 2012. Disponível em: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2012/12/21/comunicado-del-comite-clandestino-revolucionario-indigena-comandancia-general-del-ejercito-zapatista-de-liberacion-nacional-del-21-de-diciembre-del-2012>. Acesso em: 20 mai. 2020.
- GALINDO, Regina José. Dicotomias do espaço: abordagens anticoloniais nas práticas de Mujeres Creando. *Revista Aspás*, 10 (1), p. 84-97. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/170097> . Acesso em: 16 jan. 2022.
- KATZENBERGER, Elaine. *First World, Ha Ha Ha! The Zapatista Challenge*. São Francisco: City Lights, 2001.
- LANE, Jill. Digital Zapatistas. *The Drama Review*, New York, v. 47, n. 2, p. 129-144, 2003. Disponível em: <http://www.thing.net/~rdom/ucsd/Digital-Zapatistas.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2020.
- MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. São Paulo: Editora Cobogó, 2021
- SUBCOMANDANTE MARCOS. *Discurso no Enlace Zapatista*, maio de 2014. Disponível em: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/05/25/entre-la-luz-y-la-sombra/> Acesso em: 21 mai. 2020.
- VALÊNCIA, Sayak. *Capitalismo Gore*. Espanha: Romaya Valls, 2010.

Submetido em: 08/10/2021

Aceito em: 17/01/2022