



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p210-221

Sala Aberta

# “Ninguém tem como falar da gente”: políticas outras para o teatro contemporâneo

*“Can’t nobody talk about us”:  
other politics for contemporary theater*

**Adriana Schneider Alcure**

**Adriana Schneider Alcure**

Professora do Curso de Direção Teatral e do  
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena  
da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).  
Suporte pelo programa de bolsas para pesquisa  
Capes/Humboldt (agosto de 2018 a outubro de 2019)



## Resumo

Na cena contemporânea do teatro, a cidade tem estado bastante presente, seja como suporte sensível, temática, base dramaturgica ou material de trabalho. As relações entre cidade e violência, por exemplo, têm perpassado o trabalho de grupos como o Nós de Teatro, de Fortaleza, e o Coletivo Bonobando, do Rio de Janeiro. Os locais de moradia dos integrantes e os percursos que fazem na cidade, assim como suas experiências de vida, corporeidades, memórias e vivências, são decisivos para seus processos de criação e também para seus modos de produção. Ao colocar em evidência as especificidades e as urgências dessas produções, que historicamente estiveram excluídas dos nichos hegemônicos das artes, consideramos que essas cenas podem atualizar e ampliar os debates entre arte e política no Brasil.

**Palavras-chave:** Arte e política, Modos de criação e produção, Políticas da cena, Escrivência, Cidade.

## Abstract

The city environment has been and remains very present in contemporary theater, whether as sensitive support, theme, basis for dramaturgy, or working material. For example, relationships between the city and violence infuse the work of Brazilian theatrical groups like Nós de Teatro, from Fortaleza, and Coletivo Bonobando, from Rio de Janeiro. The spaces in which company members live and the trajectories they take throughout the city, as well as their life experiences, corporeality and memories, define these groups' creative processes, as well as their modes of production. By making explicit the specificities and urgencies of such productions—which, historically, have been excluded from hegemonic niches in the arts—we consider that these ways of doing theater serve to update and amplify discussions of arts and politics in Brazil.

**Keywords:** Arts and politics, Modes of creation and production, Theatre politics, Writing experience, Cities.

“**Insurgência periférica**”: essa frase está estampada em uma das camisetas do Nós de Teatro<sup>1</sup>, em composição com o rosto da atriz Kelly Enne

1 “O Nós de Teatro atua desde 2002 na periferia de Fortaleza – CE. Nesses 16 anos, o grupo resiste em sua comunidade desenvolvendo projetos culturais no Território de Paz



Saldanha vestindo uma máscara de gás. Em 2017, trabalhei no projeto *Despejadas*<sup>2</sup>, desse grupo, a convite do Laboratório de Teatro do Porto Iracema das Artes, em Fortaleza. A proposta do grupo para o laboratório de pesquisa consistiu em investigar as relações entre cidade e gênero, com foco nas narrativas de mulheres sobre a periferia da cidade. O mote inicial foi a obra *Quarto de despejo*, da escritora Carolina Maria de Jesus (1960). O objetivo era problematizar os discursos hegemônicos sobre a cidade através de uma dramaturgia textual e cênica das relações das mulheres com o espaço público:

*Eu sou forte, Fortaleza, assunção de mim mesma. Rasgue minha roupa, arranque minha calcinha, faça o que quiser de mim. Estarei aqui de pé, este não será meu fim. Branca pra casar, mulata pra foder, negra pra trabalhar. Trabalho. Trabalhando ainda estarei aqui, de pé. Sendo forte, Fortaleza, assunção de mim. Este não será meu fim.*<sup>3</sup>

Cheguei pela primeira vez na sede do Nós de Teatro para a festa dos 15 anos de atividade do grupo, que também marcava o primeiro ano de funcionamento do novo espaço na avenida José Torres, 1.211, na Granja Portugal. Havia muita gente, música tocando alto, cerveja gelada, churrasquinho assando, pessoas dançando, performances acontecendo dentro e fora da sede. Minha primeira impressão foi a de estar diante de uma família, com laços de sangue e de amizade, várias gerações reunidas, e a vizinhança em celebração. Os discursos enfatizavam a relação com aquele bairro, a vida comunitária, a insistência em continuar fazendo teatro, a paixão pela rua, as lutas diárias de resistência, o esforço para ter uma sede, as dificuldades de viver como artista.

Entre 10 e 15 de agosto de 2017, fiquei hospedada na sede da Granja Portugal, um dos bairros que integra o Grande Bom Jardim, do qual fazem

---

do Grande Bom Jardim, tornando-se uma das referências nacionais de trabalho artístico desenvolvido em periferia” (HISTÓRICO, 2001).

2 Participaram do projeto as atrizes Amanda Freire, Doroteia Ferreira, Kelly Enne Saldanha e Nayana Santos, sob a direção de Edna Freire e assistência de direção de Henrique Gonzaga. Ao todo, foram quatro viagens de trabalho, em agosto, outubro, novembro e dezembro de 2017, que resultaram na demonstração do processo do espetáculo, com dramaturgismo de Altemar de Monteiro, apresentado na sede do grupo no dia 17 de dezembro.

3 Texto da atriz Kelly Enne Saldanha, presente em relatório entregue ao Porto Iracema das Artes e que utilizei como fonte documental no desenvolvimento da pesquisa. Os depoimentos a seguir foram todos retirados desse relatório.

parte outras localidades, como o próprio Bom Jardim, a Granja Lisboa, o Siqueira, o Canindezinho, entre outras comunidades. O Grande Bom Jardim é considerado um dos bairros mais perigosos de Fortaleza, com altas taxas de mortes violentas e até mesmo chacinas. Em 2018, registrou-se a ocorrência de vários tiroteios, resultando em diversas pessoas baleadas e na morte de crianças e moradores (MORADORES..., 2018; RIBEIRO, 2018). Faço uso dessas informações não para compactuar com um possível sensacionalismo, mas para contextualizar as narrativas de violência que fizeram parte do processo, como também da oficina que ministrei na mesma ocasião. Esse contexto de risco compõe parte das preocupações dos integrantes do grupo, que são moradores da região. É impossível ignorar as demandas e os impactos da violência nos modos de produção e criação do grupo (MONTEIRO, 2018). Arrisco dizer, ampliando a questão, que talvez não haja nada mais relevante que tratar da cidade como suporte sensível, como temática ou material de trabalho em determinadas produções artísticas no Brasil contemporâneo.

Desde o início do projeto, trabalhar na sede do Nós de Teatro era condição inegociável. Para mim, como colaboradora, era preciso estar dentro do contexto de criação do grupo para compreender, em curto espaço de tempo, os modos de produção e criação, mas também as próprias dinâmicas políticas da cidade de Fortaleza e o contexto do Bom Jardim. A sede é compreendida aqui como espaço afetivo, político e sensorial, como um modo de vida e espaço da intimidade. De acordo com Edna Freire:

*Trabalhar em nossa sede sempre foi o desejo pela questão do entorno e pelas histórias que as ruas e as pessoas que habitam aqui nos trazem, mas Adriana nos deu mais uma ramificação, explorar o espaço físico da sede, cada canto de parede, cada coluna, nossa cozinha e nossas grades. O que poderíamos extrair dali daqui pra frente? Qual significância do espaço perante a cidade, já que estamos trabalhando também a cidade?*

Assim, a própria sede, sua localização territorial e as condições para a sua manutenção nortearam escolhas e opções metodológicas. Essas correlações, por consequência, foram determinantes para as políticas específicas da cena em *Despejadas*. Como elabora Kelly Enne Saldanha:



*As paredes da sede do Nós de Teatro têm sido ouvintes de nossas histórias, cada vivência, cada exercício e cada relato tem nos fortalecido e nos preenchido de força para a luta. Sim, não estamos em processo só de um espetáculo, estamos em um processo de luta. As ruas da periferia têm colaborado muito com o nosso processo, os pés que por elas percorrem são os que constroem o nosso caminho, caminho que não precisa e nem vai ser o mesmo de séculos atrás. Estar na rua e falar sobre a mulher negra da periferia, em suas singularidades e particularidades, tendo como material principal o livro de uma mulher negra e da periferia, como nós, tem nos revelado que ninguém tem como falar da gente, senão nós mesmas. As nossas angústias não são transferíveis, os nossos medos não podem ser mensurados por todos, podem deixar que de mim eu falo!*

Os territórios objetivos definidos pela cidade de Fortaleza e pela própria sede se correlacionaram à experiência de vida das atrizes, suas corporeidades, memórias e trajetórias – territórios sensíveis a serem cartografados e percorridos. Tais materiais subjetivos foram transpostos para as investigações cênicas e depois se ampliaram para outras narrativas, para outras mulheres. As dramaturgias pessoais problematizavam as políticas dos corpos em criação. A composição de performances e cenas passou a se apoiar em materiais autobiográficos, porém ampliados, que eram desenvolvidos com a intenção de revelar poéticas para além de si. Amanda Freire faz estas conexões:

*Em todos os encontros temos mergulhado mais nas subjetividades e singularidades do ser mulher, com a relação de troca criada entre as companheiras do projeto, não consigo definir ou descrever, seria injusto. Cada uma com suas particularidades, as relações com a cidade, bagagens, cheiros, humor e história de vida tem fortalecido a cada dia nosso projeto. Qual cidade habitamos? Será a mesma para todas?*

A matemática e filósofa Tatiana Roque (2018) faz provocações pertinentes em seu texto *Erotismo e risco na política*. Talvez o gesto e a ação política mais significativos para uma mudança socioestrutural e nos modos de vida sejam as mulheres, em toda sua diversidade, ocupando as instâncias de poder, as institucionalidades e problematizando a cena. É necessário desenvolver um *ethos* “feminino”, um “devir-mulher” no exercício da política, ou seja, a intimidade e a dimensão do espaço privado, do interior da própria casa,

por exemplo, precisariam tomar o que é público, invertendo a lógica do que, em tese, seria o próprio espaço da política institucional. É preciso expandir a lógica do íntimo, a qualidade de interioridade do feminino, transformando esse *ethos* em método. As mulheres podem de fato alterar os modos de pensar e praticar a política, operando a partir de seus próprios meios, vivências e experiências.

É erótico o momento em que tudo aquilo que estava relegado ao plano do íntimo, do privado, da interioridade ou do “subjetivo” – afeto, delicadeza, cuidado, histeria ou sofrimento – adentra a arena pública. O erotismo na política pode ser entendido como uma recusa em relegar à vida privada toda essa esfera do incontornável e do irresistível que diz respeito aos afetos. É como amamentar em público. A coisa vem, brota. Não dá pra controlar. “Elas estão descontroladas”. Sim, estamos. (Ibid., p. 14-15)

As leituras de Carolina Maria de Jesus (Op. cit.) e de bell hooks<sup>4</sup> (1993, 2015) que fazíamos enquanto preparávamos juntas o almoço na cozinha da sede do grupo ou a gravidez de uma das atrizes durante o processo se tornaram fontes tanto para a elaboração dramaturgica quanto para o entendimento da metodologia de criação. O conceito de “escre(vivência)” de Conceição Evaristo (2005, 2008) foi também uma chave para a compreensão do elo entre arte e vida, privado e público, cotidiano e sala de ensaio, determinante no processo. Em *Becos da memória*, por exemplo, Evaristo (2006) parte de uma perspectiva autobiográfica e das memórias de infância e, com a força da vivência, vai desfazendo os estereótipos representativos de mulheres negras na literatura e na história do Brasil. O procedimento memorialista, vinculado à história de vida da autora, torna-se um gesto político para tensionar a historiografia e romper os silenciamentos. Contar a história a partir da autorrepresentação, da intimidade e da consciência da experiência seria eficaz porque:

Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (Id., 2008, p. 6)

---

4 Gloria Jean Watkins utiliza o pseudônimo **bell hooks**, escrito em letras minúsculas.



Essa estratégia discursiva, também experimentada no processo de *Despejadas*, é um interessante procedimento de autoconsciência, de descolonização de si. bell hooks (1993, 2015), em sintonia com essa tradição literária das mulheres negras, tece também em seus textos uma relação entre a potência das narrativas domésticas, privadas, e as dimensões políticas mais amplas. Com isso, problematiza a forma do texto de pesquisa acadêmica, ampliando, a meu ver, a densidade da discussão, porque também complexifica o *ethos* “masculino” do exercício científico. hooks legitima todas as mulheres que a antecederam, especialmente as não acadêmicas, quando evidencia que a natureza doméstica dessa produção possui grande capacidade discursiva e potência política. Em seus textos, ela não nega a forma feminina; pelo contrário, ela afirma e torna tal potência politicamente eficaz, tanto nas instâncias acadêmicas e políticas como na militância.

Uma vez que o sexismo delega ao feminino a tarefa de criar e sustentar um ambiente doméstico, construir lares como espaços de cuidado e nutrição diante da realidade brutal da opressão racista e da dominação sexista tem sido primordialmente responsabilidade das mulheres negras. Historicamente, os afro-americanos acreditavam que a construção de uma moradia, ainda que frágil e tênue (a senzala, o barraco), tinha uma dimensão política radical.<sup>5</sup> (Id., 2015, p. 77-78, tradução minha)

Gostaria ainda de desenvolver neste texto as relações entre cidade e violência, fundamentais tanto no trabalho do grupo Nós de Teatro como no Coletivo Bonobando<sup>6</sup>, do qual sou integrante e que também é formado por jovens atores de bairros populares e favelas. Em outubro de 2015, o Bonobando

---

5 No original: “Since sexism delegates to females the task of creating and sustaining a home environment, it has been primarily the responsibility of black women to construct domestic households as spaces of care and nurturance in the face of brutal harsh reality of racist oppression, of sexist domination. Historically, African-American people believed that the construction of a homeplace, however fragile and tenuous (the slave hut, the wooden shack), had a radical political dimension?”

6 Criado em 2014, no Rio de Janeiro, é formado por Adriana Schneider, Daniela Joyce, Hugo Bernardo, Igor da Silva, Jardila Baptista, Karla Suarez, Livia Laso, Lucas Oradovschi, Marcelo de Brito, Marcelo Magano, Patrick Sonata, Thiago Rosa e Vanessa Rocha. Tem dois espetáculos em repertório, com dramaturgias inéditas assinadas pelo grupo: *Cidade corre-ria* (2015) e *Jongo Mamulengo* (2016). Em 2017, integrou a mostra *Explosão: trans(relacion) ando Hubert Fichte*. Também em dezembro 2017, realizou a performance *Monumoments*. Em 2018, realizou o projeto Bonobando na Praça, com três ações artísticas, culturais e políticas na Praça Tiradentes.

estrou a peça *Cidade correria*, cuja dramaturgia foi construída coletivamente através da fricção entre as estratégias de transformação urbana no Rio de Janeiro, com vistas à realização dos Jogos Olímpicos, e as táticas de ocupação da juventude. A dinâmica entre corpo e territorialidade e as reflexões sobre “feridas coloniais” que permeiam essas relações foram fundamentais nesse processo.

É importante observar a emergência de uma cena contemporânea que evidencia corporeidades que colocam em xeque veios de produções artísticas historicamente excludentes. Ao identificar essas presenças, consideramos um tipo de cena que, no contexto brasileiro, vem trazendo visibilidade para artistas que, em geral, não estão presentes em certos nichos da arte. Tais artistas, antes quase invisíveis, estão debatendo as políticas da cena contemporânea. Desse debate vem a compreensão de que os processos que resultaram nessas ausências, ou que definiram quais presenças teriam direito à existência, ou visibilidade, são análogos ao que Fanon (2008) identificava como a base do racismo, mas, em especial, ao que Achille Mbembe (2018a) – filósofo e teórico da política – vem tentando argumentar como o “**devir-negro no mundo**”.

Achille Mbembe (2018b) tem feito revisões críticas sobre o conceito de biopoder, explorando sua relação com os de soberania e estado de exceção, e daí surge o conceito de “**necropoder**”, que interroga sobre as condições práticas contemporâneas das políticas da morte. Mbembe reverbera, a meu ver, problemas contundentes na atualidade das grandes cidades brasileiras, onde a violência não tem hora nem local para acontecer, e onde é inevitável a percepção de que determinadas mortes possuem maior valor que outras.

Como parte de minhas atividades no Laboratório de Teatro do Porto Iracema das Artes, lecionei a oficina “Processos de criação para dramaturgias coletivas”<sup>7</sup>. As atrizes e os atores do grupo Nós de Teatro participaram da oficina, e a experiência fomentaria os debates e experimentos cênicos que iríamos desenvolver ao longo do processo. A oficina foi baseada em proposições desenvolvidas no trabalho do Coletivo Bonobando. Um dos exercícios experimentados na oficina foi o de “*deriva etnográfica*” proposta desenvolvida por

---

7 Realizada entre os dias 7, 8 e 9 de agosto de 2017, com carga horária de 12 horas.



Thiago Florencio (2015) em sua pesquisa de doutorado e transformada em prática dramatúrgica com o Coletivo Bonobando (ALCURE; FLORENCIO, 2017). A proposição envolve exercícios de cartografia e práticas de deriva: durante a deriva, os participantes são estimulados a levantar as camadas de escrita em forma de palimpsesto da cidade, das escritas sobrepostas ao longo do tempo, em que o apagamento resiste ou coexiste de forma sutil com as novas escritas. Relacionamos a escrita à memória, aos lugares e à caminhada como subversão, como proposto por Certeau (2012, p. 175-176):

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo.

O exercício gerou narrativas contundentes, que articulavam as histórias de vida dos participantes da oficina com a própria cidade. Os materiais levantados resultaram em cenas individuais, apresentadas com densa carga emocional, evocada a partir de memórias pessoais. Após essa etapa, os participantes se reuniram em grupos e fizeram uma composição com os objetos recolhidos, que deveriam ser “despachados” em algum lugar no entorno. Esses locais de “despacho” deveriam ser escolhidos com base em critérios de identificação de pontos relativos a possíveis feridas coloniais.

O objetivo desse exercício cartográfico é de explorar uma disjunção entre a abstração cartográfica e a materialidade inusitada dos encontros dos corpos que caminham num exercício aberto ao surgimento de acasos. A busca por efêmeros pontos aleatórios situados no mapa força a pessoa a jogar o corpo para lugares e situações inusitados, fazendo desse jogo disjuntivo entre abstração cartográfica e fisicalidade dos corpos uma possibilidade efetiva da emergência de um espaço afetivo e performativo, em que se destacam acontecimentos e eventos relacionais e sensoriais. Ou seja, os pontos aleatórios servem como elemento mobilizador de derivas. (ALCURE; FLORENCIO, Op. cit., p. 98)

Todas as narrativas surgidas a partir dos exercícios individuais, bem como dos “despachos” coletivos, e também as ações e cenas criadas abordavam o medo e a insegurança de viver numa cidade como Fortaleza.

Narrativas, memórias, cenas, conversas informais, enfim, tudo circunscrevia questões relativas à violência. A diversidade dos participantes da oficina ampliava o problema tanto para os bairros populares da cidade como para as localidades de elite. Em todas as regiões de Fortaleza, inclusive no entorno do centro nervoso da produção artística e cultural da cidade, uma mesma partilha de insegurança, medo e violência era experimentada.

Para Thomas Hobbes (2004), o medo está na base da constituição do poder: nos Estados absolutistas, a coletividade transferia o poder para o soberano, que deveria garantir a segurança da vida em sociedade.

Entretanto, para o filósofo Michel Foucault (1999), criticando e ampliando a noção de soberania em Hobbes, o poder é difuso, distribuído, imanente. O autor sugere, através de uma genealogia do poder, observar seus processos e dinâmicas distributivos, microfísicos, propondo uma análise histórica dos modos de sociedade desde o período moderno (Ibid.). Se o poder é uma correlação de forças, seria preciso observá-lo nas relações interpessoais. Os dispositivos de disciplinamento e controle poderiam, segundo Foucault (Ibid.), ser observados na história das sociedades como regulações internas ao próprio sujeito, ou seja, atuando de dentro para fora – mas o medo continuaria sendo o componente primordial para o controle do sujeito e sua consequente subjugação.

A noção de necropoder (MBEMBE, 2018b) se articulou às criações dos atores durante a oficina e também, diretamente, às questões levantadas no processo de *Despejadas* e de *Cidade correria*. A administração do medo e a distribuição da violência se correlacionam de maneiras diferentes e desiguais. Essa distinção apareceu explicitamente nos trabalhos mencionados, pois no Brasil, como se sabe, a economia da violência opera diretamente com as variáveis raciais, de gênero e de classe. Na particularidade estrutural da nossa colonialidade, há corpos que valem menos do que outros, tanto na vida como na cena. A escrevivência que vem emergindo como proposição narrativa anticolonial se estende para a composição de outras políticas para a cena contemporânea. Os métodos de criação e as epistemologias utilizadas nesses processos têm produzido abalos necessários a essa cena historicamente excludente. A noite de premiação da 31ª edição do Prêmio Shell de Teatro, realizada em 12 de março de 2019, é considerada desde já histórica por



ter sido, pela primeira vez, visivelmente “diversa”. Mesmo sem problematizar, por ora, os sentidos políticos de um prêmio para o teatro custeado por uma multinacional dessa envergadura, para dizer o mínimo, concluo este texto destacando um trecho do discurso de André Lemos, que recebeu o prêmio de melhor direção pelo espetáculo *Esperança na revolta*, pois ele corrobora as questões que desejei discutir aqui:

A Confraria do Impossível é mais que um coletivo teatral, é um estado de sobrevivência. Enquanto nós comemoramos, vários corpos negros tombam na cidade [...]. Quando esta festa terminar, muitos vão voltar para seus apartamentos, e não sabemos se vamos voltar vivos para comemorar nossas vitórias. (LEMOS apud GOBBI, 2019)

## Referências bibliográficas

- ALCURE, A. S.; FLORENCIO, T. Procedimentos dramaturgicos em Cidade Correria: ocupações urgentes, corpos insurgentes. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro v. 9, n. 1, p. 89-104, jan./jun. 2017. DOI: 10.9789/opo.v1i9.6885.
- CERTEAU, M. Caminhadas pela cidade. In: CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2012. v. 1, cap. 7, p. 157-177.
- EVARISTO, C. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, N. M. B.; SCHNEIDER, L. (org.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 201-212. Disponível em: <http://bit.ly/2RPd9gk>. Acesso em 19 mar. 2019.
- EVARISTO, C. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006.
- EVARISTO, C. Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória. **Releitura**, Belo Horizonte, n. 23, p. 1-17, nov. 2008. Disponível em: <http://bit.ly/2vkum9l>. Acesso em: 19 mar. 2019.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.
- FLORENCIO, T. Bazar ao atá: por uma deriva etnográfica. **RED: revista de ensaios digitais**, Rio de Janeiro, n. 1, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2Se3JLw>. Acesso em: 4 fev. 2020.
- FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GOBBI, N. Prêmio Shell é marcado por diversidade dos vencedores, protestos políticos e a lembrança de Marielle Franco. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 mar. 2019. Cultura. Disponível em: <https://glo.bo/2S2Fgc3>. Acesso em: 19 mar. 2019

- HISTÓRICO. **Nóis de Teatro**, Fortaleza, 1º jan. 2001. Disponível em: <http://bit.ly/2tbKB8y>. Acesso em: 17 mar. 2019.
- HOBBS, T. **Leviatã ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- HOOBS, B. Living to love. *In*: KIRK, G.; OKAZAWA-REY, M. (ed.). **Women’s lives: multicultural perspectives**. Boston: McGraw Hill, 1993. p. 231-236.
- HOOBS, B. Homeplace: a site of resistance. *In*: HOOBS, B. **Yearning: race, gender, and cultural politics**. New York: Routledge, 2015. p. 76-88. DOI: 10.4324/9781315743110.
- JESUS, C. M. **Quarto de despejo**. São Paulo: Francisco Alves, 1960.
- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018a.
- MBEMBE, A. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018b.
- MONTEIRO, A. **Caminhares periféricos: Nóis de Teatro e a potência do caminhar no teatro de rua contemporâneo**. Belo Horizonte: Piseagrama, 2018.
- MORADORES do Bom Jardim, em Fortaleza, relatam medo e ‘toque de recolher’. **G1 Ceará**, Fortaleza, 26 abr. 2018. Disponível em: <https://glo.bo/3aSapaJ>. Acesso em: 17 mar. 2019.
- RIBEIRO, F. Tiroteio intenso entre bandidos e Polícia no Bom Jardim deixa PM baleado. **Blog do Fernando Ribeiro**, Fortaleza, 25 abr. 2018. Disponível em: <http://bit.ly/31aiaEr>. Acesso em: 17 mar. 2019.
- ROQUE, T. **Erotismo e risco na política**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Recebido em 23/03/2019

Aprovado em 18/10/2019

Publicado em 09/03/2020

