



CARTOGRAFIAS POÉTICAS DA MEIA NOITE: memória, dissidência e processos criativos no Cerrado brasileiro

THIAGO CARVALHO DE SOUSA CORREIA

Ator, pesquisador e educador com ampla atuação nas Artes Cênicas, especialmente em Interpretação Teatral, Pedagogia do Teatro e Gestão Cultural. É Doutor e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA); especialista em Política e Gestão Cultural pela UFRB; é professor, formador e conteudista do curso de Licenciatura em Teatro da UFBA. Organizador do livro *Alvenarias Cênicas* (2018) e autor de *Caminhos e descaminhos na produção de teatro de grupo* (2019), *Poéticas da Meia Noite* (2024) e *Sede é afeto* (2025). Integrante do Grupo de Teatro Finos Trapos, do Coletivo das Liliths (BA) e do Coletivo Poéticas da Meia Noite (DF/BA).

RESUMO

Este artigo analisa os processos criativos e as práticas dramaturgias do Coletivo Poéticas da Meia Noite, sediado no Distrito Federal, a partir da cartografia como método artístico, pedagógico e político. O estudo enfoca quatro solos – *A Cidade dos Pequenos Causos*; *Partilha: as frestas empoeiradas da memória*; *Habitei cantos que deveriam no máximo ser frequentados* e *O Balé Aquático do Devaneio* –, discutindo como *memória*, *intimidade* e *dissidência* se convertem em dispositivos de criação. O trabalho investiga a interseção entre autobiografia e ficção, tradição oral e performatividade *queer*, evidenciando a cena como território de resistência estética e afetiva. Ao valorizar registros de processo e subjetividades dissidentes, o Coletivo constrói uma cartografia poética em que corpo e memória operam como motores de invenção e disputa política.

PALAVRAS-CHAVE:

Artes Cênicas. Cartografia. Memória. Dramaturgia. Dissidência.

ABSTRACT

This article examines the creative processes and dramaturgical practices of the Coletivo Poéticas da Meia Noite, based in the Federal District of Brazil, through the lens of cartography as an artistic, pedagogical, and political method. The study focuses on four solos – A Cidade dos Pequenos Causos, Partilha: as frestas empoeiradas da memória, Habitei cantos que deveriam no máximo ser frequentados, and O Balé Aquático do Devaneio – exploring how memory, intimacy, and dissidence function as creative devices. The work investigates the intersection of autobiography and fiction, oral tradition, and queer performativity, highlighting the stage as a territory of aesthetic and affective resistance. By valuing process documentation and dissident subjectivities, the collective constructs a poetic cartography in which body and memory operate as engines of invention and political contestation.

KEYWORDS:

Performing Arts. Cartography. Memory. Dramaturgy. Queer Dissidence.



INTRODUÇÃO

O Coletivo Poéticas da Meia Noite emerge na cena teatral do Distrito Federal como uma experiência de criação colaborativa atravessada por afetos, memórias e dissidências que se expressam por meio da dramaturgia e da performance. Fundado em 2021, o grupo desenvolve uma prática artística comprometida com a escuta de subjetividades marcadas por racialidade, gênero, sexualidade e território, em especial aquelas que costumam ser silenciadas nos discursos hegemônicos da história das artes cênicas brasileiras. Nesse sentido, sua trajetória se insere no campo das metodologias insurgentes, em que a criação artística não se separa dos modos de vida e de resistência, mas se constitui como prática de existência em si.

A abordagem do coletivo aproxima-se do que bell hooks (1990, 1994, 2019) discute sobre práticas de fala insurgente e pedagogias de liberdade, nas quais a arte se apresenta como espaço de contestação das normatividades sociais. Do mesmo modo, articula-se com a noção de conhecimento situado proposto por Patricia Hill Collins (2019), que destaca a experiência encarnada como fonte legítima de produção de saber.

O coletivo, ao valorizar narrativas de sujeitos historicamente marginalizados, aproxima-se da perspectiva de Conceição Evaristo (2017) com a noção de *escrevivência*, entendida como escrita da vida que inscreve a experiência negra, feminina e popular em campo de legitimidade estética e histórica. Do mesmo modo, dialoga com Lélia Gonzalez (2018), que problematiza as formas de exclusão racial e epistêmica no Brasil, apontando a necessidade de se produzir discursos outros, capazes de reinscrever o corpo negro, feminino e periférico no imaginário cultural.

Embora a atuação do coletivo se dê no Distrito Federal, inserindo no bioma do Cerrado, é importante reconhecer que a relação com esse território se constrói mais no plano simbólico e afetivo do que necessariamente ecológico. Os solos, ainda que não tematizem diretamente o Cerrado enquanto paisagem natural, emergem de experiências situadas nesse território específico: deslocamentos urbanos, memórias de cidades-satélites, a presença de poeira, vento, água, vastidão e silêncio. Assim, o Cerrado aparece como condição material e afetiva em que essas narrativas se constituem.



A prática do Poéticas da Meia Noite pode ser compreendida como exercício de contranarrativa: ao trazer para o centro da cena experiências silenciadas, o coletivo realiza o que bell hooks (1990) chamou de *talking back*, gesto de fala insurgente que desestabiliza discursos dominantes e cria brechas para outras formas de existência. Essa insurgência se conecta às reflexões de Angela Davis (2016) sobre a centralidade da memória coletiva na luta antirracista e feminista, e de Patricia Hill Collins (2019), em torno do conhecimento situado produzido a partir da experiência das mulheres negras.

A obra em questão se inscreve em uma zona híbrida entre autobiografia e ficção, na qual a experiência pessoal do sujeito criador se mistura a elementos inventados, reelaborados e deslocados no plano artístico. Esse trânsito entre vivência e fabulação evoca o que Philippe Lejeune (2008) chama de “pacto autobiográfico”, mas em uma chave tensionada, na medida em que a narrativa não busca uma transparência da memória, mas sim uma construção poética que desestabiliza a ideia de verdade. Autores como Paul de Man (1979) e Leonor Arfuch (2010) destacam a potência estética e política da escrita de si quando atravessada pelo imaginário ficcional, criando um espaço onde o íntimo se torna também coletivo e performativo.

Na perspectiva de Leonor Arfuch (2010), essas escritas de si constituem um “espaço biográfico” expandido, no qual memória, relato e performance não se organizam como simples testemunho do vivido, mas como operações simbólicas que produzem identidades, afetos e disputas de sentido no campo cultural.

Desse modo, o pacto autobiográfico, conforme delineado por Lejeune (2008), é acionado não como garantia de verdade factual, mas como dispositivo poético que convoca o espectador a transitar entre o vivido, o narrado e o fabulado, produzindo uma zona de indiscernibilidade entre experiência e invenção.

A presença da tradição oral atua como um elemento estruturante do trabalho, seja pela evocação da memória, seja pela forma como a palavra falada corporifica saberes e experiências transmitidas entre gerações. Paul Zumthor (1993) sublinhou o caráter performático da oralidade, entendendo-a como acontecimento e não como mera repetição. Linda Hutcheon (2006) observa que a intertextualidade oral e a citação de narrativas partilhadas funcionam como operações de reinscrição cultural. Nesse cruzamento, a tradição oral não é apenas lembrança ou herança, mas um campo de invenção que sustenta e atualiza práticas estéticas contemporâneas.



Quando apontado no coletivo, a performatividade *queer* é vista como emergência, um campo crítico capaz de tensionar normas de gênero, identidade e sexualidade através da cena e da escrita. Judith Butler (1990) propõe que o gênero não é essência, mas repetição ritualizada, abrindo espaço para experimentações subversivas que desestabilizam categorias fixas. No campo das artes, José Esteban Muñoz (2020) aponta para a dimensão utópica da performance *queer*, entendendo-a como fabulação de futuros possíveis. Assim, ao se cruzar com a autobiografia e com a tradição oral, a performatividade *queer* dentro do coletivo cria espaços de resistência estética e política, nos quais a memória individual se converte em gesto coletivo de dissidência.

Este artigo, portanto, tem por objetivo analisar os procedimentos de criação dramatúrgica do Coletivo Poéticas da Meia Noite, compreendendo a cena como território de experimentação poética, afetiva e política. Ao investigar quatro solos teatrais desenvolvidos entre 2023 e 2024 – *A Cidade dos Pequenos Causos*, *Partilha: as frestas empoeiradas da memória*, *Habitei cantos que deveriam no máximo ser frequentados* e *O Balé Aquático do Devaneio* –, buscamos refletir sobre como a prática cartográfica se expressa tanto na construção dramatúrgica quanto nos modos de fazer cena, entendendo o corpo como arquivo e a memória como motor da criação.

Ao se inserir nesse campo ampliado de debates, esta investigação pretende contribuir para a discussão sobre formas não hegemônicas de produzir conhecimento nas artes cênicas, em especial aquelas que valorizam registros de processo, narrativas orais, afetividades e identidades dissidentes como fundamentos para o gesto artístico. O Coletivo Poéticas da Meia Noite, nesse contexto, se configura como caso exemplar de prática estético-política em que criação e memória se entrelaçam para narrar outras histórias possíveis da cena brasileira contemporânea.



METODOLOGIA: CARTOGRAFAR PROCESSOS E MEMÓRIAS

No acompanhamento dos solos, observou-se que o processo criativo do coletivo envolve práticas recorrentes de improvisação corporal, exercícios de memória guiada, escrita automática, escuta coletiva e experimentações vocais. Os intérpretes constroem cadernos de processos nos quais registram imagens, sonhos, relatos familiares e fragmentos de cenas surgidas nos ensaios. A direção estimula a criação de mapas sensíveis, diagramas visuais, listas de sensações e trajetórias vivenciadas, que orientam a construção dramática. Esses materiais tornam-se, posteriormente, dispositivos cênicos, objetos de cenas ou núcleos de textos.

Essa metodologia ecoa o que Suely Rolnik (1989, 2006) descreve como cartografia sensível, entendida como prática de acompanhar processos vivos e afetos em transformação. Também se insere na perspectiva de Deleuze e Guattari (1995), ao tratar a criação como campo de forças e dialoga com as epistemologias do sul de Boaventura de Sousa Santos (2007) e Walter Mignolo (2008), que reivindicam saberes situados e insurgentes.

A pesquisa adota a cartografia como método para compreender os processos de criação e as memórias que emergem nos solos teatrais analisados. Diferentemente de métodos que visam representar resultados acabados, a cartografia acompanha os movimentos, os afetos e as relações que se manifestam ao longo do processo artístico, permitindo apreender dimensões não lineares e insurgentes da criação.

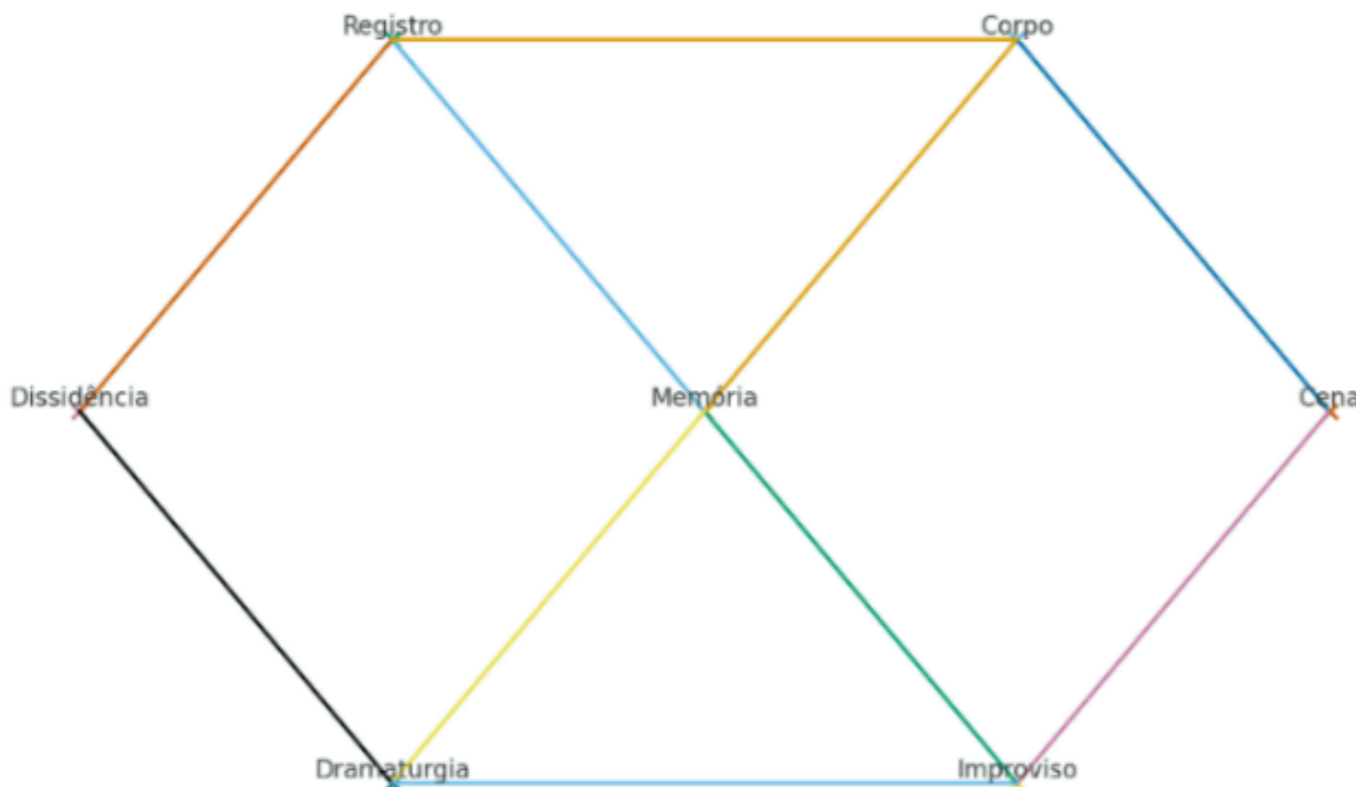
A proposta do coletivo apresenta caráter insurgente não apenas pelos temas abordados, mas também pelo método. Ao tratar memória como motor dramático, substitui-se o texto acabado pela experiência corpo-processual. Não se objetiva representar narrativas, mas produzir conhecimento a partir de afetos, falhas, resíduos e fragmentos. Trata-se de um teatro que cartografa o que escapa, o que não se documenta.



A novidade da pesquisa reside no uso dos solos como fontes primárias de pensamento, tornando imagens, ensaios e improvisações não anexos ilustrativos, mas dados epistemológicos. A cena, assim, não demonstra teoria, ela pensa. O artigo, ao incorporá-las criticamente, afirma essa inversão radical.

Dessa inversão decorre a compreensão metodológica que orienta esta pesquisa: o pensamento não é posterior à cena, ele se produz nela, com ela e através dela. O percurso criativo do coletivo não se organiza em etapas lineares, mas como um rizoma, no sentido deleuziano, em que memórias, registros, improvisações e camadas de escrita cênica se conectam de forma múltipla, contínua e transversal. Não há centro fixo, origem única ou destino estabelecido, há sim um campo de forças que se ramifica, retorna, desloca-se e rearticula significados à medida que o corpo cria.

É nesse movimento que se configura o mapa Dramaturgia em Rizoma, apresentado a seguir como representação gráfica do processo. Ele não ilustra, mas traduz em imagem o modo como os solos se constroem: por linhas que se encontram e se afastam, por memórias que atravessam corpos e retornam em cena, por improvisações que não desaparecem, senão se transformam em dramaturgia e, depois, retornam à criação como outro corpo, outra voz, outra matéria.



MAPA 1
Representação gráfica do processo cartográfico de criação dos solos, evidenciando a articulação entre memória, improvisação, registros afetivos e construção dramatúrgica. Fonte: Elaboração do autor (2025)



O mapa, portanto, não é um esquema complementar, é uma forma de pensar visualmente a própria epistemologia da obra, uma cartografia do pensamento encarnado na prática.

Entre 2023 e 2024, cada um dos solos foi desenvolvido em ciclos próprios de aproximadamente doze semanas, com ensaios presenciais semanais de cerca de quatro horas, totalizando, em média, 48 horas de trabalho por processo antes das primeiras apresentações. Ao longo desse período, foram organizadas quatro etapas contínuas e complementares: inicialmente, dedicou-se um período às coletas de memórias, imagens e objetos evocativos; em seguida, desenvolveram-se improvisações e explorações corporais que geraram material cênico e textual; posteriormente, realizou-se a fase de seleção e montagem dramatúrgica, definindo estrutura, ritmo e organização das cenas; e, finalmente, concentraram-se os esforços na costura técnica, envolvendo desenho de luz, trilha sonora, ajustes espaciais e ordenamento final da apresentação. Durante todo o percurso, os intérpretes mantiveram cadernos de processo que reuniam registros afetivos, sonoros e visuais, e que, em determinados momentos, extrapolaram o campo documental e passaram a integrar a própria cena enquanto objetos dramatúrgicos.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA CARTOGRAFIA

O conceito de cartografia é fundamentado em Suely Rolnik (2006), que entende a cartografia como acompanhamento sensível de processos, voltada para captar deslocamentos, transformações e intensidades que atravessam os campos de criação. Rolnik destaca a cartografia como ferramenta de registro e reflexão que não busca fixar resultados, mas seguir os fluxos da experiência artística.

Deleuze e Guattari (1995) fornecem conceitos fundamentais para pensar esse movimento: forças, afetos e linhas de fuga configuram a cena como campo de experimentação contínua, onde a obra se constrói pelo deslocamento e pela invenção.



As epistemologias do Sul, conforme propostas por Milton Santos e Walter Mignolo, reforçam a importância de considerar saberes situados e perspectivas marginalizadas, destacando a pluralidade de experiências como princípio de cartografia crítica.

PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

O acompanhamento dos processos cênicos envolveu diferentes procedimentos:

- **Análise dramatúrgica** dos textos dos solos, identificando estruturas narrativas, temas e modos de articulação cênica.
- **Observação direta de ensaios e experimentações**, registrando interações, escolhas de cena, corpo e memória como motores da criação.
- **Levantamento de registros efêmeros**, incluindo fotografias, vídeos e anotações, que capturam momentos sensíveis e fugazes do processo.
- **Diálogo com artistas**, por meio de relatos e depoimentos, quando disponíveis, incorporando reflexões sobre a própria prática artística.

JUSTIFICATIVA DO MÉTODO

A cartografia permite acompanhar os solos do coletivo como territórios de experimentação poética, afetiva e política, destacando o caráter



não linear, insurgente e dissidente de suas criações. Ao mapear processos, memórias e afetos, o método oferece uma visão ampliada da obra, em que corpo, memória e cena se entrelaçam para produzir sentidos e contranarrativas. Essa abordagem possibilita compreender a prática do coletivo tanto como produção artística, quanto como prática estético-política que reinscreve experiências historicamente marginalizadas e cria outras histórias possíveis da cena brasileira contemporânea.

Solo	Ano de estreia	Nº total de apresentações	Locais de circulação
<i>A Cidade dos Pequenos Causos</i>	2024	24 apresentações	Brasília – Casa dos Quatro, Pé Direito / +12 apresentações no Teatro Gamboa Nova (2025)
<i>Partilha: As frestas empoeiradas da memória</i>	2024	24 apresentações	Brasília – Casa dos Quatro, Pé Direito / +12 apresentações no Teatro Gamboa Nova (2025)
<i>Habitei cantos que deveriam no máximo ser frequentados</i>	2024	24 apresentações	Brasília – Casa dos Quatro, Pé Direito / +12 apresentações no Teatro Gamboa Nova (2025)
<i>O Balé Aquático do Devaneio</i>	2024	24 apresentações	Brasília – Casa dos Quatro, Pé Direito / +12 apresentações no Teatro Gamboa Nova (2025)

QUADRO 1
Sistematização dos solos analisados no projeto *Solos Flutuantes*. Organização dos quatro solos que compõem o corpus da pesquisa, apresentando título, ano de criação, total de apresentações e locais de circulação, para fins de análise cartográfica e comparativa dos processos cênicos. Fonte: Elaboração do autor (2025)



CARTOGRAFIAS DA CENA: APLICAÇÕES DO MÉTODO NOS SOLOS

A partir da investigação dos solos teatrais, esta seção busca compreender como os processos de criação do Coletivo Poéticas da Meia Noite se manifestam como redes de memórias, afetos e experimentações cênicas.

O acompanhamento cartográfico permitiu observar os movimentos e as intensidades presentes nas quatro obras analisadas, revelando padrões de construção dramática, escolhas corporais e estratégias de encenação que articulam autobiografia, ficção, oralidade e performatividade *queer*. Cada solo se apresenta como um campo de experimentação em que corpo, memória e narrativa se entrelaçam para produzir sentidos coletivos e insurgentes.

A cartografia, nesse contexto, mostrou-se útil para mapear as tensões entre tradição oral e invenção cênica, bem como para acompanhar a emergência de linhas de fuga na construção de personagens, gestos e situações dramáticas. Ao registrar ensaios, experimentos e relatos das artistas, foi possível perceber a riqueza de procedimentos que compõem o fazer do coletivo e a potência de suas práticas como formas de resistência estética e política.

Durante os ensaios, tornou-se evidente que cada intérprete parte de um núcleo de memória, uma cena, uma frase, uma imagem corpórea ou sonora, que é o trabalho coletivamente até se transformar em dramaturgia. Os processos incluem caminhadas exploratórias por espaços urbanos, coletas de som ambiente, gravações de relatos pessoais e uso de objetos cotidianos como acionadores de lembrança. Em alguns momentos, o trabalho inclui visitas a espaços públicos do DF (praças, feiras, terminais, córregos) para observar gestos, ritmos e situações que alimentaram as cenas.

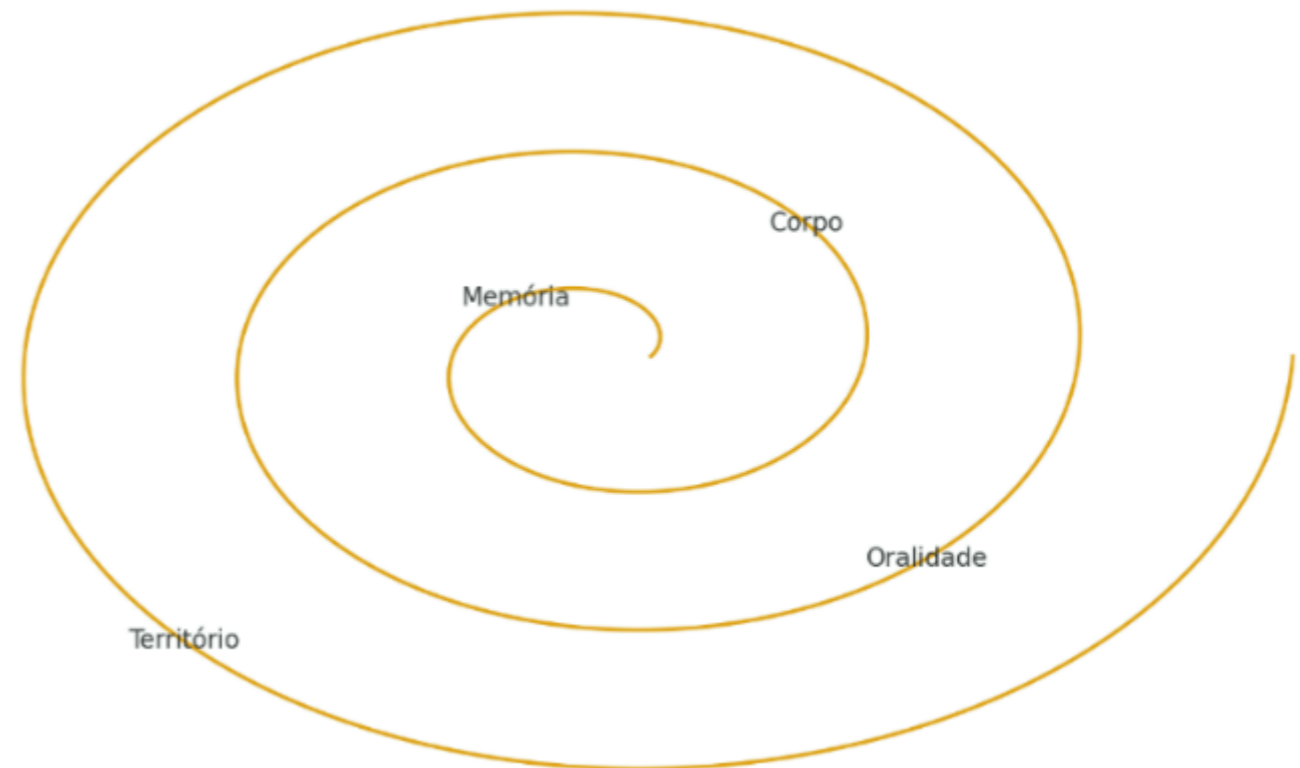


Essas práticas performativas se aproximam da definição de corpo como arquivo proposto por Diana Taylor (2013), para quem a performance transmite saberes que escapam ao registro escrito. Também dialogam com Leda Maria Martins (1997), ao acionar a oralidade como inscrição de temporalidades espirais, e com Judith Butler (2019), ao evidenciar o corpo como lugar de disputa e reinscrição.

Ao final, esta análise evidencia como a cartografia atua não só como método de registro, mas também como instrumento de reflexão crítica sobre processos artísticos não lineares, insurgentes e dissidentes. A prática do Coletivo Poéticas da Meia Noite se configura, assim, como exemplo de produção de conhecimento situado, que valoriza o corpo, a memória e a experiência como fundamentos para a invenção poética e política na cena contemporânea.

Nesse horizonte, torna-se possível compreender que o processo de criação aqui analisado não se estrutura em linha reta, e sim em movimento contínuo, retornado e pulsante, como quem gira, respira e revisita suas próprias camadas. O corpo não se limita a executar gestos: ele pensa, lembra, vibra, retém e devolve memória ao mundo. A cena é, assim, menos percurso e mais espiral, um campo em que experiência, arquivo e invenção se enroscam mutuamente, expandindo sentido a cada volta.

É nesse entendimento que se inscreve o mapa 2 – Corpo-Memória, uma imagem que não deseja organizar o pensamento, senão expô-lo em movimento, revelando como lembranças, vozes e presenças retornam, se dobram e se transformam na prática criativa. O que emerge é um circuito vivo entre corpo, memória e território, não um antes e um depois, mas um *durante*, sempre retomado. O mapa, portanto, não serve para fixar, mas para visualizar a respiração da criação, seu pulso contínuo e sua condição inacabada, sempre em giro.



MAPA 2

Dispositivo visual que expressa a relação entre corpo, lembrança, voz e território como circuito em movimento no processo criativo do coletivo.
Fonte: Elaboração do autor (2025)



MEMÓRIA, CORPO E DISSIDÊNCIA EM MOVIMENTO

Nesta seção, focalizo como memória, corpo e dissidência se tramam nos solos, tomando a definição de cartografia já apresentada na Introdução como base. O olhar lançado sobre os projetos desenvolvidos pelo coletivo entre 2023 e 2024, sobretudo no âmbito do ciclo Solos Flutuantes¹, nos conduz à compreensão da cartografia não só como ferramenta metodológica, mas também como prática estética que se realiza na cena e pela cena. Inspirados na perspectiva de Suely Rolnik (2006), entendemos a cartografia como dispositivo de acompanhamento de processos, atento às intensidades, às forças do presente e às emergências subjetivas que escapam às classificações hegemônicas. É nesse sentido que os solos podem ser lidos como trajetórias sensíveis, nos quais cada corpo se torna território e cada memória se torna linha de fuga, abrindo espaços para narrar outras histórias possíveis.



FIGURA 1

Experimento cênico realizado no Cine Jandaia em Salvador/Bahia – Fernanda Duarte, Davi Dias, Gabriela Vasconcelos e Anna Ju Carvalho – Coletivo Poéticas da Meia Noite – 2023.
Foto: Jaitai Ribeiro

¹ *Solos Flutuantes* é o nome do ciclo de criação e circulação dos solos do Coletivo Poéticas da Meia Noite, desenvolvido entre 2023 e 2024, sob direção de Thiago Carvalho. O projeto reuniu quatro solos autorais baseados em processos de memória, autobiografia e performance dissidente, com apresentações em Brasília (DF) e Salvador (BA).



A imagem registra não só uma cena, como também um estado de presença investigado durante o processo. Observam-se os corpos, o espaço e a atmosfera. Essa fisicalidade evidencia a cartografia sensível discutida por Rolnik (1989, 2006), pois o gesto surge como inscrição afetiva no espaço, mais do que como representação. Aqui se percebe o caráter insurgente do coletivo: o palco torna-se território de subjetividades dissidentes, onde o corpo, especialmente corpos *queer* e racializados, não busca adequação, mas transbordamento.

A ênfase na memória, enquanto elemento de criação, aproxima esta investigação das reflexões de Paul Ricoeur (2007), que compreende a memória como campo de disputa, quando lembrar é sempre também selecionar, recontar e reinscrever narrativas. No gesto do coletivo, memória é evocação nostálgica, e é também força ativa, que se corporifica na cena e se atualiza em cada performance. Essa perspectiva também dialoga com o conceito de “escrevivência”, cunhado por Conceição Evaristo (2017), em que a memória coletiva, ancestral e cotidiana é transformada em linguagem poética, fazendo do corpo do artista um arquivo vivo, capaz de resistir e recriar mundos.

O corpo, por sua vez, é convocado como lugar de enunciação e de inscrição política. Autoras como Judith Butler (2018) nos lembram que os corpos são sempre atravessados por normas, vulnerabilidades e resistências, e que performar é também expor e tensionar essas marcas. No caso do Coletivo Poéticas da Meia Noite, o corpo cênico emerge como arquivo, conforme sugere Diana Taylor (2013), e também como rasura: um espaço onde se reinscrevem histórias negadas, silenciadas ou apagadas pelo discurso hegemônico. Assim, cada gesto, vocalidade e imagem construída nos solos se constitui como ato de resistência e como reescrita da cena brasileira contemporânea.

O corpo quase suspenso na ação performativa indica uma dramaturgia do risco e do desequilíbrio. Essa imagem pode ser lida à luz de Butler (2019), para quem a performatividade expõe tensões entre norma e invenção. Ao colocar o corpo em instabilidade, o solo opera uma ruptura de uma estética da falha como potência, em que lembrar é desviar, torcer, reinventar. Eis a dimensão de novidade: não se narra memória, fabrica-se outra.



FIGURA 2

Gabriela Vasconcelos em experimento cênico para montagem do espetáculo *Habitei Cantos que deveriam no máximo ser frequentados* – Coletivo Poéticas da Meia Noite – 2023. Foto: Jaitai Ribeiro

Essa prática se aproxima do que Patricia Hill Collins (2019) denomina “pensamento insurgente”, ou seja, modos de conhecimento que nascem das margens e se contrapõem às epistemologias dominantes. O coletivo investe em registros orais, nos afetos e nas narrativas subjetivas como fundamentos metodológicos, reafirmando que a ciência e a arte não se limitam às formas legitimadas pelo cânone, mas podem se constituir na partilha sensível de experiências dissidentes. Nesse sentido, também dialoga com bell hooks (1994), quando esta afirma que a pedagogia crítica se faz na construção de espaços de fala que acolhem múltiplas vozes, reconhecendo nelas o poder de transformar tanto a teoria quanto a prática.

O percurso aqui traçado pretende, portanto, ampliar as discussões sobre metodologias insurgentes nas artes cênicas, demonstrando como os trabalhos do coletivo articulam estética e política em uma prática que é, ao mesmo tempo, poética e epistemológica. Trata-se de valorizar a cena enquanto território de criação coletiva e enquanto espaço de produção de conhecimento, em que se afirmam as histórias e subjetividades que, muitas vezes, foram silenciadas na narrativa oficial do teatro brasileiro.



O Coletivo Poéticas da Meia Noite, ao tensionar fronteiras entre memória, corpo e dissidência, coloca em prática aquilo que Walter Mignolo (2008) chama de “epistemologias do Sul”: formas de pensar e criar que emergem de experiências situadas, de corpos e territórios específicos, questionando a centralidade dos paradigmas coloniais. Dessa maneira, sua dramaturgia se apresenta como gesto cartográfico, como mapa em movimento, capaz de indicar caminhos de reexistência no campo das artes.

Assim, o que se propõe aqui é acompanhar esse processo, não como observador distante, mas como cúmplice e co-criador, reconhecendo que a cena se faz também como lugar de pensamento e que pensar a cena é, em si, um ato de criação.

Além dos registros escritos e das cartografias visuais criadas pelos intérpretes, a criação dos solos se alimentou de ações de risco e presença, práticas de respiração prolongada, exercícios vocais que alternavam sussurro e explosão, e exploração de estados físicos como cansaço, queda, desequilíbrio. Esses recursos ampliaram a escuta interna e favoreceram a emergência de memórias involuntárias, alinhando-se ao que Paul Ricoeur (2007) identifica como retorno fragmentário e reconfigurável da lembrança.

A inscrição do corpo como narrativa expandida dialoga com a teoria do repertório de Diana Taylor (2013) e com a noção de oralitura proposta por Leda Maria Martins (1997), que reconhece corpo e voz como meios de transmissão histórica. A performatividade queer observada no coletivo articula-se com Butler (1990/2019), evidenciando o corpo enquanto campo de resistência normativa, e com José Esteban Muñoz (2009), que entende a performance como fabulação de futuro.

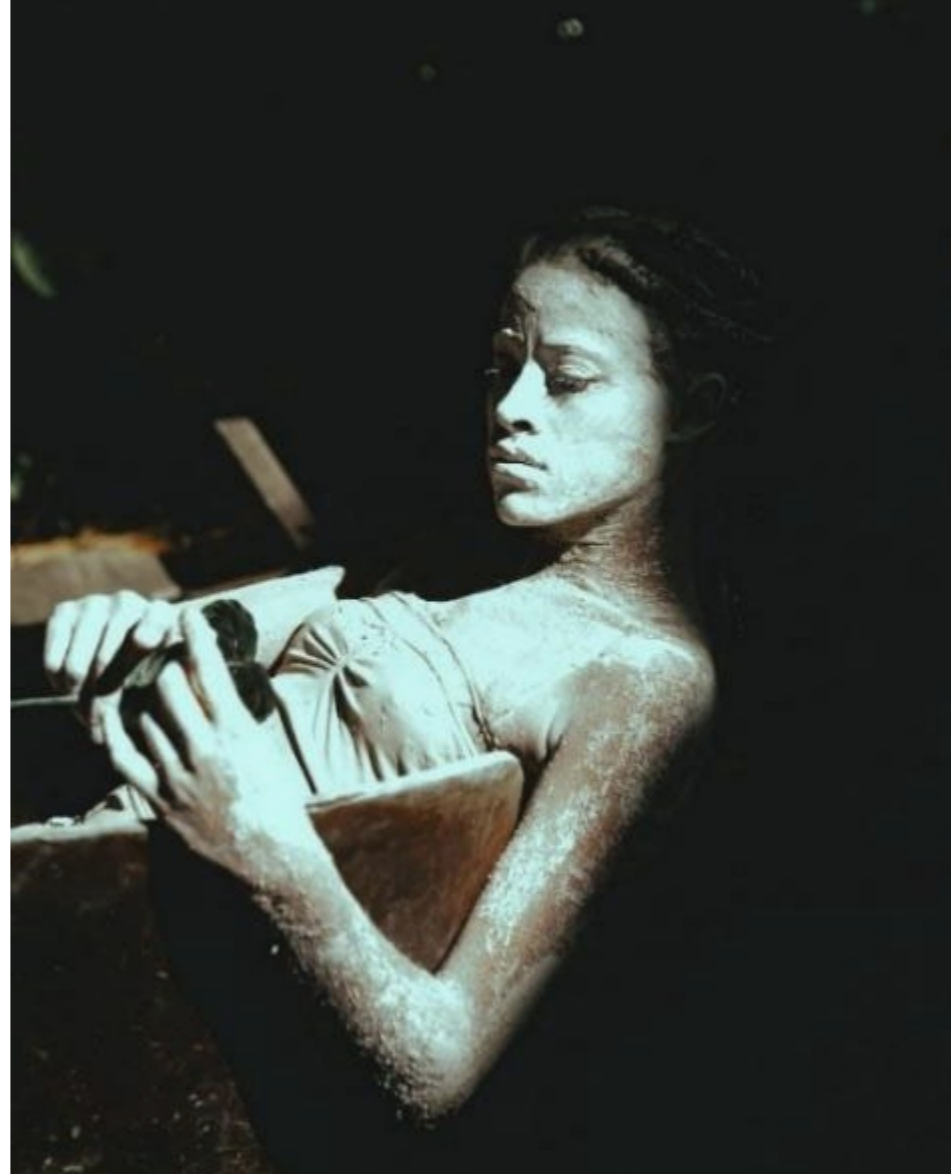


FIGURA 3
Fernanda Duarte em
experimento cênico
para montagem do
espetáculo *Partilha:
As frestas empoeiradas
da memória* - Coletivo
Poéticas da Meia Noite -
2023. Foto: Jaitai Ribeiro



A paisagem social do Cerrado aparece como horizonte de afetos, não como tema explícito, mas como atmosfera: poeira vermelha que se infiltra na pele e na respiração, amplitude de céu que dilata o gesto, rios que insistem mesmo na seca. Cada solo carrega em si o contorno desse chão.

ENTRE RASTROS E ECOS: CARTOGRAFIAS TEÓRICAS PARA UMA CENA INSURGENTE

Em diálogo com o referencial escolhido, o mapa teórico se mantém em movimento: seguimos Rolnik para pensar a cartografia como acompanhamento de processos e Bachelard para compreender o espaço como experiência poética, sem reexplicar conceitos já fixados na introdução.

Ao compreender as identidades como construções culturais em permanente deslocamento, conforme propõe Stuart Hall (1997), os solos do Coletivo Poéticas da Meia Noite evidenciam subjetividades que não se fixam em essências, mas se constituem na fricção entre memória, território, corpo e dissidência.

O espaço cênico, articulado a essa cartografia, encontra diálogo com Gaston Bachelard (1993), que enfatiza a dimensão poética do lugar. A “casa” enquanto cosmos, lembrança e espaço de intimidade atravessa o trabalho do coletivo, criando cenários onde o tempo se dobra, a infância ressoa e a memória se faz presente como força estruturante da cena. A dimensão simbólica e afetiva do espaço reforça a ideia de que a cena não é apenas palco, mas território sensível e relacional, capaz de mobilizar o espectador para uma experiência de imersão poética e política.



A memória, especialmente quando compreendida a partir das reflexões de Leda Maria Martins (1997), torna-se corpo e voz, articulando temporalidades espirais e narrativas orais que subvertem linearidades hegemônicas. A oralitura, enquanto prática que conjuga voz, corpo e espaço, permite que experiências vividas e coletivas se inscrevam na cena de modo a tensionar a história oficial. Essa perspectiva é reforçada por Diana Taylor (2013), que entende a performance como um sistema de transmissão de memória cultural, capaz de preservar saberes efêmeros que escapam ao arquivo escrito.

O afeto e a subjetividade são, nesse quadro, vetores políticos fundamentais. bell hooks (2019) propõe que a pedagogia do afeto é também forma de insurgência, espaço onde vozes silenciadas encontram ressonância. Conceição Evaristo (2014) amplia essa compreensão ao articular a memória à experiência negra, propondo a escrevivência como modo de transformar experiências pessoais e coletivas em linguagem literária e cênica, inscrevendo-as como forma de resistência e afirmação identitária. Angela Davis (2016), ao discutir memória, racismo e resistência, contribui para pensar como narrativas de minorias podem emergir na cena como gesto político, deslocando hierarquias de poder e visibilidade.

No plano da performatividade e dissidência de gênero, Judith Butler (2003, 2019) e Paul B. Preciado (2014) oferecem instrumentos para analisar a cena como espaço de experimentação de corpos e identidades que desafiam normas. A performatividade, nesse sentido, é simultaneamente estética e política: é gesto que produz sentido, desloca limites e reconfigura modos de ser no mundo. Essas perspectivas dialogam com Stuart Hall (1997), ao refletir sobre identidades como processos fluidos, construídos em intersecção com cultura, memória e representações sociais.

Além disso, as epistemologias do Sul (Santos, 2007; Mignolo, 2008) reforçam a pertinência de uma abordagem insurgente e situada. Elas convidam a reconhecer práticas de criação e conhecimento que emergem de margens, de territórios periféricos, de corpos historicamente subalternizados. Nesse sentido, os trabalhos do coletivo se apresentam como laboratórios de resistência estética e política, insistindo na criação de espaços de subjetividade dissidente e de cuidado coletivo.

A articulação entre essas perspectivas evidencia que os solos do Coletivo Poéticas da Meia Noite não são apenas obras isoladas, mas processos em que memória, corpo e cartografia se articulam, produzindo narrativas insurgentes que tensionam o cânone, deslocam a historicidade oficial e



estabelecem novos modos de pensar, sentir e existir na cena contemporânea. Esse referencial não é, portanto, pano de fundo; é tecido pulsante que acompanha e potencializa a leitura das dramaturgias analisadas, permitindo compreender a criação artística como prática de insurgência, memória e invenção.

Torna-se possível observar que o cruzamento entre memória, oralidade e corpo reforça o entendimento de Bachelard (1993) sobre o espaço como imagem interior, e de Hélène Cixous (1995) sobre a escrita do corpo como gesto de insubmissão. Stuart Hall (1997) contribui para a leitura das identidades construídas em trânsito, enquanto Preciado (2014) oferece chave para compreender o corpo como campo tecnológico e político.

Pensar a cena em Brasília é também pensar o Cerrado como estado de sensibilidade, ervas que rebrotam após o fogo, resistência que se faz subterrânea. A ideia de sobrevivência vegetal aproxima-se da resistência subjetiva dos corpos em palco.

ENTRE MEMÓRIAS E DEVANEIOS: ANÁLISE DOS SOLOS DO COLETIVO POÉTICAS DA MEIA NOITE

O percurso de criação do coletivo, nos solos analisados, revela a cartografia como gesto em movimento, capaz de inscrever no espaço cênico rastros de memória, subjetividade e insurgência. Cada espetáculo funciona como fragmento de mapa, sinalizando trajetórias sensíveis, memórias afetivas e corpos dissidentes que desafiam normas estabelecidas. A leitura dos solos evidencia a articulação entre práticas de registro, oralidade e



performatividade, permitindo compreender como a dramaturgia se constrói a partir de linhas de força internas à experiência vivida dos artistas.

Nesse horizonte, a memória que atravessa os solos pode ser compreendida, à luz de Paul de Man (1979), não como transparência do vivido, mas como construção retórica e instável, atravessada por deslocamentos, apagamentos e fabulações que tornam a própria narrativa um campo de disputa de sentidos.

A Cidade dos Pequenos Causos inaugura o ciclo como um exercício de cartografia da memória urbana e afetiva. Inspirado nas lembranças da infância em cidades interiores, o solo constrói narrativas fragmentadas, que se movimentam entre lembrança e invenção. O corpo do intérprete atua como arquivo vivo, carregando traços de infância, afetos familiares e memórias de lugares. O gesto se articula com a proposta de Bachelard (1993), ao transformar o espaço cênico em cosmos de intimidade, onde cada objeto, cada gesto e cada pausa ressoa com lembranças múltiplas. Ao mesmo tempo, a voz performativa, alternando narrativas e devaneios, mobiliza o conceito de “oralitura”, de Leda Maria Martins (1997), evidenciando a espiralidade temporal da memória e sua dimensão performativa. O solo demonstra, ainda, a construção de uma dramaturgia do corpo dissidente, em consonância com Butler (2019), na medida em que a interpretação tensiona normas de comportamento e expressão, tornando visível uma subjetividade que resiste a classificações rígidas.

O texto dramaturgício elaborado por Davi Dias constrói uma cidade imaginária habitada por personagens que condensam fragmentos de memória, afetos e experiências de marginalização. Figuras como *A Vizinha*, *o Ilusionista*, *o Encantador de Moscas* e *A Filha* emergem como desdobramentos do corpo narrador, operando tanto como metáforas coletivas quanto como reverberações de uma memória íntima atravessada pela condição de uma “bixa” em uma cidade do interior. Essa dramaturgia, ao mesmo

FIGURA 4

Davi Dias em *A Cidade dos pequenos causos*, direção de Thiago Carvalho – Coletivo Poéticas da Meia Noite, em Brasília, no ano de 2024.
Foto: Jaitai Ribeiro





tempo fabulatória e autobiográfica, revela-se como um gesto de sobrevivência e reinvenção, com o qual cada personagem encarna tanto as dores quanto as resistências de um corpo dissidente. A água – imagem inaugural do processo criativo – funciona como catalisador simbólico dessa narrativa, instaurando uma escrita que flui entre o real e o devaneio, em sintonia com o que Sarrazac (2012) chama de “dramaturgia dos restos”, em que fragmentos e ruínas se rearticulam poeticamente em cena.

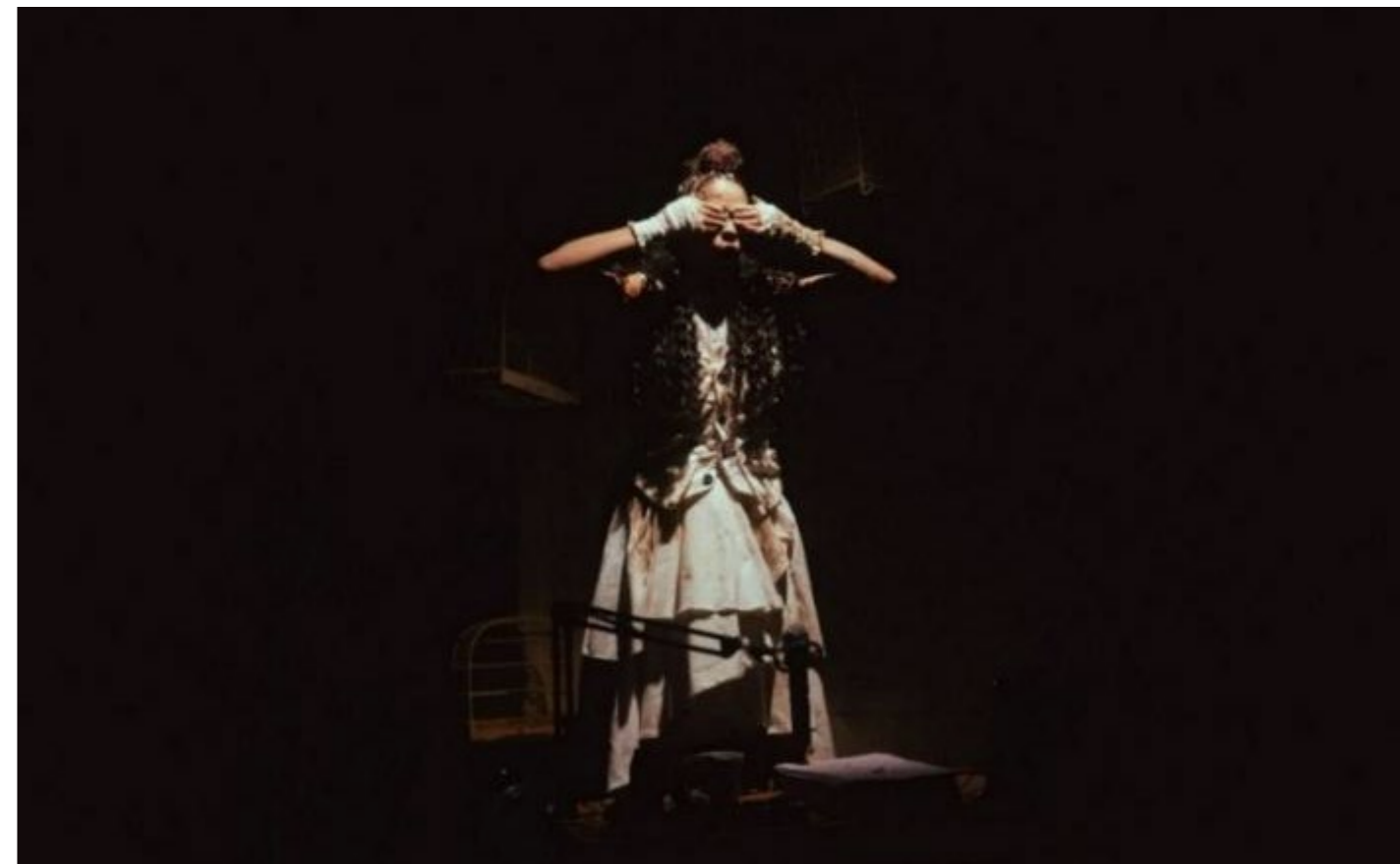
Tal dramaturgia, nos termos de Sarrazac, opera por meio de fragmentos, resíduos e zonas de ruína da experiência, recusando a linearidade tradicional e produzindo uma cena atravessada por lacunas, silêncios e sobreposições de tempos e vozes.

Partilha: as frestas empoeiradas da memória aprofunda a relação entre memória, afeto e política, ao explorar a intimidade da voz feminina e suas ressonâncias históricas. O solo se desenvolve como uma radiografia da memória do trauma e da invisibilidade, com o rádio funcionando como metáfora para a transmissão de histórias marginalizadas. A prática cartográfica se manifesta aqui como acompanhamento do fluxo afetivo da narrativa: cada fragmento de lembrança é registrado, repetido e ressignificado, revelando o poder da memória como ferramenta de resistência, conforme enfatiza Angela Davis (2016). A cena propõe, também, um espaço de escuta compartilhada, reforçando a pedagogia do afeto de bell hooks (2019) e evidenciando a potência transformadora da partilha de experiências subalternizadas.

A presença do rádio em cena, visível na imagem, transforma o dispositivo técnico em corpo-memória. O objeto, mais que adereço, atua como arquivo vivo, ecoando o repertório de Diana Taylor (2013). A insurgência aparece aqui no deslocamento da mulher negra para o centro da narrativa histórica; o rádio, símbolo de transmissão tradicional, passa a emitir não a voz hegemônica, mas a voz que antes foi apagada.

FIGURA 5

Fernanda Duarte em *Partilha, as frestas empoeiradas da memória*, direção de Thiago Carvalho - Coletivo Poéticas da Meia Noite, em Brasília, no ano de 2024.
Foto: Jaitai Ribeiro





O texto dramaturgicamente de Fernanda Duarte aciona a figura de uma apresentadora de rádio como mediadora entre lembrança e delírio, corpo e voz, intimidade e público. Nessa narrativa, o rádio não apenas transmite histórias, mas se torna também um corpo-sonoro que carrega as marcas do trauma e das memórias silenciadas. A alternância entre lucidez e devaneio articula uma dramaturgia de limiar, na qual o discurso se fragmenta e retorna como eco, instaurando o que Diana Taylor (2003) define como *repertoire* – um saber performático que insiste em se atualizar na cena, mesmo quando recusado pela história oficial. Assim, a escrita dramaturgicamente de Duarte tensiona os limites entre intimidade e esfera pública, entre silêncio e testemunho, ressoando como uma cartografia afetiva da ausência, em que a partilha de memórias dolorosas se converte em gesto estético e político.

Esse jogo entre repetição, deslocamento e reinvenção da memória também se aproxima do que Linda Hutcheon (2006) define como processos de adaptação e reescrita cultural, nos quais a repetição nunca é mera cópia, mas sempre produção de diferença e abertura de novos sentidos.

Habitei cantos que deveriam no máximo ser frequentados desloca a narrativa para o registro onírico e coreográfico da memória. A espacialidade do solo remete a trajetórias ocultas e esquecidas, nos quais o corpo performa trajetórias invisíveis, em sintonia com a ideia de táticas de resistência de Michel de Certeau (1994). Cada gesto e cada deslocamento pelo palco tornam-se cartografias em miniatura, mapeando fissuras no espaço físico e simbólico. Aqui, a dramaturgia se constitui a partir de fragmentos poéticos e corporeidade insurgente, alinhando memória individual e coletiva.

O texto dramaturgicamente de Gabriela Vasconcelos se organiza como uma escrita em fluxo, na qual palavras e imagens compõem uma espécie de coreografia verbal, instaurando um ritmo que aproxima poesia e dança. A narrativa se constrói como uma fita de Moebius, na qual o dentro e o fora se confundem, dissolvendo fronteiras rígidas e abrindo espaço para múltiplas percepções do corpo e do espaço. Essa escrita devaneante dialoga tanto com a noção

FIGURA 6

Gabriela Duarte em *Habitei cantos que deveriam no máximo ser frequentados*, direção de Thiago Carvalho – Coletivo Poéticas da Meia Noite, em Brasília, no ano de 2024. Foto: Jaitai Ribeiro





de “poética do espaço” de Bachelard (1993), quanto com a perspectiva de Hélène Cixous (1995) sobre a *écriture féminine*, entendida como uma linguagem que irrompe contra a linearidade e faz emergir uma escrita do corpo. Assim, a dramaturgia proposta por Vasconcelos atualiza memórias íntimas ao mesmo tempo em que fábula novos territórios de existência, produzindo um gesto de invenção poética que se inscreve tanto na cena quanto no imaginário coletivo.

Em diálogo com Hélène Cixous (1995), essa dramaturgia também pode ser lida como uma escrita do corpo, em que o gesto poético emerge como forma de insubmissão às estruturas narrativas normativas, fazendo da linguagem um território de transbordamento, desejo e invenção de si.

O Balé Aquático do Devaneio, por fim, propõe uma cartografia sensível da infância e da memória negra, atravessando água, corpo e imaginação. A cena se articula como fluxo, movimento e repetição, configurando memória afetiva como força estruturante da dramaturgia. A utilização de imagens poéticas, gestos suspensos e sons da água evoca a construção de mundos possíveis a partir de lembranças ancestrais e infantis, alinhando-se às reflexões de Conceição Evaristo (2017) sobre escrevivência e memória coletiva. A água, enquanto elemento simbólico, torna-se veículo de passagem entre passado e presente, entre corpo e território, consolidando a cena como espaço de insurgência estética, afetiva e política.

A imagem evidencia o corpo em estado líquido, guiado por respirações amplas e gestos ondulatórios. A água, enquanto aparato simbólico, retoma Bachelard (1960) e Conceição Evaristo (2017), inscrevendo ancestralidade negra como fluxo contínuo. A insurgência criativa não está apenas no tema, mas na própria escolha de materialidade – água como memória que escapa ao arquivo e resiste ao esquecimento.

O texto dramatúrgico de Anna Ju Carvalho em *O Balé Aquático do Devaneio* se constrói como

FIGURA 7

Anna Ju Carvalho
em *O Balé aquático do devaneio*, direção de Thiago Carvalho - Coletivo Poéticas da Meia Noite, em Brasília, no ano de 2024.
Foto: Jaitai Ribeiro





uma travessia poética em que a água é motor de memória, esquecimento e reinvenção. A dramaturgia convoca a figura da “criança perdida” como emblema daquilo que retorna em fragmentos, instaurando uma narrativa que oscila entre ausência e renascimento. Nesse fluxo, a água não é apenas cenário simbólico, é matéria viva que dá corpo às imagens e às lembranças, atualizando o que Bachelard (1960) descreve como potência do devaneio: um espaço em que o imaginário se expande e cria mundos interiores. Ao mesmo tempo, a interlocução com *Diálogos com Ruth de Souza* projeta uma dramaturgia marcada pela ancestralidade, que reinscreve a experiência negra feminina como memória e continuidade, entrelaçando o gesto íntimo da autora com uma dimensão coletiva de pertencimento. Assim, o texto dramaturgico se afirma como poética da água e da infância, na qual o corpo em cena transborda tanto as dores quanto às possibilidades de recriação de si.

Nos quatro solos, percebe-se que a cartografia se manifesta simultaneamente como método e gesto artístico: acompanha trajetórias, registra afetos e subjetividades, tenciona normas de gênero e raça e estabelece conexões entre espaço, memória e corpo. A cena emerge, portanto, como território de experimentação, aprendizagem e resistência, naquilo que Rolnik (1989) nomeia como escrita-processo, capaz de articular criação e epistemologia.

Ao considerar os solos como fragmentos de mapas vivos, evidencia-se que a dramaturgia do Coletivo Poéticas da Meia Noite não busca apenas representar memórias, senão inscrevê-las como dispositivos políticos e estéticos, capazes de afirmar subjetividades marginalizadas e criar novos modos de habitar a cena. O gesto cartográfico do coletivo é, assim, gesto de insurgência, memória e invenção, mostrando que teatro, performance e poesia podem se entrelaçar para produzir conhecimento situado, poético e transformador.

Nos quatro solos, adotamos um eixo analítico dividido em três frentes:

- 1 | Dispositivo de memória** – como surgem imagens, objetos, lembranças e arquivos.
- 2 | Linguagem de corpo e voz** – qual a fisicalidade instaurada e qual corpo político emerge.
- 3 | Cartografia espacial e poética** – como a cena cria território e experiência.



No caso de *A Cidade dos Pequenos Causos*, o imaginário interiorano reverbera traços do Cerrado: ruelas empoeiradas, quintais, águas paradas que guardam ecos da infância.

A dimensão de novidade e insurgência do trabalho emerge particularmente da transformação dos cadernos de processo, antes ferramentas de anotação privada, em objetos cênicos visíveis e acionáveis em cena, especialmente em *Partilha* e em *Habitei cantos que deveriam no máximo ser frequentados*. Outro gesto inovador é a utilização do rádio como dispositivo de memória e disputa de vozes, ressignificando um objeto doméstico como transmissor de narrativas que historicamente não ocuparam o centro da cena. Esses procedimentos não só tornam o processo parte da obra, como também tensionam regimes de autoria, arquivo e representação, propondo uma cena que não demonstra teoria: pensa.

ENTRE GESTO E MEMÓRIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE CRIAÇÃO, CARTOGRAFIA E INSURGÊNCIA

Ao percorrer o conjunto dos solos analisados, evidencia-se que o Coletivo Poéticas da Meia Noite opera uma cartografia em que memória, corpo e dissidência se entrelaçam em múltiplos níveis. A dramaturgia do coletivo não se limita à representação de experiências, mas transforma-se em gesto de invenção, política e cuidado.



O trabalho do Coletivo reafirma a potência da cartografia como método que acompanha processos, em vez de apenas descrevê-los, como sugere Suely Rolnik (1989). Ao registrar afetos, trajetórias e linhas de força, ele constrói tramas poéticas em que o corpo se torna arquivo e a memória, dramaturgia. Essa abordagem permite tensionar normas estéticas e sociais, abrindo espaço para que identidades dissidentes e narrativas subalternizadas se afirmem na cena, reforçando os conceitos de performatividade e dissidência (Butler, 2019; Preciado, 2014).

Nos solos, a memória atua como eixo estruturante, ecoando as reflexões de Leda Maria Martins (1997) sobre oralidade e temporalidade espiral. Ao incorporar registros orais, gestos e objetos do cotidiano, o coletivo promove uma dramaturgia que se faz por camadas, em movimento, revelando fissuras na história oficial das artes cênicas brasileiras. *A poética do espaço* de Bachelard (1993) e *a escrevivência* de Conceição Evaristo (2014) evidenciam como a memória individual e coletiva se transforma em força estética e política, criando cenários de intimidade e ancestralidade.

O olhar poético-político do coletivo também dialoga com epistemologias insurgentes, como propõem Santos (2007) e Mignolo (2008), valorizando saberes situados, experiências periféricas e práticas artísticas que emergem das margens. O gesto cênico se transforma, assim, em gesto epistemológico: criar é também produzir conhecimento sobre corpos, territórios, histórias e afetos que, muitas vezes, permanecem invisibilizados. O teatro se torna território de aprendizado coletivo, experiência estética e registro histórico insurgente.

A experiência do coletivo demonstra ainda como a cena pode operar como um espaço de cuidado coletivo e pedagogia sensível, onde cada ensaio, cada improvisação e cada performance são instâncias de aprendizado mútuo. A cartografia poética praticada pelo grupo amplia a compreensão de criação como processo contínuo, não linear, em que a subjetividade e a afetividade são legitimadas como instrumentos de produção de conhecimento. Nessa perspectiva, o fazer cênico se configura como ato de resistência contra a padronização de linguagens e narrativas hegemônicas, abrindo espaço para práticas que se constroem na margem, na dissidência e na experimentação constante.

O trabalho do Coletivo Poéticas da Meia Noite mostra também que a memória, longe de ser apenas evocação do passado, torna-se dispositivo de invenção e afirmação no presente. Cada solo evidencia como experiências individuais e coletivas podem se tornar dramaturgia, tornando o



corpo veículo de histórias insurgentes e de afetos compartilhados. A cena transforma-se, assim, em arquivo vivo, espaço de criação política e poética e laboratório de novas formas de percepção e relação com o mundo.

Em última instância, os solos do Coletivo funcionam como mapas em constante expansão: trajetórias afetivas, memórias insurgentes e corpos em dissidência se entrecruzam, criando novas geografias da experiência cênica. A criação do coletivo reafirma que teatro, performance e poesia podem ser simultaneamente gesto poético, historiográfico e político, abrindo possibilidades para pensar metodologias de pesquisa que reconheçam a multiplicidade de vozes, afetos e memórias na cena brasileira contemporânea.

Portanto, a relevância do Coletivo Poéticas da Meia Noite não se limita à produção artística; ela reside também na capacidade de propor modos de habitar o espaço cênico e o mundo com atenção, cuidado e insurgência. A dramaturgia se apresenta como dispositivo de conhecimento, o corpo como arquivo, e a memória como território de resistência. Ao intercalar experiências individuais e coletivas, afetos, narrativas marginais e práticas de cartografia, o coletivo constrói um gesto artístico-político que evidencia a potência da cena como espaço de invenção e de possibilidade. A prática do grupo inspira, assim, a reflexão sobre caminhos insurgentes nas artes cênicas, sugerindo que cada espetáculo, gesto e mapa criado possa reconfigurar as formas de se relacionar com o passado, o presente e o futuro da memória e da criação artística.

Dando continuidade a essa perspectiva, os processos analisados reafirmam a cena como território de gesto e pensamento. A prática do coletivo aproxima-se do que Boaventura de Sousa Santos (2007) define como *ecologia de saberes*, entendida como coexistência entre conhecimento acadêmico, ancestralidade e invenção. Nessa tessitura, o corpo, arquivo vivo segundo Taylor (2013), espiral de temporalidades para Martins (1997) e espaço de dissidência, conforme Butler (2019), torna-se dispositivo de inscrição e movimento. Importa acrescentar, ainda, que o Cerrado atua como base sensorial e geopolítica dessas criações, atravessando o processo coletivo tanto como localização física, quanto como campo afetivo e atmosférico que orienta modos de lembrar, criar e existir em cena.



ENTRE BRECHAS E PROVOCAÇÕES: PARA UMA CRÍTICA CRIATIVA

Se a cartografia proposta pelo Coletivo Poéticas da Meia Noite se afirma como gesto de invenção, resistência e memória, é importante também abrir espaço para pensar suas contradições e riscos. Uma crítica criativa, nesse sentido, não busca enfraquecer o percurso, mas ampliar suas reverberações.

Primeiro, cabe reconhecer o risco de que o excesso de enquadramento teórico possa engessar a força poética do coletivo. Se, por um lado, as referências acadêmicas fortalecem a análise, por outro, a insurgência artística demanda zonas de indisciplina, de fuga ao discurso conceitual. Nesse tensionamento entre prática e teoria reside também a potência do trabalho.

Da mesma forma, o corpo, aqui concebido como arquivo e memória, pode ser visto também como contradição e falha. Há momentos em que o corpo esquece, silencia, trai a própria lembrança. Essas rachaduras são, igualmente, cartográficas: nelas se inscrevem linhas de fuga que revelam a precariedade e a vulnerabilidade como forças criativas.

Outro ponto de provocação é pensar a cartografia não apenas como acompanhamento de processos, mas também como fabulação. Mapear é, em alguma medida, inventar territórios inexistentes, abrir rotas impossíveis, propor mundos que não estão dados. Essa dimensão fabuladora aproxima a prática do coletivo de uma poética de reinvenção radical.

É ainda pertinente deslocar a análise para o espectador. Se os solos funcionam como mapas, eles não só narram memórias insurgentes, como também convocam quem assiste a cartografar-se a si mesmo. O espectador, nesse sentido, torna-se cúmplice e coautor de territórios subjetivos e afetivos.



Por fim, a dimensão utópica do gesto artístico merece ser problematizada. A cena, ao fabular mundos outros, corre o risco de se perder em idealizações. Contudo, é precisamente na tensão entre utopia e realidade que a prática do coletivo encontra seu campo de força: habitar a dureza do real sem abrir mão da invenção de futuros possíveis.

Assim, uma crítica criativa às *Cartografias Poéticas da Meia Noite* não aponta lacunas, mas brechas. São essas fendas que ampliam o horizonte do trabalho, abrindo-o a instabilidades que, longe de fragilizá-lo, o fortalecem como gesto político, estético e epistemológico.

REFERÊNCIAS

- » ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- » BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- » BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- » BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- » BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: sobre os limites materiais e discursivos do “sexo”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- » BUTLER, Judith. **Gender Trouble**: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.
- » CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- » CIXOUS, Hélène. **A escrita feminina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- » COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.
- » DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.



- » DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 1.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- » DE MAN, Paul. **Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust.** Rio de Janeiro: Imago, 1979.
- » EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água.** Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- » EVARISTO, Conceição. **Escrevivência: a escrita de nós.** Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- » GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa.** Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- » HALL, Stuart (Org.). **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.** London: SAGE, 1997.
- » hooks, bell. **Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics.** Boston: South End Press, 1990.
- » hooks, bell. **Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom.** New York: Routledge, 1994.
- » hooks, bell. **Ensinando pensamento crítico: práticas de liberdade.** São Paulo: Boitempo, 2019.
- » HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.
- » LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- » MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá.** Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Perspectiva, 1997.
- » MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, n. 34, p. 287-324, 2008.
- » MUÑOZ, José Esteban. **Utopia queer: o então e o lá da política queer.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.
- » PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual.** São Paulo: n-1 edições, 2014.
- » RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- » ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- » ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental.** Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.



- » SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 79, p. 71-94, 2007.
- » SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- » SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama: escrituras dramáticas contemporâneas**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- » TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memórias culturais nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- » ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.