

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
LAÍS CASTRO DOS SANTOS

INTERSEÇÕES ENTRE VÍDEO E DANÇA SOB ÓTICAS PERIFÉRICAS

Rio de Janeiro
2023

Laís Castro dos Santos

INTERSEÇÕES ENTRE VÍDEO E DANÇA SOB ÓTICAS PERIFÉRICAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Dança. Linha de pesquisa: Performance e Performatividades da Dança.

Orientadora: Prof. Dr^a. Tatiana Maria Damasceno

Rio de Janeiro

2023

CIP - Catalogação na Publicação

S237i Santos, Laís Castro dos
INTERSEÇÕES ENTRE VÍDEO E DANÇA SOB ÓTICAS
PERIFÉRICAS / Laís Castro dos Santos. -- Rio de
Janeiro, 2023.
81 f.

Orientadora: Tatiana Maria Damasceno.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e
Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2023.

1. Dança. 2. Performance. 3. Periferia. 4. Vídeo.
5. Improvisação. I. Damasceno, Tatiana Maria,
orient. II. Título.

Laís Castro dos Santos

INTERSEÇÕES ENTRE VÍDEO E DANÇA SOB ÓTICAS PERIFÉRICAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Dança. Linha de pesquisa: Performance e Performatividades da Dança.

Banca Examinadora:

(Profa. Dra. Tatiana Maria Damasceno, UFRJ)

(Prof. Dr. Felipe Kremer Ribeiro, UFRJ)

(Prof. Dr. Jorge Luís P. Rodrigues| Caê, IFRJ)

RESUMO

SANTOS, Laís Castro dos. **Interseções Entre Vídeo e Dança Sob Óticas Periféricas**, 2023. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Esta pesquisa está interessada em investigar artisticamente uma perspectiva de periferia como identidade compartilhada, escapando da concepção hegemônica mais ligada a estereótipos. Desta forma, partimos da experiência de mulher, negra e periférica da pesquisadora para tecer as reflexões, diálogos com autores e processos de criação. Através da prática da dança imbricada com a construção de imagens e da improvisação como prática desenvolvida tanto nos laboratórios de criação quanto em cena na relação com o público, busca-se ativar diversos repertórios dessa experiência negra periférica. Este texto compreende reflexões sobre o processo de criação da peça de dança Verde, as motivações e a recepção desta pelo público. Assim, a composição se deu através de quatro ações que estruturam metodologicamente a pesquisa: olhar a rua: o corpo e a câmera; projetar imagens no espaço do Citrus Ateliê; conviver corpo e a imagem; ação no ateliê para público. A primeira ação consiste em ocupar espaços públicos do entorno do meu bairro, localizado na periferia do Rio de Janeiro, com uma câmera e produzir imagens do cotidiano desses espaços. Em seguida, essas imagens são projetadas em um espaço cênico para a feitura de laboratórios de criação, considerando o corpo em movimento e em relação a essas imagens exibidas em grande escala. A última ação abarca o resultado apresentado ao público.

Palavras-chave: Dança. Performance. Vídeo. Periferia. Negritude.

ABSTRACT

SANTOS, Laís Castro dos. **Interseções Entre Vídeo e Dança Sob Óticas Periféricas**, 2023. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This research is interested in artistically investigate a perspective of the periphery as a shared identity, escaping from the hegemonic conception more linked to stereotypes. In this way, we start from the researcher's experience, as a black and peripheral woman, to weave reflections, dialogues with authors and creation processes. Through the practice of dance intertwined with the construction of images and improvisation as a practice developed both in the creation laboratories and on stage in the relationship with the audience, we seek to activate different repertoires of this peripheral black experience. This text comprises reflections on the process of creating the dance piece Verde, the motivations and the reception of this by the audience. Thus, the composition took place through four actions that methodologically structure the research: looking at the street: the body and the camera; project images in the Citrus Ateliê space; to live with body and image; action in the studio for the public. The first action consists of occupying public spaces around my neighborhood, located on the outskirts of Rio de Janeiro, with a camera and producing images of the daily life of these spaces. Then, these images are projected in a scenic space for the making of creation laboratories, considering the body in movement and in relation to these images displayed on a large scale. The last action encompasses the result presented to the audience.

Keywords: Dance. Performance. Video. Periphery. Blackness.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 SUBJETIVIDADE E PERIFERIA	16
2.1 SANKOFA E O TEMPO ESPIRALAR	16
2.2 MULHER NEGRA E PERIFÉRICA: UM DESTINO UNÍVOCO?	24
2.3 PERIFERIA DE ONDE?	26
3 AÇÕES DE IMAGEM	32
3.1 OLHAR A RUA: O CORPO E A CÂMERA - AÇÃO 1	32
3.1.1 Ruralidades, praças, becos e buracos	33
3.1.2 Reflexão sobre os escritos	46
3.2 PROJETAR IMAGENS NO ESPAÇO DO ATELIÊ - AÇÃO 2	47
4 COMPOSIÇÃO DE OUTRAS NARRATIVAS	52
4.1 CORPO, ESPAÇO, TEMPO E MOVIMENTO: BOTANDO IDENTIDADES PARA DANÇAR	52
4.2 CONVIVER CORPO E A IMAGEM - AÇÃO 3	54
4.3 IMPROVISAÇÃO EM DANÇA	61
4.4 AÇÃO NO ATELIÊ PARA PÚBLICO- AÇÃO 4	66
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
6 REFERÊNCIAS	75

AGRADECIMENTOS

Os caminhos percorridos por quem dança não são retilíneos: se dobram, curvam, traçam espirais. Nomear a quem se agradece no contexto de um trabalho como esse, no qual teoria e prática se atravessam, tampouco me parece um caminho direto. Penso, então, em todos aqueles que pavimentaram meus acessos para chegar até aqui. E, assim, minha imaginação faz orbitar em meu entorno muitas existências.

Agradeço aos meus pais, meus ancestrais primeiros, à coragem deles, à insistência. Essa teimosia de não aceitar o mundo tal qual ele nos é dado, eu herdei, e esse trabalho expressa brevemente essa obstinação. Também sou muito grata à presença da minha irmã na minha vida, nosso orgulho mútuo, nossas conversas teóricas, nossas danças, nossa comadrice. Foi ela também que trouxe à vida meu ancestral criança, de quem aprendo tanto. Alcenir, Luzia, Olga, Guilherme.

Sou muito grata a todos os professores do PPGDan que, desde a graduação, acompanham minha trajetória, agregando conhecimento e me provocando a sempre estar em movimento. Agradeço, especialmente, à Prof^a Dr^a Tatiana Maria Damasceno, minha orientadora, por toda a acolhida, por acreditar e fomentar esse trabalho.

Agradeço aos meus colegas do PPGDan por toda a escuta e compartilhamentos essenciais ao longo do curso. Gratidão àqueles todes que cruzaram meu caminho, às presenças materiais e invisíveis, danço todos os dias com a memória de vocês.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Sankofa no portão	17
Figura 2 - Beco nº 200 (frame de vídeo)	33
Figura 3 - Linha do trem em Benjamin do Monte (frame de vídeo)	35
Figura 4 - Projeções em vídeo do trabalho (frame do vídeo)	37
Figura 5 - Fade out do olhar (frame de vídeo)	37
Figura 6 - Pichações no portão (frame de vídeo)	41
Figura 7 - Céu na Estrada do Campinho (frame de vídeo)	43
Figura 8 - Caminho Cândida Rosa (frame de vídeo)	45
Figura 9 - Superfícies de projeção da peça Verde.	48
Figura 10 - Projeções da peça Verde.	49
Figura 11 - Projeções da peça Verde.	50
Figura 12 - Objetos percussivos.	60
Figura 13 - Agito das plantas no ar.	63

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teórico-prática surge como desdobramento das minhas investigações em artes fora do espaço acadêmico e do meu estudo realizado durante a Pós-Graduação Lato Sensu em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação, cursada no IFRJ, Campus Nilópolis. Estes percursos me aproximaram de artistas da periferia que trabalham com diversas linguagens, bem como de alguns circuitos nos quais a ideia de periferia, para além de um traço geográfico, é valorizada como uma identidade compartilhada.

Destaco minhas experiências com improvisação em dança em saraus – eventos que agregam em sua programação manifestações de diversas linguagens artísticas, como leituras de poesia, projeções de vídeos, shows musicais, entre outros – realizados, principalmente, em espaços periféricos da cidade e região metropolitana do Rio de Janeiro. A estrutura desse tipo de evento já guarda em si um espírito de resistência, tendo em vista o grande número de saraus que iniciaram suas atividades depois das Jornadas de Junho de 2013 – série de manifestações que aconteceram em diversas cidades do Brasil, cujo estopim foi o aumento das passagens nos transportes públicos, mas que abriram espaço para várias demandas populares. Foram contabilizados mais de 100 saraus que surgiram depois desse acontecimento¹. Também era um desejo comum promover encontros independentes dos espaços institucionalizados do fazer cultural.

A partir de 2014, começo a participar do Sarau Nefelista, em Campo Grande, passo pelo Sarau do Escritório e Mostra de Cenas Autorais Independentes, no Centro, Sarau do Velho e Boca livre, na Vila Aliança em Bangu, Festival de Música e Cultura de Rua de Bangu, Sarau dos Poetas Compulsivos no Morro Agudo, em Nova Iguaçu, Lavanderia Lírica, Rocambole Psicodélico e Jam Sessions Germinal, também em Campo Grande, entre tantos outros. Participar desses eventos significou perceber um devir periférico que atravessou fortemente minha experiência pessoal e como artista.

Ruas, praças, bares e quintais se tornaram palco desses encontros que contavam com uma programação extensa e diversificada em relação às linguagens artísticas. Posso dizer que esta pluralidade me inspirou a buscar outras linguagens

¹ Dados do Mapeamento de Saraus realizado pela organização Peneira. Disponível em <<https://peneira.org/wp-content/uploads/2020/07/Dados-mapeamento.pdf>>

além da que estudei formalmente em escolas de dança e na graduação. Ouvir artistas da poesia recitando, as bandas e os MC's; ver as fotografias expostas, as projeções de vídeo, as cenas de teatro, tudo me causava uma sensação de pertencimento muito intensa. Ao longo dos anos, esses encontros se modificaram, se desdobrando em outras propostas com motivações parecidas.

A minha história como artista independente é atravessada por um amplo movimento de autonomia local que propiciou espaços de compartilhamento das minhas peças, assim como inspiração e referências para elas. A relação com as imagens é proeminente na maioria dessas peças e, em cada uma delas, as imagens participam com uma motivação específica. O meu primeiro trabalho solo, denominado *Fade Out do Olhar*, de 2015, é também o trabalho que inaugura a relação da dança que experimento com os vídeos. Nesse contexto, era importante para o trabalho compartilhar alguns escritos meus dando visualidade às palavras. Assim, em parceria com a artista Bia Melo, foram elaborados vídeos dos textos sendo datilografados em uma máquina de escrever. As imagens são projetadas sobre meu corpo no momento da ação, eu danço com elas. Esta primeira motivação com o audiovisual e as projeções forma um arranjo espacial que compreende um fundo no qual as imagens são projetadas e um espaço oposto, onde o público está, enquanto eu me movimento entre as duas posições.

Já no processo artístico *Flux*, realizado em parceria com o músico e performer Philip Sanchez, o desejo era produzir vídeos a partir de projeções de imagens sobre nossos corpos, projetar novamente esse resultado e se mover com essas imagens. Em *Trilha Marginal*, trabalho que foi a culminância da especialização mencionada anteriormente, era significativo aproximar artistas que conheci no movimento dos saraus. Dessa forma, realizei uma curadoria de trabalhos em fotografia e poesia que dialogam com a ideia de margem. Convidei Jessé Andarilho, Bruna Mitrano e Leonardo Lopes dos Santos para recitarem seus poemas diante da câmera. Esses vídeos produzidos foram projetados juntamente com as fotografias de Thais Alvarenga e Leonardo Lopes dos Santos em um tecido *voil*.

O espaço cênico foi marcado por essa cortina feita de tecido *voil*, que funcionava como superfície de projeção e como divisão entre o espaço onde ficou o público e onde os performers ficaram. Acompanharam-me nesse trabalho Amanda Corrêa e Laura Vainer, artistas da dança, e os músicos que compõem a banda Pretos Novos de Santa Rita. A transparência do tecido, bem como sua leveza,

causou o efeito de uma convivência das imagens projetadas com os performers, além da deformação da imagem, já que o tecido se movimentava com a ação do vento. Ver os performers através do *voil* e ver suas sombras causou um efeito estético interessante que dialoga com meu interesse em articular dança e audiovisual a partir da sua presença no espaço cênico.

Outra via importante na minha trajetória é o trabalho desenvolvido no Citrus Ateliê, espaço que fica em minha casa, localizada em Campo Grande, Zona Oeste do Rio de Janeiro. Neste espaço, voltado para leituras periféricas da arte contemporânea, são realizadas residências, oficinas e eventos de arte, reunindo artistas, iniciativas culturais e pessoas interessadas por arte. O espaço iniciou suas atividades em 2017 e, desde então, estimula a circulação de ideias e práticas artísticas em perspectivas antirracistas e feministas.

A introdução sobre meus fazeres é necessária para entender esta pesquisa como um desenvolvimento de um processo artístico que acontece há pelo menos nove anos. Nesse sentido, a pesquisa compreende uma articulação da dança em improvisação e de vídeos para propor um processo artístico atravessado por uma perspectiva de periferia como identidade compartilhada. É objetivo desta pesquisa discutir essa identidade periférica compartilhada entre as diferenças – as particularidades e individualidades de cada um que se apropria dessa identidade – e o que é comum – o que agrega e cria a sensação de pertencimento. Essa discussão culmina na realização de uma peça de dança que considera as minhas experiências individuais, mas também experiências coletivas na periferia. As experiências que tocam as questões de gênero, raça e classe são primordialmente levadas em consideração para fomentar as práticas e leituras que guiam a pesquisa. Busco apresentar o processo de criação em dança e vídeo que associa minhas experiências de arte e de vida no contexto periférico da Zona Oeste² do Rio de Janeiro.

A culminância deste processo se dá através da peça de dança *Verde*, na qual projeções de vídeo acompanham a artista e pesquisadora em cena. A improvisação se insere como modo fundamental de fazer dança e ativa diversos repertórios

² É importante mencionar que em todo o texto, quando se fala em Zona Oeste, estamos tratando dos territórios abrangidos pela Área de Planejamento 5 do Rio de Janeiro, que compreendem os bairros cortados pela linha férrea. Esses espaços possuem características em comum como paisagens e distância física e simbólica das áreas centrais da cidade.

elaborados em minhas experiências de arte e vida. A linguagem audiovisual se aproxima deste trabalho a partir dos vídeos e das projeções no espaço cênico.

A motivação para esta pesquisa é, a partir da relação imbricada entre prática artística e teórica, promover uma discussão que contrapõe uma perspectiva hegemônica sobre periferias, que as enxerga apenas sob uma lógica de faltas – falta estrutura, falta equipamentos de cultura, falta transporte, falta segurança. Considerar as subjetividades periféricas, que são marcadas por diversas opressões e que produzem modos de vida específicos, é um caminho para a discussão sobre a perspectiva de periferia como identidade compartilhada.

A ideia de prática como pesquisa perpassa este trabalho, valorizando o ponto de vista da pesquisadora, meus saberes encarnados e as particularidades do trabalho artístico. Assim, a prática não é apenas objeto de estudo, mas compõe a metodologia do trabalho. A pesquisa está organizada em quatro ações principais: olhar a rua: o corpo e a câmera; projetar imagens no espaço do Citrus Ateliê; conviver corpo e imagem; ações no ateliê para o público. Aproxima-se do paradigma de pesquisa pós-positivista em uma abordagem qualitativa e da ideia de prática como pesquisa. Silvia Geraldi (2019) nos conta sobre os propósitos de uma pesquisa qualitativa que apontam para “interpretar ou compreender contextos particulares e, inclusive, desafiar ou transformar uma realidade social dominante” (GERALDI, 2019, p. 143). Esta afirmação se relaciona com as intenções deste trabalho que não busca estabelecer uma generalização, mas justamente criar com a realidade. Além disso, este paradigma valoriza o ponto de vista do pesquisador: “o conhecimento não pode ser separado do investigador” (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 3).

Sobre este último ponto, a pesquisadora estadunidense de dança Susan Leigh Foster (2013) indica como os questionamentos advindos da virada pós-estruturalista dos anos de 1970 e 80 rejeitam a ideia de um intelecto desencarnado e de uma verdade que pode ser apreendida objetivamente. A autora afirma que estes questionamentos “desafiam a noção de teoria gerada a partir de um ponto de vista onisciente ou universal”³ (FOSTER, 2013, p.22). Este enfoque é importante, considerando minha intimidade com o território pesquisado e a sensação de pertencimento que permite ter um olhar aproximado dele. Este ponto de vista

³ Tradução nossa de: They similarly challenge the notion of theory as generated from an omniscient or universal point of view.

particular é interessante justamente por não investir na concepção hegemônica, que considera estas especificidades como “outros”. Neste trabalho, a busca é um entendimento de “nós”, não como homogeneidade, mas tensionando as diferenças, compreendendo a riqueza e o valor do dissenso.

A ideia de prática como pesquisa também se insere neste contexto de abordagem metodológica, entendendo os processos de composição como investigação. Geraldi (2019) apresenta esta maneira de fazer pesquisa como uma proposição de artistas-pesquisadores no âmbito acadêmico que “encara a prática não como simples objeto de estudo, mas como o próprio método de pesquisa” (2019, p. 144) e estabelece diferenças entre a abordagem qualitativa e a prática como pesquisa.

De modo geral, enquanto nas modalidades qualitativas de investigação persiste um entendimento mais objetificado do corpo e de suas práticas – com métodos e estratégias bem estabelecidos e a ênfase em resultados escritos –, as investigações guiadas pela prática se caracterizam, ao contrário, por um tipo de conhecimento que provém do corpo e de práticas encarnadas. A preocupação principal dessa abordagem de pesquisa não é apenas teorizar (sobre) o corpo e a prática, mas ampliar o horizonte de conhecimento por meio do corpo e da prática. (GERALDI, 2019, p.144)

Sendo assim, esta pesquisa se utiliza de alguns aspectos da abordagem qualitativa, porém refuta outros. Aqui, é importante ressaltar o protagonismo do corpo e a equidade de relevância entre prática e teoria. Os autores Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014) apontam para a importância do artista pesquisador como produtor daquilo que se pesquisa, por possuir um “saber encarnado, um saber que se encontra na totalidade de sua pessoa (comportamento, emoções, atitudes etc.) e que se atualiza na ação” (2014, p. 10). Dessa forma, como artista e pesquisadora que parte de experiências para propor um processo artístico, coloco-me neste lugar de articulação de saberes encarnados, saberes de experiência, saberes que se constroem durante a pesquisa.

O primeiro capítulo parte de uma epígrafe com uma citação de Lima Barreto do romance Clara dos Anjos, em que o autor afirma que o subúrbio é o refúgio dos infelizes. Baseado nessa afirmação negativa, é feita uma contextualização sobre os discursos que geram e endossam certos estereótipos sobre corpos que ocupam posições marginais na sociedade. Para tanto, utilizo algumas teóricas do feminismo negro interseccional, como Lélia Gonzalez (2020), Chimamanda Ngozi Adichie

(2019), Grada Kilomba (2020) e Djamila Ribeiro (2017). Em seguida, busco em Judith Butler (2020) ativar uma ideia de excremento para pensar margens. A ideia de uma subjetividade periférica calcada em experiências estéticas também é defendida a partir das reflexões de Tiaraju Pablo D'Andrea (2013).

O adinkra⁴ Sankofa, que significa “não é errado voltar atrás para recuperar o que foi perdido”, é apresentado neste capítulo como possibilidade de buscar nas memórias ancestrais formas de atuar no presente e construir futuros. A presença desse adinkra como imagem e como conceito atravessa os demais capítulos, marcando a relação com uma estética afrofuturista⁵. A noção de tempo espiralar é desenvolvida no primeiro capítulo, marcando uma relação com o adinkra apresentado.

O segundo capítulo, são apresentadas as reflexões sobre a ação de olhar a rua, o corpo e a câmera e projetar imagens no ateliê. A primeira ação consiste em ocupar alguns lugares determinados e filmar com a câmera montada no tripé o cotidiano do espaço. Foram feitas séries de vídeos a partir de quatro motivações principais: lugares que apresentam traços de ruralidades no meu entorno, praças, becos de passagem de pedestres e buracos que dão acesso à linha do trem. A cada ocupação um texto livre foi feito, compondo um diário de bordo de filmagens. Estes textos abordam as percepções e relações obtidas na ação de ocupar e filmar um espaço público. Em seguida são feitas reflexões em relação à ação de projetar imagens, o uso das superfícies de projeção, sua mobilidade e transparência.

Já o terceiro capítulo é dedicado à composição de outras narrativas e parte da concepção de construção performativa das identidades, que não são um dado, a priori, mas são elaboradas na ação. O trabalho de Sandra Haydeé Petit (2015) sobre um corpo-dança afroancestral é uma forte referência que orienta a ética-estética do trabalho. Também neste capítulo, a terceira ação, que é conviver corpo e imagem, é desenvolvida, considerando como as imagens projetadas em grande escala afetam a dança produzida. É interessante para a pesquisa de movimento a sensação de reconhecimento dos lugares que estive presencialmente e que, neste momento, são

⁴ “Conjunto de símbolos que representam ideias expressas em provérbios. O adinkra, dos povos acã da África ocidental (notadamente os asante de Gana), é um entre vários sistemas de escrita africanos (...) Além da representação grafada, os símbolos adinkra são estampados em tecidos e adereços, esculpidos em madeira ou em peças de ferro para pesar ouro.” Fonte: <https://ipeafro.org.br/acoes/pesquisa/adinkra/>

⁵ Afrofuturismo é um movimento que se expressa em diversas áreas da cultura e que busca imaginar novos futuros a partir de uma perspectiva negra.

apresentados como vídeos projetados. Esta ação também investe em laboratórios nos quais diversos repertórios de movimento são ativados. Neste ponto, é importante compreender como meu corpo que dança é atravessado.

Em seguida, serão feitos cruzamentos entre as reflexões sobre os laboratórios de movimento que compõem a terceira ação e os estudos da improvisação em dança, este procedimento que se coloca como ferramenta a ser explorada em todo o processo até o compartilhamento com o público.

A quarta ação se constitui no compartilhamento da composição com o público e é abordada em relação a obras de artistas parceiros e histórias vividas em momentos de dança. A interação das linguagens e a recepção pelo público são pontos importantes.

2 SUBJETIVIDADE E PERIFERIA

A pesquisa *Interseções entre vídeo e dança sob óticas periféricas* se coloca como um desdobramento de uma pesquisa em arte anterior ao ingresso no curso de mestrado. Desde a minha participação no movimento de saraus, a partir de 2014, pude investir em experimentações que tinham os espaços periféricos como ambiente e parte das narrativas criadas em cena. Nesses espaços, experimentei certos afetos que dialogam com um senso de comunidade e encontrei pares para pensar e experimentar arte na/da periferia.

Uma das primeiras perguntas que são colocadas quando apresento esta pesquisa é sobre qual periferia estou tratando. Como uma resposta pronta, meu ponto de apoio é falar sobre a Zona Oeste do Rio de Janeiro, espaço em que fui criada e que conta com construções baixas, diversos espaços abertos e uma proximidade com as franjas rural-urbanas⁶ da cidade. No entanto, percebo que esta resposta, apesar de segura, não evidencia os aspectos mais importantes que me levaram a realizar esta pesquisa.

As minhas experiências e as dos meus pares nestes espaços me interessam muito mais do que afirmações sobre um determinado território. Mas não apenas isso. Interessa também entender os processos pelos quais as experiências coletivas se tornam compartilháveis. Neste capítulo, busco apresentar o que chamo de periferia em uma perspectiva de identidade compartilhada. Para tanto, relações entre arte e margem são tecidas a partir de elementos da teoria feminista negra em diálogo com a personagem Clara dos Anjos do romance homônimo de Lima Barreto.

2.1 SANKOFA E O TEMPO ESPIRALAR

“O subúrbio é o refúgio dos infelizes. Os que perderam o emprego, as fortunas; os que faliram nos negócios, enfim, todos os que perderam a sua situação normal vão se aninhar lá [...]”.

(Lima Barreto em Clara dos Anjos)

Introduzir um texto sobre periferia com uma epígrafe escrita há cerca de 100 anos por um homem negro que participou do cotidiano de seu subúrbio não é

⁶ Espaços nos quais as práticas sociais rurais e urbanas coexistem.

apenas pontuar uma referência histórica na literatura, é trazer uma memória e refletir sobre tempo e identidade em uma perspectiva espiralar. Leda Maria Martins (2021) nos aponta que o tempo, antes de uma cronologia, é uma ontologia. “No corpo o tempo bailarina” (MARTINS, 2021, p. 21). A autora defende como possibilidade epistemológica a ideia de que o tempo, em determinadas culturas, é um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, no som, no ritmo.

Para escurecer⁷ um pouco mais a narrativa, evoco o adinkra⁸ Sankofa. Não é errado voltar atrás para recuperar o que foi perdido. Em outras palavras, o significado desse adinkra, que geralmente é representado por um pássaro olhando para trás, é retornar ao passado para ressignificar o presente e construir um futuro. Mas Sankofa também pode ser representado por uma forma de “coração”, forma esta que é cotidianamente encontrada nos portões, janelas e outros artefatos de ferro do meu bairro e de outros vizinhos.

Figura 1 - Sankofa no portão



Fonte: Laís Castro dos Santos,

Esta tradição de marcar adinkras como Sankofa em artefatos de ferro remonta aos tempos de escravização, sendo utilizada como forma de resistência dos valores culturais africanos. A mensagem subliminar esculpida nos portões resiste até

⁷ Duplo sentido entre fazer a narrativa se tornar mais negra e a proposição do movimento negro de substituir as palavras esclarecer ou clarear no sentido de tornar mais algo mais nítido ou inteligível.

⁸ Adinkras são ideogramas de Gana que representam aforismos ou conceitos.

hoje e, toda vez que encontro com um sankofa na rua, me lembro: existe algo a ser recuperado para que possa me aterrar no presente e construir futuros.

O que acontece nesse espaço dos infelizes? Como as experiências de perda, de privação e de marginalização constroem subjetividades? Como os corpos marcados por diversas interseccionalidades de opressão agem no mundo? Como os espaços periféricos se modificaram ao longo último século? Como as palavras de Lima Barreto são reiteradas e contrapostas? Há felicidade na periferia? Estas questões acompanham minha pesquisa e endereçam tensionamentos para as composições estéticas.

É possível entender o caráter subliminar que os valores africanos e afro-brasileiros assumem no contexto nacional através do que Lélia Gonzalez (2020) chama de racismo por denegação, tomando a categoria freudiana que nomeia os processos pelos quais o indivíduo recalca seus desejos, pensamentos ou sentimentos, negando que lhes pertença. Dessa forma, existe um encobrimento a partir da “ideologia do branqueamento” (GONZALEZ, 2020), através da qual são naturalizadas as hierarquias raciais, perpetuando as crenças de que os valores ocidentais são os únicos verdadeiros e válidos para todos.

Em consonância com esse quadro, Leda Maria Martins (2021) afirma que a cultura negra nas Américas é de dupla face e dupla voz, evidenciando a separação entre o que o sistema social admitia que deveria ser feito pelos indivíduos e o que, através de diversas práticas, realmente diziam e faziam. Para fomentar estas questões, apresenta-se a distinção entre as noções de consciência e memória formuladas por Lélia Gonzalez (2020).

Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, a consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando a memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. O que a gente vai tentar é sacar esse jogo aí, das duas, também chamado de dialética. E, no que se refere à gente, à crioulada, a gente saca que a consciência faz tudo pra nossa história ser esquecida, tirada de cena. (GONZALEZ, 2020, p. 78)

A autora evidencia, através de uma leitura psicanalítica e linguística, como se estrutura a “neurose cultural brasileira” (GONZALEZ, 2020), ou seja, os mecanismos pelos quais são ocultos os sintomas do problema, operação de repulsa que o recalca e oculta nos recantos da memória. A memória impressa em ferro, por exemplo, escapa do discurso da consciência. O apontamento do adinkra Sankofa para um tempo que se espirala é apreendido por esse não-saber que conhece.

Ao considerar espaços periféricos como locais de maioria negra, é relevante apontar essas leituras para tecer percepções sobre subjetividades e periferia, percebendo a presença de ideologias hegemônicas que atravessam as experiências e marcam identidades entre a assimilação e resistência a tais ideologias. Uma operação de desvelar é necessária, ainda que esteja sempre incompleta. A reminiscência não é total, assim como o esquecimento também é da ordem da incompletude (MARTINS, 2021). A performatividade de corpos periféricos é fundamental para pensar como essas identidades operam em ação e relação ao espaço.

Um outro aforismo de África também nos faz pensar sobre a perspectiva de um tempo espiralar, tão cara a este trabalho. “O aforismo kicongo ‘Ma’kwenda! Ma’kwisa!’, ‘o que se passa agora retornará depois’, traduz com saber e sabor a ideia de que “o que flui no movimento cíclico permanecerá no movimento” (MARTINS, 2021, p. 132). O tempo espiralar pode ser experimentado e é calcado fortemente na ideia de ancestralidade; o passado habita o presente, sempre em transformação.

(...) o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (MARTINS, 2021, p. 23)

Esta compreensão oblitera a ideia ocidental de um tempo retilíneo, que vai sempre à frente em direção ao progresso, em uma única direção. De acordo com essa visão mais plural, é importante para este trabalho evidenciar uma multiplicidade de narrativas. A escritora nigeriana, Chimamanda Ngozi Adichie, faz colocações nesse sentido, em seu livro *O Perigo de uma História Única* (2019). O título já

anuncia o conteúdo que conta sobre processos pelos quais as potências e complexidades das histórias e das pessoas são estreitadas.

Adichie (2019) narra a dificuldade de sua colega de quarto em uma universidade estadunidense de transpor o que ela chama de arrogância bem intencionada e considerar sentimentos mais complexos que a piedade. Certamente, a colega ouviu, a vida toda, várias versões de uma mesma história sobre a África que construíram este olhar. A autora afirma que o poder rege a forma como as histórias são contadas, quem as conta, se conta sobre si ou sobre os outros. Quais histórias sobre periferia nos foram contadas?

Djamila Ribeiro (2017) marca a importância de se interromper com o regime de autorização discursiva, que legitima a fala de certos grupos em detrimento de outros. Podemos entender o discurso como um sistema pelo qual se criam imaginários sociais que validam o poder. Quem conta quais histórias sobre quem? Esta é uma pergunta crucial para estabelecer rotas de fuga dos discursos hegemônicos. Jota Mombaça (2017) examina como o conceito de lugar de fala tem sido apropriado politicamente de modo a conferir autoridade ou não a determinada fala de acordo com marcas e posições que determinado corpo ocupa. A autora inverte a crítica feita a esse tipo de ativismo justamente apresentando a política de autorização discursiva que antecede a quebra promovida por esse movimento, entendendo-o como uma ferramenta de interrupção de vozes hegemônicas.

Não é que brancos não possam falar de racismo, ou as pessoas cis não possam falar de transfobia, é que elas não poderão falar como pessoas cis brancas: isto é, como sujeitos construídos conforme uma matriz de produção de subjetividade que sanciona a ignorância, sacraliza o direito à fala, secundariza o trabalho da escuta e naturaliza a própria autoridade. Isso significa também o fato paradoxal de que eles não poderão falar como se não fossem cis e brancos, isto é: apagando as marcas da própria racialidade e conformidade de gênero. (MOMBAÇA, 2017)

Nesse sentido, é oportuno apresentar as condições que possibilitam a criação dessa escrita e o processo artístico. Sou mulher negra não retinta, que não se acomoda em estar no lugar de “boa mestiça”, afinal, como afirma pictoricamente o artista visual Maxwell Alexandre, pardo é papel⁹. Nasci, fui criada e vivo em Campo Grande, bairro periférico da Zona Oeste do Rio de Janeiro. Sou filha de pai negro

⁹ Título da exposição individual do artista visual criado na favela da Rocinha no Rio de Janeiro. A exposição apresenta pinturas com contextos periféricos com base em papel pardo e lonas de piscinas usadas.

retinto e mãe branca, ambos com acesso ao ensino superior, neta de avós que chegaram nesse lugar no momento de transição entre as plantações de laranja e os loteamentos.

Entender-me enquanto periférica, considerando o termo como um processo subjetivo de construção coletiva calcado nas experiências estéticas, tem sido um acesso possível para vislumbrar um caminho de desvio de certos discursos hegemônicos. Gonzalez (2020) aponta que “aqui, a força do cultural se apresenta como a melhor forma de resistência” (GONZALEZ, 2020, p.133). O sociólogo Tiarajú Pablo D’Andrea (2013), nessa mesma direção, coloca a constituição de uma subjetividade periférica a partir de um deslocamento do estigma da pobreza e violência para o orgulho desta condição. Este processo, que o autor localiza o início nos anos 1990, contou com a forte presença de coletivos artísticos que atualizaram as formas de representação e do “sentir-se periférico” (D’ANDREA, 2013, p.138). Assim, os moradores de bairros populares transformam os estigmas que lhes foram impostos em possibilidades de “construir novas formulações sobre si mesmo e sobre sua posição no mundo. Dessa forma, uma nova subjetividade se forma na periferia, sobretudo entre os jovens, enfatizando o orgulho de sua condição e as potencialidades dessa condição” (D’ANDREA, 2013, p. 15).

Se, até os anos 1980, o termo indicava a precariedade dos amontoados de casas nas bordas das grandes cidades e diretamente ligado à pobreza e violência, a partir da década de 1990, houve uma criação “de um novo significado para o termo *periferia*, que passou a incluir em seu bojo os elementos *arte e cultura*” (D’ANDREA, 2013, p.16). Dessa forma, os grupos que produziam uma arte intimamente ligada às vivências comuns entre os sujeitos periféricos compuseram essa alteração.

Este momento inaugura um novo paradigma para a periferia, que busca, através da afirmação da alteridade, o fortalecimento da identidade partilhada nas comunidades. Assim, os atores sociais entram em uma disputa para a possibilidade de se autorrepresentar. A cultura, nesse processo, se coloca no lugar de afirmar o que existe, em contraponto à narrativa da falta que compõe uma concepção hegemônica ligada a estereótipos. Jailson de Souza e Silva (2012) apresenta essa concepção através das noções de ausência e homogeneização. Assim, o periférico é considerado pelo que não é, pelo que não pode ser, pelo que falta. Ao entender estes espaços nas suas diversidades, há uma contraposição a esse discurso sobre a periferia, que reduz e enquadra estas subjetividades com filtros excludentes.

Este trabalho se propõe justamente a buscar nessas experiências fôlego para a criação em meio a toda opressão destinada a esses corpos e espaços. É como traçar uma outra rota, passando por caminhos imaginados. Uma imaginação radical deve ser mobilizada como caminho de ousadia, escape ou não aceitação. Olhar e se permitir ver além. Kelley (2003) apresenta a noção de uma imaginação radical negra, a qual se faz amplamente necessária para a investidura nas posições políticas. A partir dessa imaginação radical, as afirmações positivas podem ser vislumbradas. Está contido nesta perspectiva um sonho de revolução, de uma sociedade diferente e um ativismo que, inconformado com o individualismo, busca na ancestralidade referência, ensinamento e parceria.

Kelley (2003) está interessado em saber o que os novos ativismos estão interessados em lutar, para além do que estão lutando contra. O autor aponta uma crítica ao que chama cultura do cinismo – em referência ao crítico Henry Giroux –, na qual os sonhos de jovens são cooptados pelo mercado, e afirma que os sonhos revolucionários emergem de engajamento político e movimentos sociais coletivos. Em um contexto no qual tantos jovens acreditam que viver com ostentação é a maior meta do movimento negro, há pouco espaço para discutir a construção de uma cultura pública democrática e radical. (KELLEY, 2003)

Este conceito de imaginação radical traz um apelo à audácia de sonhar em meio a condições adversas e de considerar esses sonhos como força que impulsiona os movimentos. Sonhos de liberdade, os sonhos feministas e comunistas pelo fim de todas as formas de exploração, os sonhos de reparação histórica pelos séculos de escravidão.

Agora que olho para trás em retrospectiva, minha escrita e o tipo de política para a qual fui atraído têm mais a ver com imaginar um futuro diferente do que estar chateado com o presente. Não que eu não tenha ficado com raiva, frustrado e crítico da miséria criada pelas opressões de raça, gênero e classe - no passado e no presente. É óbvio. O que quero dizer é que o sonho de um novo mundo, sonho de minha mãe, foi o catalisador do meu próprio engajamento político.¹⁰ (KELLEY, 2003, p.3)

¹⁰ “Now that I look back with hindsight, my writing and the kind of politics to which I’ve been drawn have more to do with imagining a different future than being pissed off about the present. Not that I haven’t been angry, frustrated, and critical of the misery created by race, gender, and class oppression—past and present. That goes without saying. My point is that the dream of a new world, my mother’s dream, was the catalyst for my own political engagement” (tradução nossa).

Conceição Evaristo (2007) dialoga com esse panorama a partir de sua experiência com a escrita que permite “fugir para sonhar e inserir-se para modificar” (EVARISTO, 2007, p. 20). Kelley (2003) nos questiona sobre formas de produzir visões que nos permitem ver além das provações imediatas, formas de transcender a amargura e o cinismo para abraçar o amor, esperança e um sonho abrangente de liberdade. Essas questões são fundamentais no processo de criação elaborado neste trabalho, que busca, no engajamento ético, estético e político, formas de perceber e atuar nos espaços e subjetividades.

Isto posto, entendemos que a nova subjetividade periférica emerge a partir de uma criação de si mesmo daqueles que não mais absorvem os adjetivos colocados por outrem e buscam sua emancipação através de suas estéticas que refletem o que é vivido. Sendo assim, é possível reconhecer a potência das subjetividades que se relacionam a partir de experiências comuns. Como então performar essas experiências? Ou seja, como criar outros sentidos para o vivido e colocá-los em circulação? Aqui é importante elucidar que não se trata de representar a realidade de forma que a arte atue como metáfora do real e permaneça apartado deste. A busca é por performances que criem mundo com o mundo, provoquem vida a partir da prática de vida.

Como investir em estéticas que escapem da lógica da fetichização e/ou da estereotipia? Diversidade e complexidade são duas palavras que ressoam com a pergunta feita. Cabe ressaltar que a experiência comum, coletiva, não é antagônica à experiência individual; não deve atuar como um filtro que apaga as diferenças.

Como pensar uma dança mulher negra periférica que considere estas três palavras na sua dimensão do vivido, não apenas como categorias abstratas? A ideia de uma categoria abstrata que generaliza se conecta com a formação de estereótipos que essencializam uma identidade. É possível desestabilizar estas três palavras (mulher, negra, periférica) ao entendê-las como performance, como ação no mundo, e, portanto, passíveis de agência e desvio.

2.2 MULHER NEGRA E PERIFÉRICA: UM DESTINO UNÍVOCO?

Clara dos Anjos, a filha do carteiro Joaquim, no romance de Lima Barreto, é uma jovem negra que acessou a educação e foi criada com recato no subúrbio do Rio de Janeiro, no início do século XX. Em diversos momentos do texto, o autor

insiste que sua mãe, a dona de casa Engrácia, falhava ao não demonstrar a vulnerabilidade a qual a filha era exposta. Faltava à Clara uma consciência de sua “condição”, segundo o autor.

Lima Barreto deixa implícito que mulheres negras pobres estavam muito mais suscetíveis a ser alvo de homens que se aproximavam afetivamente e sexualmente sem a intenção de se comprometer com o casamento. O autor apresenta no texto uma tensão racial que, à época, era suprimida na maioria dos escritos, trazendo à tona um desconforto que era, pretensamente, diluído a partir do mito da democracia racial¹¹ brasileira. É importante perceber a tônica antirracista no trabalho de Lima Barreto, que custou a ser reconhecido pela crítica nesse sentido. Segundo Felipe Botelho Corrêa (2022)

O caso de Lima Barreto (1881-1922) é ao mesmo tempo multifacetado e revelador. Se, por um lado, é animador que esse grande escritor brasileiro siga sendo lido e redescoberto cem anos depois da morte em razão da complexidade e qualidade de sua obra, por outro é notória a forma como sua pioneira perspectiva antirracista demorou a ser compreendida como um pilar fundamental de seu projeto literário. (CORRÊA, 2022)

Corrêa (2022) ainda aponta a antipatia de Lima Barreto com a linguagem elitista como uma estratégia intelectual de contraponto aos discursos que endossaram práticas racistas. Escrever em português, morar no Brasil, ser negro, ser de classe média-baixa, escrever para as massas e não ter respaldo institucional são circunstâncias periféricas que compõe esse lugar que o próprio autor sugere como uma “razão subalterna”. Desse autor que, na contemporaneidade, é lido como vítima e agente, triste e visionário, interessa a construção simbólica desta personagem que é uma mulher negra periférica.

Clara não sabe da sua condição. Clara se apaixona por Cassi, um homem branco, suburbano, de uma família influente. Clara engravida. Cassi foge para o Mato Grosso. Clara vai à casa dos pais de Cassi e pede assistência. Assistência negada, Clara é desacreditada. A última frase do romance é de Clara para sua mãe. Ela diz: “nós não somos nada nessa vida”.

Desse lugar de não ser nada, de ser “lata de lixo da sociedade brasileira” (GONZALEZ, 2020, p. 77) é de onde partimos para pensar artes do corpo. E que

¹¹ A ideia de democracia racial no Brasil é uma ferramenta política que nega a existência do racismo. É tratada como um mito justamente por não se apresentar como uma realidade.

corpo é esse? Quais corpos são esses? E quais atravessamentos marcam esses corpos?

Judith Butler (2020) aponta a questão das fronteiras do corpo em Julia Kristeva e a ideia de abjeção, como o que foi expelido do corpo, o que foi tornado “Outro” como excremento. A leitura de Íris Young sobre o trabalho de Kristeva assume que o “repúdio de corpos em função de seu sexo, sexualidade e/ou cor é uma ‘expulsão’ seguida por uma ‘repulsa’ que fundamenta e consolida identidades culturalmente hegemônicas em eixos de diferenciação de sexo/raça/sexualidade” (BUTLER, 2020, p. 231). Nesse sentido, entendemos os processos de exclusão e dominação a partir de identidades consolidadas nessa instituição do “Outro”.

As fronteiras entre “interno” e “externo” que compõem os contornos do sujeito e apontam para a diferenciação entre o eu e o outro, são mantidas para “fins de regulação e controle sociais” (BUTLER, 2020, p. 231). Margens, assim como sugere Butler em sua leitura de Mary Douglas, é onde os sistemas sociais são vulneráveis e, por isso, são consideradas perigosas.

Fica evidente, assim, a negação do estatuto de sujeito a corpos que escapam da centralidade, entendida aqui como branquitude, falocentrismo, heterossexismo e classismo. A outridade é silenciada para manter a estabilidade, esta que “é determinada, em grande parte, pelas ordens culturais que sancionam o sujeito e impõem sua diferenciação do abjeto” (BUTLER, 2020, p. 231). Compreende-se, então, como a periferia, em oposição à ideia de centralidade, é considerada este lugar de abjeção e como esta repulsa é endereçada a corpos, subjetividades, epistemologias e cosmovisões.

As imagens de controle (COLLINS, 2019) corroboram com a ideia de repulsa apresentada à medida em que são articuladas por diversos segmentos midiáticos e operam no nível da naturalização e internalização das opressões. A autora estadunidense Patricia Hill Collins (2019) expõe como as imagens de *mamies*, matriarcas¹², gostosas e mães dependentes de políticas assistenciais do Estado fazem parte das relações de poder e conformam a maneira como as mulheres negras são vistas em seu país. Essas imagens operam no sentido de justificar a

¹²A mammy é o estereótipo da babá negra escravizada, dócil e obediente, é colocada pela autora como a “mãe boa” de crianças brancas; as matriarcas negras são como “mães ruins” que enquanto chefes de família seriam as responsáveis pela dificuldade de progresso de seus filhos negros.

opressão de mulheres negras, objetificando-as, negando suas subjetividades e complexidades, além de buscar regular seus comportamentos.

No contexto brasileiro, Lélia Gonzalez (2020) aponta como as figuras estereotipadas da mãe preta, doméstica e mulata conformam os imaginários sobre mulheres negras. Retomando a diferenciação entre consciência e memória apresentada anteriormente, a autora oferece como exemplo a definição de mucama do dicionário Aurélio.

Mucama. (Do quimbundo mu'kama 'amásia escrava') S. f. Bras. A escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que, por vezes era ama-de-leite. (GONZALEZ, 2020, p. 81)

A palavra africana de língua quimbunda, possui um significado que é ocultado da definição oficial do dicionário. O sentido de amante fora da instituição do casamento se inscreve nas práticas sociais e atravessa a história de Clara mesmo décadas¹³ após a abolição da escravatura no Brasil. “E, pelo visto, não é por acaso que, no Aurélio, a outra função da mucama está entre parênteses. Deve ser ocultada, recalcada, tirada de cena. Mas isso não significa que não esteja aí, com sua malemolência perturbadora” (GONZALEZ, 2020, p. 82).

Na contramão da história oficial, ao pensar Sankofa, uma personagem como Clara – corpo-performance e periferia através da memória, como uma arqueologia que escava e encontra elementos que foram encobertos –, talvez seja uma possibilidade de vislumbrar outros destinos, além do silenciamento e da objetificação.

2.3 PERIFERIA DE ONDE?

Reiterando a relação entre arte e vida, entre arte de performance e a performatividade dos corpos em ação no mundo, podemos pensar como estes dois polos constroem realidades e experiências. Segundo Richard Schechner (2013), as performances podem estar no domínio do faz de conta (*make believe*) ou de produzir crenças (*make belief*): “as performances da vida cotidiana produzem

¹³ A história se passa nos anos de 1920.

crenças – criam as próprias realidades sociais que representam”¹⁴ (SCHECHNER, 2013, p.42). A arte de performance, nesse sentido, estaria no domínio do faz de conta, espaço onde é convencionada a encenação ou fabulação.

Interessa-nos aqui pensar a permeabilidade das fronteiras entre estes dois domínios, como a arte se dilui na vida cotidiana, principalmente em propostas que não utilizam equipamentos de cultura tradicionais. Como pensar essa margem, essa delimitação, que opera no nível do conceito ao mesmo tempo que o faz na experiência? Como a arte de performance pode provocar a realidade cotidiana à medida em que faz parte dela?

Considerando minha experiência em espaços da Zona Oeste do Rio de Janeiro, busco compreender como os modos de vida são compostos a partir da relação afetiva com a materialidade de um espaço que tem um traço geográfico rural-urbano. As construções baixas, os espaços não construídos, a presença de morros e florestas oferecem possibilidades de relação com o espaço diferentes daquelas proporcionadas por lugares de urbanidade mais intensa. Este aspecto gera paisagens e modos de relação específicos com o espaço, além da distância dos espaços centrais da cidade que operam na geografia e nas barreiras simbólicas. Grada Kilomba (2020) conta sobre experiências de bell hooks nesse sentido:

Através daqueles trilhos se chegava no centro: lojas em que ela não podia entrar, restaurantes onde ela não podia comer e pessoas que ela não podia olhar nos olhos. Esse era um mundo onde ela poderia trabalhar como doméstica, criada ou prostituta, mas onde ela não podia viver; ela sempre tinha de retornar à margem. (KILOMBA, 2020, p. 67)

A margem se constitui, então, como um lugar de repulsa e negação. No entanto, é deste espaço que pode surgir resistência: “(...) a margem é um local que nutre nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos” (KILOMBA, 2020, p. 68).

Nesta pista, imagino perguntas que me movem: como se mover em dança a partir da relação com o espaço? Como criar estados de dança e performance que sejam atravessados por estas imagens? Como performar as diferenças sem investir em hierarquizações? É possível nutrir as diferenças em meio a partilhas?

¹⁴ *The performances of everyday life “make belief” – create the very social realities they enact* (tradução nossa).

O conceito Ubuntu nos auxilia a pensar nesse ponto: eu sou porque nós somos, esta humanidade compartilhada compreende singularidades. Henrique Cunha Junior (2010) sintetiza conceitos importantes do pensamento das sociedades bantu:

NTU, o princípio da existência de tudo. Na raiz filosófica africana denominada de Bantu, o termo NTU designa a parte essencial de tudo que existe e tudo que nos é dado a conhecer à existência. O Muntu é a pessoa, constituída pelo corpo, mente, cultura e principalmente, pela palavra. A palavra com um fio condutor da sua própria história, do seu próprio conhecimento da existência. A população, a comunidade, é expressa pela palavra Bantu. A comunidade é histórica, é uma reunião de palavras, como suas existências. No Ubuntu, temos a existência definida pela existência de outras existências. Eu, nós, existimos porque você e os outros existem; tem um sentido colaborativo da existência humana coletiva. (CUNHA JUNIOR, 2010, p. 26)

A percepção de periferia como uma identidade compartilhada está relacionada a minha experiência como artista em espaços periféricos e nos diálogos tecidos com o público e outros artistas. Quando alguém pontua esse termo, periferia, entendo não apenas como um território, mas como uma identidade. “A gente que é de periferia” é uma expressão que já ouvi diversas vezes, geralmente introduzindo alguma opinião ou percepção que se pressupunha compartilhada. É como uma percepção diferente da realidade, como uma experiência de corpo que geralmente inclui um trânsito pela cidade e um retorno. A esse respeito, Carolina Rodrigues (2021), parceira de curadoria no texto crítico do I Festival Margem Visual: Performance Periférica na Rede¹⁵, afirma:

O trânsito entre o espaço em que vivemos e aqueles aos quais chegamos depois de horas no transporte público, mas onde não podemos permanecer, nos possibilita desenvolver maneiras particulares de perceber a realidade, uma consciência da qual depende a nossa sobrevivência material e subjetiva. (RODRIGUES, 2021, p.11)

Dizer “a gente que é de periferia”, é mais que dizer “a gente que é da Zona Oeste”, ou “a gente que é da baixada fluminense”; ainda que possam ser derivativos implícitos em certas situações. Ou, como afirmam os Racionais MC’s, na música

¹⁵ O I Festival Margem Visual: performance periférica na rede foi um projeto que aconteceu em 2021, através do prêmio Fomenta Festival RJ, concedido com os recursos da Lei Aldir Blanc pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro. O festival foi realizado pelo Mó Coletivo, composto por artistas mulheres periféricas e premiou vinte trabalhos de performance que tinham alguma relação com a ideia de periferia. Os trabalhos foram apresentados nas modalidades de fotoperformance, videoperformance e performance ao vivo através de aplicativo de videoconferência.

Capítulo 4 Versículo 3, de 1997, “para os mano da Baixada Fluminense à Ceilândia, eu sei, as ruas não são como a Disneylândia”. Por esses versos, entendo que não importa se está localizado em São Paulo – como os próprios Racionais –, no Rio de Janeiro – a baixada fluminense faz parte da região metropolitana da capital do estado –, ou no Distrito Federal – onde fica localizado a Ceilândia – existem experiências que são compartilhadas nesses locais. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, é essencial marcar as diferenças que constroem resistências ao olhar fetichizante do centro que homogeneiza e cria estereótipos.

Considerar periferia como uma identidade que se compartilha é um movimento de aproximação a novas possibilidades. Entretanto, como pode ser possível refletir com otimismo sobre um lugar que foi criado para o fracasso, para a insegurança, perda e instabilidade? Não seria um contrassenso afirmar um nome que foi criado para a exclusão?

Longe de buscar uma resposta definitiva, compartilho um apontamento de bell hooks (2021) sobre os desdobramentos do compromisso com o amor próprio e sobre autorresponsabilidade.

Assumir a responsabilidade não significa negar a realidade da injustiça institucionalizada. Por exemplo, o racismo, o machismo, a homofobia criam barreiras e incidentes concretos de discriminação. (...) Assumir a responsabilidade significa que, diante de barreiras, ainda temos a capacidade de inventar nossa vida, de moldar nosso destino de formas que ampliem nosso bem-estar ao máximo. Todos os dias praticamos essa transmutação para lidar com realidades que não podemos mudar facilmente. (HOOKS, 2021, p. 97)

Entendo essa passagem como uma indicação para a necessidade de sobrevivência. Compreendendo as vivências em espaços periféricos, fica evidente essa demanda no sentido material, intensificada por diversas estratégias de necropolítica¹⁶ que assolam as populações. Em face dessas noções de sobrevivência, outras surgem como desdobramentos, tal como a urgência da afirmação como ser vivente, agente, existência no mundo. Dessa maneira, já de início, afirmo a minha prática de artista e pesquisadora como esse desafio e necessidade de invenção de vida, de busca por encantamento.

¹⁶ Termo apresentado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe que trata das “formas contemporâneas que subjugam a vida ao poder da morte” (MBEMBE, 2016, p. 146). O autor expõe uma noção de soberania que define quem importa e quem pode ser “descartado”.

Stuart Hall (2006) indica a importância de entender a identidade como um processo em andamento que nunca acaba. Isso porque as identidades culturais na pós-modernidade são fragmentadas, móveis, não são unificadas em torno de um “eu coerente”. O autor diz que “Dentro de nós, há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2006, p. 13). Pensar na ideia de periferia como uma identidade compartilhada inclui considerar esses movimentos entre recusa, individualização, envolvimento e presença. A experiência de cada um é fundamental nessas ações, considerando o que une e o que difere de forma imbricada. É possível se reconhecer nas diferenças e mobilizar as singularidades? Como cada um se apropria e performa essa identidade?

Cabe destacar um certo momento que eu voltei minha atenção e energia à periferia, ao final do curso de Licenciatura em Dança, na UFRJ. Este período, no qual não cruzava mais a cidade diariamente para estudar, foi também um momento de grande especulação imobiliária no Rio de Janeiro, com a sediação dos eventos de copa do mundo de futebol e olimpíadas. Dessa forma, existia uma história que era repetida nas conversas informais dos artistas e produtores culturais. Pessoas contavam que moraram por algum um tempo no centro, ou mais perto do centro, e, nesse ponto, voltaram para a Zona Oeste; ou mesmo que sempre buscaram opções de lazer no centro e agora desejam ou foram impelidas a circular menos; ou, ainda, pessoas que, como eu, foram estudar nas universidades, passando a maior parte do tempo em trânsito pela cidade ou em situações de moradia precária. Havia ali um retorno à margem, que foi precedido por um acesso às oportunidades de educação formal e espaços institucionalizados do fazer cultural, mas, de alguma forma, fomos “expulsos”. Certamente, os jovens escolarizados na área da cultura não foram os únicos nem os mais expulsos nesse contexto. As remoções, que são históricas nessa cidade e que dão forma às desigualdades territoriais, também estavam acontecendo de forma intensa. A ideia de expulsão é mais aguda nesse contexto. Retira-se uma população inteira de um espaço que é de interesse do poder público ou da iniciativa privada e coloca-se essa população em outro espaço no qual as pessoas não têm laços. Diversos espaços periféricos nessa cidade foram criados a partir das remoções. Soma-se a esse quadro toda a crise política que culminou no golpe que retirou a presidenta Dilma Rousseff – governante de esquerda, a primeira

mulher presidente do Brasil – e desembocou no advento de um governo fascista nas eleições seguintes.

Este é um ponto no tempo, um momento decisivo na minha vida e produção artística, mas que se referencia na história. Aqui, não é a intenção estabelecer um marco inicial para a constituição dessa identidade, mas entender como ela se diferencia e se atualiza a partir das experiências vividas. E, mais, enxergar no passado elementos para dar sentido ao presente. Não é errado voltar atrás para recuperar o que foi perdido. Novamente, o adinkra Sankofa se faz presente.

Victor Turner (2005), em seu artigo *Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência*, afirma que:

Algumas dessas experiências formativas são altamente pessoais, outras são partilhadas com grupos aos quais pertencemos por nascimento ou escolha. (...) Essas experiências que interrompem o comportamento rotinizado e repetitivo – do qual elas irrompem –, iniciam-se com choques de dor ou prazer. Tais choques são evocativos: eles invocam precedentes e semelhanças de um passado consciente ou inconsciente – porque o incomum tem suas tradições, assim como o comum. Então, as emoções de experiências passadas dão cor às imagens e esboços revividos pelo choque no presente. Em seguida ocorre uma necessidade ansiosa de encontrar significado naquilo que se apresentou de modo desconcertante, seja através da dor ou do prazer, e que converteu a mera experiência em *uma* experiência. Tudo isso acontece quando tentamos juntar passado e presente. É estruturalmente irrelevante se o passado é “real” ou “mítico”, “moral” ou “amoral”. (...) Na visão de Dilthey, a experiência incita a expressão, ou a comunicação, com os outros. Somos seres sociais e queremos dizer o que aprendemos com a experiência. As artes dependem desse ímpeto para confessar e declamar. Os significados obtidos às duras penas devem ser ditos, pintados, dançados, dramatizados, enfim, colocados em circulação. (TURNER, 2005, p. 179-180)

É precisamente a partir do compartilhamento dessas experiências que a prática artística se constitui como uma poderosa ferramenta política. Além disso, assumir a periferia enquanto uma identidade compartilhada convoca uma relação entre ética e estética, uma vez que é composta por um estilo de ser e de compor (MARTINS, 2021). As realizações artísticas refletem formas de vida.

3 AÇÕES DE IMAGEM

3.1 OLHAR A RUA: O CORPO E A CÂMERA - AÇÃO 1

Olhar a rua, estar na rua. Ação que participa do cotidiano. Olhar com todo o corpo. Corpo-olho, lugar. Olhar a rua através da câmera é uma ação que consiste em uma série de ocupações de espaços públicos que resultam em vídeos e textos livres de diário de bordo. As séries de vídeos que foram desenvolvidas têm quatro motivações principais: lugares que apresentam traços de ruralidades no meu entorno, praças, becos de passagem de pedestres e buracos que dão acesso à linha do trem. Os locais que foram ocupados e filmados estão nas proximidades de onde vivo, na periferia do Rio de Janeiro. Estar em lugares que eu já passei diversas vezes com um outro olhar traz uma experiência que articula memórias e sensações.

A ação de olhar o espaço através da câmera implica todo o corpo ao mesmo tempo que projeta o olho para fora, para o espaço, e percebe as alterações somáticas que esta visão produz. Filmar já é mover e performar, produzir uma ação. A proposta é ação do corpo e câmera, além de considerar as modificações produzidas no outro, no espaço.

Atentando para como as imagens se apresentam ao nosso olhar e escuta, serão apresentados a seguir os textos dos diários de bordo de filmagem, que tratam dos afetos que surgem a partir das saídas, além das percepções e relações tecidas. Os textos também reúnem diversas memórias que se fazem presentes no meu corpo enquanto permaneço nos locais. As fronteiras entre o factual e a fabulação são propositalmente imprecisas, pois há espaço para a criação nas memórias.

3.1.1 Ruralidades, praças, becos e buracos

Figura 2 - Beco nº 200 (frame de vídeo)



Fonte: Laís Castro dos Santos,

Dia 04 de novembro de 2021

Beco nº 200

Hoje faz um dia de sol depois de mais de vinte dias chuvosos, mas as nuvens ainda estão espessas no céu. É primavera. Eu observo as pessoas na rua antes de chegar ao beco transversal à Rua Benedito Lacerda. O Beco Nº 200, nome que descobro depois de algum tempo de ação, liga a Benedito Lacerda à Rua João de Menezes. De um lado do beco tem um bar que está ocupado por mulheres de diferentes idades e, do outro, a placa de identificação.

Antes que eu pudesse unir a câmera ao tripé, passam duas motos no sentido contrário ao meu. Eu atravesso o beco. A câmera é sempre esse elemento estranho. Aqui é uma passagem de pedestres, uma passagem de bicicletas, de moto. As pessoas me perguntam se podem passar, porque a câmera convoca uma espécie de autoridade. Mas, ainda assim, consigo trocar sorrisos por baixo da máscara.

Descobri um movimento com a câmera que inverte a perspectiva, uma virada. As paredes desse beco estreito se reviram no espaço da imagem.

As imagens das pessoas que cruzam comigo ficam na minha memória. Esses rostos, eu guardo comigo. Quero torcer a lógica da captura que o dispositivo câmera convoca a partir da minha mão. A Dona Helena veio conversar comigo, conta que o pessoal de moto fica passando pelo beco apressando as senhoras para atravessar. Alguém me diz: “só cabe um aqui”. Dona Helena me mostra seu joelho ralado. Sofre de artrose que foi tratar no Largo do Aarão, em Santa Cruz. “Vão fazer obra no bairro?”. “Não, só estou fazendo um trabalho de arte”.

Melhorias para o bairro? Queria eu. Eu só estou fazendo um trabalho de arte. E esse “só um trabalho de arte” fica ecoando, como uma frustração. Que raios eu deveria estar fazendo aqui? Uma câmera no espaço e uma ideia no corpo de uma mulher. O que de novo cinema-video-movimento-espaço pode se construir?

Rua Benedito Lacerda, rua das duas maiores igrejas de Vila Nova: a Monte Horebe é evangélica e a Nossa Senhora das Graças é católica. Nessa rua tem uma escola, a Rainha Vitória, que, aos 17 anos, eu pulava o muro para ver a rapaziada jogar basquete e onde minha mãe trabalhava quando era professora primária. Ela conta que minha avó vendia doce em frente à escola e levava-lhe marmitta todos os dias. Eu nunca fui muito de ir à igreja, mas volta e meia “brotava” na católica com meus avós e uma vez na evangélica com os colegas. Era mais para contrariar meus pais. Meu pai era ateu, mas já foi coroinha na infância. Meus pais se casaram na igreja católica, nessa mesma da Rua Benedito Lacerda. Era maio de 1985 e a igreja estava cheia. Reza a lenda que baixou todo mundo da Rua Vergel para ver o casamento do preto com a branca.

Um beco é um caminho alternativo, um atalho, a rua de quem caminha. Caminho que escapa ao Google Maps. Atravessar, cruzar, percorrer, transpor. Perceber o que é estreito e que logo mais ali à frente se abre. Estar no beco me faz pensar na fresta, buraco, pequeno espaço entre duas casas. Abre-se o espaço e tudo muda. Estreito, irregular: “toma cuidado pra não cair aí, hein, eu já caí”. Mas aquela luz por entre o concreto me interessa. O dia estava ensolarado, depois fechou. Entre entrar por uma rua e sair em outra, vejo de um lado o céu bem fechado, de outro, o sol, céu claro. Hoje, estou na primeira semana do Novembro Negro e quero compartilhar essa sensação. Caminhar. Picho na parede. Imagem do chão, mato que move. Cinza, terra e verde.

Figura 3 - Linha do trem em Benjamin do Monte (frame de vídeo)



Fonte: Laís Castro dos Santos,

Dia 16 de novembro de 2021

Buraco próximo à estação Benjamin do Monte

Hoje estou em frente ao buraco próximo à estação Benjamin do Monte e a minha primeira percepção é de que está mais aberto do que da última vez que eu o vi. O buraco interrompe o muro que delimita a linha do trem. Aqui é uma travessia para o “outro lado” do bairro e para o “outro lado” da cidade. Tudo depende se o destino está paralelo ou perpendicular à linha do trem. Com a passagem de trem custando 5 reais, o buraco é uma tecnologia de direito à cidade. Acesso.

Meu primeiro plano aqui é filmar esse buraco até o trem passar. O sol está a pino, são 15h. Eu quero ver o outro lado, através do buraco. O receio de ter que lidar com o poder territorial da milícia me acompanha por toda ação. Uma câmera montada pode gerar medo. E represália. Lembro quando, em 2019, eu e um grupo de artistas fizemos uma itinerância, desde a Galeria Tipografia, na Gamboa, até o Citrus Ateliê, em Campo Grande, via Supervia. Começamos com a performance *Boiada de Ouro*, do Ronald Duarte. Caminhamos pelas ruas com as cabeças de boi

douradas em linha reta batendo palmas. Quando seríamos impedidos de continuar na Central do Brasil, nos adiantamos para pegar o trem.

Central do Brasil
Praça da Bandeira
São Cristóvão
Maracanã
Mangueira
São Francisco Xavier

E as crianças começam a querer pegar nas cabeças douradas. Eu gosto de perceber as cores dos espaços que frequento. O caminho do trem traz muita cor de gente, as cores das pichações, das casas.

Riachuelo
Sampaio
Engenho Novo
Méier

Estação Olímpica de Engenho de Dentro

Piedade – E o meu corpo já acessa uma memória recorrente. As pernas cansadas de estar de pé cruzando a cidade. Opero nas negociações, transferindo o peso, encostando na porta.

Quintino
Cascadura
Madureira – ainda não cheguei no meu lugar.

Oswaldo Cruz
Prefeito Bento Ribeiro
Marechal Hermes

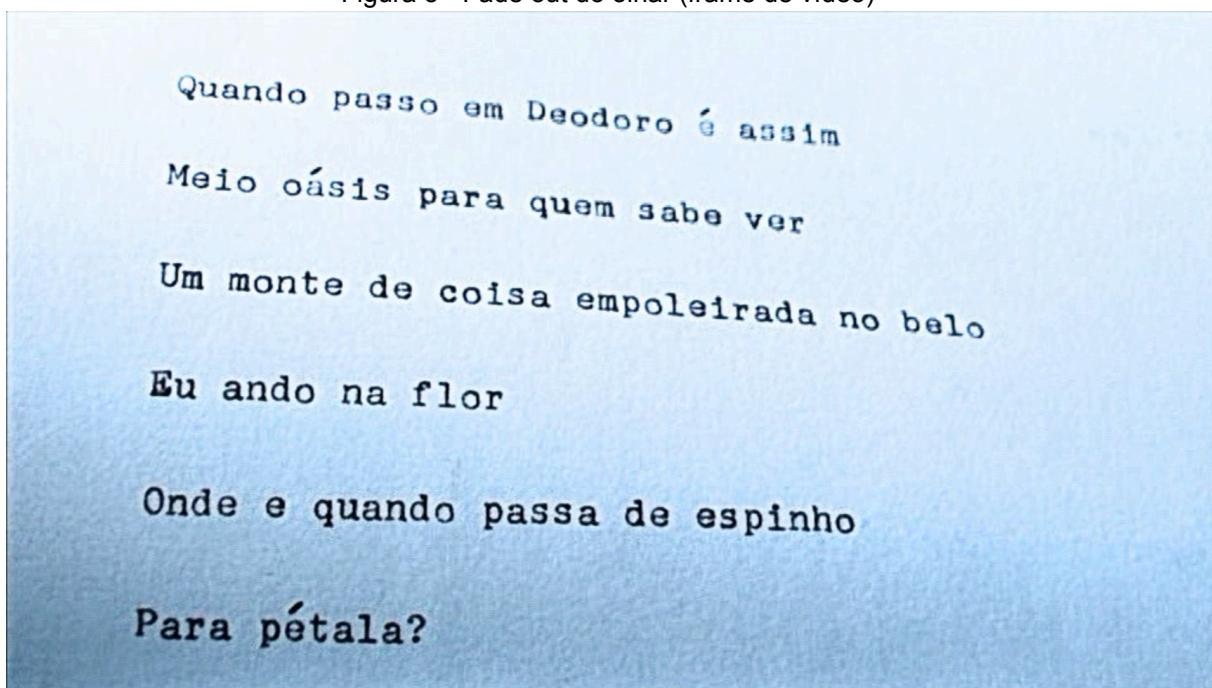
Deodoro – “Quando passo em Deodoro é assim, meio oásis para quem sabe ver. Um monte de coisa empoleirada no belo. Eu ando na flor: onde e quando passa de espinho para pétala? Onde e quando o concreto é lar? Um gesto, um passo, um gosto. Eu e minhas mágoas de mulher passeiam por aí. Quem diz? Um monte de coisa empoleirada no belo. Meu oásis é saber ver”. Eu compartilho a imagem dessas palavras no meu primeiro trabalho solo, *Fade Out do Olhar*, de 2016, e também a lista de estações que se segue.

Figura 4 - Projeções em vídeo do trabalho (frame do vídeo)



Fonte: Laís Castro dos Santos,

Figura 5 - Fade out do olhar (frame de vídeo)



Fonte: Laís Castro dos Santos,

Lembro-me de um dia fundamental em que atentei para todos esses nomes de lugares, “essas paradas”. Eu morava com minha mãe e meus avós quando, assim, de brincadeira, eu puxei em voz alta: “Central do Brasil, Praça da Bandeira, São Cristóvão. Minha mãe, imediatamente: “Maracanã, Mangueira”. E o meu avô: “São Francisco Xavier, Riachuelo, Sampaio...”. Já não me lembro bem se foi assim, mas, na minha ficção da memória, nós três recitamos em coro todos os nomes até chegar em Santa Cruz. Não foi nesse dia que o meu avô, o Seu Paulo, da sorveteria, contou para mim de quando ele chegou no Rio com cinco anos. Ele era de Muriaé, interior de Minas, veio para São Cristóvão e, depois, foi para o Sampaio, depois para o Engenho de Dentro, depois para Bangu, depois para Campo Grande. Ele morreu meses depois do dia em que recitamos as estações e foi enterrado em Paciência.

Chegando em Deodoro, no dia da ação, em 2019, o Leonardo Lopes recita o célebre poema de Solano Trindade, *Tem Gente com Fome*. Ele troca, no entanto, as estações da Leopoldina pelas do ramal Santa Cruz.

Trem sujo da Leopoldina
 correndo correndo
 parece dizer
 tem gente com fome
 tem gente com fome
 tem gente com fome

Piiiiii

Estação de Caxias
 de novo a dizer
 de novo a correr
 tem gente com fome
 tem gente com fome
 tem gente com fome

Vigário Geral
 Lucas

Cordovil
Brás de Pina
Penha Circular
Estação da Penha
Olaria
Ramos
Bom Sucesso
Carlos Chagas
Triagem, Mauá
trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Tantas caras tristes
querendo chegar
em algum destino
em algum lugar

Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Só nas estações
quando vai parando
lentamente começa a dizer
se tem gente com fome
dá de comer
se tem gente com fome

dá de comer
se tem gente com fome
dá de comer

Mas o freio de ar
todo autoritário
manda o trem calar
Pisiuuuuuuuuu

—

Vila Militar
Magalhães Bastos
Realengo
Mocidade/Padre Miguel
Guilherme da Silveira
Bangu
Senador Camará
Santíssimo
Augusto Vasconcelos
Campo Grande

Benjamin do Monte – essa volta toda foi pra falar do momento em que chegamos nessa estação e colamos um lambe com o rosto da Marielle Franco na obra de Lia Imanishi. Era o mesmo medo. Ligeireza e atenção.

Buraco, passagem, cruzar, esperando o trem passar. Esse som. Eu cruzo a rua.

Vejo mais de perto e entro em uma negociação comigo mesma: cruzo ou não a linha do trem? Até onde estou disposta a correr o risco? A viver o medo? “Vai passar na Record?”, alguém pergunta. A câmera no tripé é sempre a protagonista. “Pensei que estava filmando quem deu o calote”. As estudantes unidas em grupo gostam de saber que é um trabalho de arte. Talvez essa validação tenha me dado coragem para atravessar a linha do trem. Aqui, essa operação é tão corriqueira. Eu tenho medo. O sol quente na cabeça. Eu atravesso. De repente estou longe de casa. De um lado é perto, de outro, longe. Me perco na sensação do espaço. Estar

na rua me exige a disponibilidade de improvisadora. Decisões no tempo e espaço. Agora. Agora. Agora. E agora.

Linha do trem em diagonal. Céu.

Dia 22 de novembro de 2021

Hoje vou para o outro buraco, entre as estações de Campo Grande e Augusto Vasconcelos. Como as paisagens diferem de cada lado da linha do trem! Esse buraco é aquele buraco? De um lado é a escola de samba, do outro a prova de direção do DETRAN. Não! Esse é o outro. Preencher os buracos da minha cartografia afetiva. A escala 1:1. Confundir-me com os buracos desse mapa que é traçado com o corpo. Em meio a essas diferenças, eu fui logo escolher estar no lado mais ermo. Estar entre duas estações implica não estar perto de nenhuma. Aqui, a abertura é para cruzar os lados, para ficar no bairro. O movimento que pratico com a câmera é acanhado, desvio das pessoas para não intimidar ninguém. O mato cresce bem alto, o espaço é áspero.

Figura 6 - Pichações no portão (frame de vídeo)



Fonte: Laís Castro dos Santos,

Eu vi um portão todo pichado do outro lado da rua, achei lindo, fui lá filmar. Desde o momento que eu cheguei até esse ponto, passou por volta de dez minutos. O espaço estava áspero. Um homem branco me abordou. Perguntou diversas vezes o que eu estava fazendo, se eu gravei alguma imagem dele, mesmo ele estando atrás da câmera. Dessa vez, a minha resposta – “estou fazendo um trabalho de arte” – nada agradou o senhor. “Isso de fazer vídeos é perigoso”. Não tenho muita certeza a que perigos ele estava se referindo. Um outro senhor branco nesse momento saiu no portão e me olhou com a face séria. Tive muito medo. Saí dali o mais rápido que pude. Escrever sobre isso me faz reviver esse medo. Cuidado com a rua, minha mãe sempre dizia.

A sensação de fracasso me acompanha tantas vezes durante esse trabalho. Sinto que o fracasso não é meu, mas é algo coletivo. Reflito sobre esse pesar sentada em um banco na praça do Comari, já longe dali. Decido olhar a praça por um tempo, são meus parceiros os pássaros, uma mãe com seu filho dando os primeiros passos e os adolescentes quase crianças com o uniforme da escola que riam alto.

Neste mesmo dia, eu fui em duas outras praças e consegui realizar algumas imagens em vídeo. Fiquei muito interessada nas linhas do espaço, em olhar para o céu e para a terra. As praças têm esse aspecto de espaço para o lazer. Os brinquedos e as quadras convocam lembranças de movimentos prazerosos. Após a tensão vivida mais cedo, foi importante ocupar esse espaço de leveza.

Dia 24 de novembro de 2021
Beco da Estrada do Campinho

Figura 7 - Céu na Estrada do Campinho (frame de vídeo)



Fonte: Laís Castro dos Santos,

Chegando no beco, já me encanto com a entrada, as plantas, os vasos, o cuidado coletivo com o espaço. Não é a primeira vez que vejo isso por aqui. Muitas vezes observo nas ruas jardins coletivos. Percebo uma permeabilidade entre o espaço da casa e da rua. Cada calçada tem um pouco de quintal. Lembro quando a Dona Celeste, da papelaria, veio avisar que estava cultivando uma planta medicinal

na praça que é para todo mundo poder usar. Fico pensando como certas práticas “da antiga”¹⁷ resistem nos tempos de hoje, convivendo com tudo o que é contemporâneo. “Aqui não é lixeira. Cuide do jardim”, diz a placa no meio das plantas.

Esse beco é bem mais largo que o beco nº 200 e, na hora que eu o visitei, já bem no final da tarde, estava vazio. Hoje, pela primeira vez, eu dancei no momento da filmagem. Eu estava na companhia do espaço e das plantas. Essa dança materializou um desejo de conexão com o lugar. Foi uma pequena dança, atrás da câmera, invisível, no local sem gente.

Ainda com a sensação dessa dança, quis brincar de ver esse espaço através da câmera de algumas formas. Vi a estrada do outro lado, as nuvens correndo no céu, as pichações nas paredes. Foi breve a passagem.

Dia 09 de fevereiro de 2022

Hoje eu comecei o dia indo até a Rua Cabiúna. Lá tem alguns buracos na longa parede que margeia a linha do trem. Eu escolhi um lugar específico, o buraco que fica em frente à casa *As Josefinas Colab*. Lá é um espaço de mulheres empreendedoras que fomenta a cultura afro-brasileira. Aquilombamento. Foi a partir de um evento organizado por elas que o muro ao lado do buraco ganhou um mural de grafite. Cores e frases vibrantes passaram a fazer parte daquele cenário. Entretanto, o que eu filmo fica na beira da linha do trem.

Para chegar nesse ponto, eu passo pela área de treinos de motos das autoescolas. Atravesso uma fila de motocicletas. O meu receio do olhar dos outros é forte. O receio de estar na beira da linha do trem também. Respiro, sigo, escolho um caminho para seguir. Percebo que, nas diversas saídas para filmagem, a relação com a rua é delicada e eu ativo meus conhecimentos de improvisadora para lidar com os riscos. Atenção ao espaço. O que está acontecendo? Aqui ao lado, lá mais distante. Atenção ao outro. Como os pequenos movimentos de cada um me dão pistas de suas sensações? Pensamento de composição. Como compor nesses cenários? Escolhas no tempo. Decidir, nutrir a decisão, desistir, mudar, pausar... A cada instante, tudo muda. São esses os meus procedimentos provisórios de

¹⁷ Em referência à canção *Coisa da Antiga*, de Nei Lopes e Wilson Moreira, popularizada na voz de Clara Nunes.

sobrevivência. E, além de sobreviver, é desafiador alimentar o olhar, acertar o foco, delimitar o enquadramento, adaptar o tripé ao terreno irregular.

Saio da Rua Cabiúna sem muita certeza de ter levantado um bom material em vídeo e vou em direção ao Rio da Prata. Já no caminho, percebo a paisagem se modificando, saí da beira da linha do trem, espaço de urbanidade intensa, até esse lugar no qual as construções vão se espaçando e dando lugar a um verde denso. Escolho uma certa rua para começar. É interessante perceber como as escolhas dialogam com as minhas memórias nos lugares. Eu olho e lembro, marco mais uma memória no espaço.

O primeiro local em que eu paro não existe outra presença humana, mas está cheio. A intensidade do canto das cigarras me dá uma pista, mas também vejo os cavalos e as borboletas. E eu vou seguindo essa rua, por vezes paro e filmo algo. As escolhas delicadas se fazem presentes, onde parar, até onde ir.

Figura 8 - Caminho Cândida Rosa (frame de vídeo)



Fonte: Laís Castro dos Santos.

Sigo para a Serrinha do Mendanha e lembro que passar por lá foi meu refúgio durante a pandemia. Frequentava uma banca de frutas e legumes dos produtores locais. Lá era onde eu conseguia estar no espaço de fora sem aglomerações. Água de coco, laranja, couve, a boca saliva. Decido então filmar uma paisagem que já há

bastante tempo penso em registrar. Em seguida, percebo as minhas escolhas condicionadas pelo medo. Até onde eu posso ir?

O modo de agir das milícias em determinados espaços se faz através de sua invisibilidade. Eu nunca vi armas na Serrinha como eu vejo em locais onde o tráfico de drogas se faz presente. Por outro lado, eu sei onde é a "área de milícia". Eu queria entrar em uma rua, mas penso que é melhor não.

3.1.2 Reflexão sobre os escritos

Esses escritos evidenciam diferentes aspectos em relação à presença no momento da produção das imagens em vídeo e como esses elementos remetem a outras experiências. Relaciono esse processo de escrita do diário de bordo com a ideia de escrevivência apresentada por Conceição Evaristo (2007). A autora se questiona sobre a necessidade e compromisso na escrita. "É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?" (EVARISTO, 2007, p. 17). Os textos apresentados acima trazem essa relação aberta com a minha própria história de vida, buscando nas percepções vividas no processo de filmagem as memórias e relações com outras experiências nos espaços ocupados.

Evaristo (2007) segue refletindo sobre a gênese de sua escrita estar no acúmulo das histórias. Palavras que foram ouvidas durante toda uma vida, desde criança, quando aprendeu a colher palavras. Para a autora, escrever é um ato de insubordinação, à medida em que se rompe com uma pretensa passividade da leitura. Ao inscrever essas reflexões, partindo de vivências de mulheres negras, que, historicamente, ocupam lugares culturais diversos dos das elites, enfatiza-se a importância de marcar e desenvolver as próprias ideias a partir da escrita. "Se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção de vida" (EVARISTO, 2007, p. 20). Dessa forma, entendemos a relevância de uma auto-inscrição no mundo dessas sujeitas da escrita.

Nesse sentido, é importante enfatizar o caráter de invenção dessas escritas e histórias. As autoras Lissandra Vieira Soares e Paula Sandrine Machado apontam:

Na obra *Becos da Memória* (2017), Conceição Evaristo reflete que, em uma escrevivência, "as histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas". Isso se dá em um processo em que a autora se coloca no espaço aberto entre a invenção e o fato, utilizando-se dessa profundidade para construir uma narrativa singular, mas que aponta para uma coletividade. Escrever significa, nesse sentido, contar histórias absolutamente particulares, mas que remetem a outras experiências coletivizadas, uma vez que se compreende existir um comum constituinte entre autor/a e protagonista, quer seja por características compartilhadas através de marcadores sociais, quer seja pela experiência vivenciada, ainda que de posições distintas. Evaristo (s/d, em Cruz, 2017), refletindo sobre o conceito, considera que "o sujeito da literatura negra tem a sua existência marcada por sua relação e por sua cumplicidade com outros sujeitos. Temos um sujeito que, ao falar de si, fala dos outros e, ao falar dos outros, fala de si". (SOARES; MACHADO, 2017, p. 206)

Compreender a presença da noção de escrevivência nos diários de bordo é, assim, mais uma maneira de mobilizar a ideia de periferia como identidade compartilhada, evocando esse duplo movimento entre individuação e coletivização. Dessa forma, a escrevivência carrega uma dimensão ética, de enunciação de um eu coletivo, e se apresenta como ferramenta metodológica.

Ela se presta a uma subversão da produção de conhecimento, pois, além de introduzir uma fissura de caráter eminentemente artístico na escrita científica, apresenta-se por meio da entoação de vozes de mulheres subalternas e de sua posicionalidade na narração da sua própria existência. (SOARES; MACHADO, 2017, p. 207)

A proposição de abrir uma fresta na escrita para falar e apontar os elementos em jogo no processo permite uma soltura da escrita no diário de bordo. Interessa compartilhar na escrita o que mais me afeta a partir da descrição do que me chama a atenção e me vem à memória, selecionando os múltiplos elementos que compõem o espaço da rua. São escolhas intuitivas, que perpassam o desejo e a percepção, refazendo meus movimentos em termos de escrita. Corpo, sensação e memória. Narrar uma experiência de mulher negra nesse espaço periférico apresenta dificuldades, mas dá uma abertura para a imaginação e sensibilidade.

3.2 PROJETAR IMAGENS NO ESPAÇO DO ATELIÊ - AÇÃO 2

A segunda ação, projetar imagens, compreende a utilização do Citrus Ateliê, espaço de arte em que sou anfitriã¹⁸, localizado na periferia do Rio de Janeiro, para exibir os vídeos produzidos na ação anterior. Esta fase ocorreu em parceria com a artista Priscila Bittencourt, que é videografa, cineclubista, VJ e atua com projetos artísticos ligados à memória, cidade e conexão entre pessoas. O espaço foi investigado a fim de criar superfícies de projeção para os vídeos. Três grandes tecidos de *voil* branco foram dispostos no espaço. Dois deles foram pendurados como lençóis em um varal e o terceiro funcionou como uma cortina, que era aberta e fechada durante a apresentação.

Figura 9 - Superfícies de projeção da peça Verde.



Fonte: Leonardo Lopes dos Santos, registro da peça *Verde*.

A ideia foi criar um ambiente onde fosse possível se deslocar por entre as imagens. As superfícies de projeção e os posicionamentos das imagens no espaço foram arranjadas de forma a permitir um trânsito do público por todo o espaço. A intenção foi criar espaço para o movimento, tanto o meu movimento enquanto

¹⁸ Tenho utilizado o termo anfitriã pois me parece preciso no sentido de quem recebe alguém. Além disso, soma-se o fato de o espaço ficar em minha casa.

dançarina, quanto o movimento do público pelo espaço. Além disso, foi importante questionar a forma de materializar imagens em uma tela, plana e bidimensional com a utilização dos tecidos de *voil* branco de forma arredondada e móvel.

Figura 10 - Projeções da peça Verde.



Fonte: Leonardo Lopes dos Santos, registro da peça *Verde*.

É relevante, nesse processo, construir volumes com as imagens no espaço ao mesmo tempo em que se aproveita a transparência do tecido para que as imagens atravessem para outras superfícies do espaço, como paredes e janelas. Sendo assim, as imagens se sobrepõem e tomam o espaço. A essa construção,

Priscilla Bittencourt denominou *antimapping*, justamente por se contrapor a ideia mais comum de projeção mapeada, na qual se delimita o espaço de cada imagem projetada.

O *antimapping* fortaleceu o diálogo com o espaço da rua – que estava presente no conteúdo das imagens, considerando que foram captadas em locais públicos – à medida em que, nas ruas, principalmente nas periféricas, os elementos se cruzam e se sobrepõem, escapando de um ordenamento estável. A relação com a rua também se dá através das pichações, elemento visual que foi experimentado no processo de criação, gravando na parede palavras e símbolos. Cabe mencionar neste ponto que o Citrus Ateliê é um espaço que fica na minha casa, então essa conexão entre casa e rua se torna ainda mais concreta. Buscou-se trazer um pouco da rua para casa, investindo na permeabilidade entre esses dois lugares nas lógicas dos modos de vida periféricos. Além disso, a disposição dos tecidos também remete à casa e quintal, com a semelhança de lençóis secando no varal. Cada calçada tem um pouco de quintal.

Figura 11 - Projeções da peça Verde.



Fonte: Leonardo Lopes dos Santos, registro da peça *Verde*.

Outro aspecto importante nessa construção é a relação entre visibilidade e invisibilidade que as projeções em vídeo produziam. A partir da oposição entre luz e sombra, que é fundamental para a projeção, os elementos da cena também entram nesse jogo entre o que se torna visível e invisível. Durante a ação de conviver corpo e imagem, esse contraste se torna mais incisivo. A partir do movimento em relação às imagens, é também possível construir desaparecimentos com o corpo ainda presente em cena.

Além disso, cria-se um ambiente no qual não é oferecida ao público a possibilidade de “ver tudo”. Assim como o trabalho de improvisação, o público precisa escolher o que e como deseja ver. As imagens que atravessam as superfícies de projeção, as sombras dos objetos e a performer que se desloca são alguns dos elementos que estão presentes no espaço cênico e não se relacionam de forma hierarquizada, mas ganham destaque em momentos distintos de acordo com as tensões geradas pelo movimento dos corpos no espaço.

A presença dos vídeos nesse processo de criação, que culmina no desenvolvimento da peça de dança *Verde*, está relacionada ao desejo de ver essas imagens enquanto dança. Dessa forma, a ação de olhar a rua consiste em experimentos intuitivos para produzir a imagem que desejo ver e ser afetada. Já a segunda ação, projetar imagens, materializa essa relação do corpo que dança e que vê imagens projetadas no espaço, em grande escala.

Essa proposta é essencialmente diferente de ver vídeos em uma tela de celular, por exemplo, suporte cotidianamente utilizado para a fruição de imagens. Através da grande escala da projeção dos vídeos, presente na construção do espaço para a dança, é possível se relacionar com essas imagens com o corpo inteiro, imaginando um olho que se desdobra por toda a pele.

4 COMPOSIÇÃO DE OUTRAS NARRATIVAS

4.1 CORPO, ESPAÇO, TEMPO E MOVIMENTO: BOTANDO IDENTIDADES PARA DANÇAR

A ideia de periferia como uma identidade compartilhada, tal como é apresentada ao longo deste trabalho, dialoga com uma construção performativa das identidades que são elaboradas na ação. Contrapõe-se, dessa forma, uma noção de fixidez da identidade que dá contornos estáticos a um indivíduo. Assim, interessa-nos como cada um se investe nas identidades e as performa.

Leda Maria Martins (2021) analisa nas proposições de cenas negras modos de composição de identidades que se recusam a assumir uma tradicional noção mimética de representação, fixa e estável. Nesses contextos, para a autora, as imagens de negritude não se detêm em parâmetros unitários. Elas são moventes e cinéticas, podendo se deslocar em favor de identidades cada vez mais fluidas, particularmente em relação a orientações de gênero, afetividade e sexualidades. A ideia de auto ficção também é apontada pela autora como uma forma de jogar e desafiar normas.

No contexto da terceira ação, conviver corpo e imagem, que proporciona experiências de criação da peça de dança *Verde*, essas reflexões sobre identidade e

fluidez são fundamentais. O corpo-dança afroancestral, perspectiva apresentada por Sandra Haydée Petit (2015), também é uma referência importante para essa ação. À medida em que relaciona dança com existência e encantamento da vida, evoca a ideia de Sankofa, ou seja, buscar na ancestralidade elementos que permitam transformar os sentidos do presente e imaginar futuros. Petit (2015) ressalta a importância da dança na cosmovisão africana:

A dança é também o que nos faz transcender a dor, a angústia, a injustiça, a humilhação, a tentativa de redução e de aniquilamento, lembrando-nos de quem somos, gerando a força espiritual que engrandece, potencializa e sacraliza. Assim, para nós, descendentes desses povos, a dança significa mais do que filosofia e cosmovisão, significa **existir**. (PETIT, 2015, p. 74)

É essencial marcar a relação entre corpo, movimento e existência nessa concepção na qual Petit (2015) afirma que tudo que sustenta e aumenta a força vital deve ser celebrado pelo corpo, acentuando a necessidade de vivenciar a espiritualidade diretamente no corpo. A autora atenta à ritualização do natural que a dança promove, realizando o encantamento da vida junto da musicalidade dos instrumentos e da voz.

O conceito de corpo-tela (MARTINS, 2021) é caro para esse momento da pesquisa, à medida em que assume a relação do corpo e da imagem, englobando movimento, som, gesto e outras linguagens. Assim, importa a experiência da imagem no corpo e a ampliação da percepção sensorial. Dessa forma, as imagens não são apenas consideradas em sua qualidade visual, privilegiando o olhar, mas podem ser sonoras e cinéticas, sendo essas qualidades contíguas. O convite à escuta é uma tônica da proposição conceitual da autora, entendendo como as imagens se apresentam aos nossos olhares e à nossa escuta. Além disso, a autora enfatiza dentro das artes cênicas contemporâneas a possibilidade dramática da experimentação do corpo em diálogo com diversas linguagens e a criação de uma aliança entre as tecnologias e os rituais.

As minhas vivências de fruição em funk, jongo, samba e maracatu compõem meu repertório corporal performativo, entre dança e música. Estes materiais são entendidos como possibilidades de reexistência, conceito de Ana Lucia Silva Souza (2021), que evidencia formas de circular as matrizes afro-brasileiras, entrelaçando tradição e contemporaneidade. As danças citadas me interessam como materialização de culturas negras e como um jogo de movimento que é possível

realizar com elementos dessas manifestações. A ideia de alacridade no corpo-dança afroancestral proposta por Sandra Haydeé Petit (2015) também é importante aqui e versa sobre essa característica de brincadeira contida em expressões dançantes tradicionais afro-brasileiras, como coco, maracatu e boi. Elas assentam-se “no sentimento comunitário, na capacidade da criatividade, na manifestação da gestualidade, na celebração e no caráter festivo, na sociabilidade” (PETIT, 2015, p. 85). O que eu apreendo dos corpos que movem estas e outras danças coloca em circulação diversos sentidos da negritude. Os rastros que compõem minhas experiências de corpo se transformam em material de criação, entre a fragmentação da memória diaspórica e as ativações e composições no momento da improvisação em dança.

Dessa forma, a reelaboração estética da experiência de vida se constitui como mote de criação. Segundo Bondía (2002), em seu texto *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*, o saber da experiência é “o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece” (BONDÍA, 2002, p.27). São justamente esses sentidos que busco encadear na dança. Assim, proponho botar as identidades para dançar no sentido da ação de criação de si própria e do movimento do corpo que está atravessado por diversos marcadores de opressão. Por uma dança que realize a existência.

4.2 CONVIVER CORPO E A IMAGEM - AÇÃO 3

A terceira ação de conviver corpo e imagem tem como princípio a coexistência dos elementos mobilizados na peça de dança *Verde* de forma a não constituir uma hierarquia entre eles. Interessa aqui a percepção de como essas imagens e sons instalados no espaço cênico afetam meu corpo e ativam memórias. A possibilidade de manipular as superfícies de projeção foi explorada como uma ação de modificação das imagens. Dessa forma, elas mudavam de tamanho, se relacionavam e se confundiam com outras a partir das sombras e transparências. A textura dos tecidos permite deslizar as partes do corpo, produzindo uma sensação na pele e a alteração na forma que os vídeos eram apresentados.

A não hierarquia dos elementos de cena também incluía meu próprio corpo como performer, que aparecia e desaparecia no espaço. Durante a composição, em

alguns momentos, mesmo o corpo estando visível, havia espaço para outros elementos ganharem destaque e tornar o corpo um corpo entre tantos outros. Já em outros momentos, o corpo assumia a liderança para desdobrar as narrativas. Paralelamente, buscar uma isonomia de importância dos elementos, não apenas considerando como significativo o que está no centro, ou o que foi designado para ter maior valor, também é uma busca por essa ideia de periferia como identidade compartilhada. Assim, os elementos apresentados funcionam como ativadores dessa noção.

A ação de convivência com as imagens foi realizada em parceria com a artista da dança Amanda Corrêa, co-diretora da Cia Étnica de Dança, pesquisadora em danças modernas e afro com diálogos na contemporaneidade. Ela trouxe para o processo de criação alguns passos de dança afro como chaves para o trabalho com improvisação. A atriz Taísa Machado (2020), criadora da plataforma Afrofunk¹⁹, marca a importância de incentivar uma autonomia nas pessoas que realizam suas aulas de dança para que cada um crie sua própria linha de dança. “No meu trabalho de dança não tem coreografia. (...) Não tem isso, porque não é assim que se dança funk. (...) No baile, quando abre uma meia-lua, uma rodinha, cada um vai pra onde quer” (MACHADO, 2020, p. 19).

Percebo que o meu trabalho com a Amanda Corrêa estabelece relações com esses parâmetros. Treinamos alguns movimentos e, em seguida, eu experimentava me deslocar por entre as imagens buscando compor com esses movimentos. A improvisação é uma premissa importante para esta composição, é um modo de fazer dança que ativa diversos repertórios elaborados em minhas experiências de arte e vida. Essa dança composta no momento presente é afetada a cada instante pelas informações do público e das imagens projetadas. Os repertórios de dança mobilizados na peça Verde estão em diálogo com danças negras que operam pela vivência no cotidiano. Ou, como afirma Taisa Machado (2020), a aprendizagem de dança do povo preto se dá através da experimentação e está dentro de uma formação como cidadão.

A necessidade da narrativa nesse momento também se coloca como fundamental. Taísa Machado indica a importância de se narrar para a manutenção da vida. Ela conta a história de seu pai e avô – “coroão de subúrbio, (...) cheio de

¹⁹ O Afrofunk é uma plataforma de ações criada pela artista Taísa Machado que através do movimento do funk tem foco na equidade racial e de gênero.

máximas” (MACHADO, 2020, p. 19) –, que paravam a rotina do bar para contar histórias. Para ela, essa foi sua primeira identificação com o teatro, essa relação cotidiana com contar histórias. O texto apresentado em *Verde* conta brevemente a minha memória da Dona Déia, rezadeira da minha rua: “Eu não sei se aqui tem algum morador antigo da Rua Guaraciaba, mas se tiver, com certeza, vai lembrar da Dona Déia. Ela morava umas casas pra cima. Era amiga da minha avó e me rezava quando eu era criança. E sabe aquela pessoa que está em todos os álbuns de família? Pois bem, era ela. E eu trouxe essas ervas aqui hoje para lembrar dela”. Essa breve história que conto também atua na lógica da improvisação. Cada vez que o texto é falado, busco as palavras no momento para compartilhar essa narrativa.

O espaço que vivo é composto por uma geografia que conta com construções baixas, espaços abertos, casas com quintais grandes e uma proximidade com as franjas rural-urbanas²⁰ da cidade. Essas especificidades e, mais precisamente, a presença de duas áreas de preservação ambiental – Mendanha e Pedra Branca – nos arredores, me levaram a escolher o nome *Verde* para a peça. A convivência com essa paisagem constitui matéria fundamental para sentir e compartilhar a força das plantas, tanto na dimensão ritualística quanto no desafio de nascer e viver, mesmo que suprimida pelo crescimento das cidades.

A noção de encantamento está muito presente no trabalho, apoiada na lembrança da Dona Déia. A memória das rezas com ervas na minha infância e a presença das ervas em cena, com seus cheiros e texturas, convoca esse ambiente criado que é, ao mesmo tempo, material e mágico. Além disso, as luzes dos projetores e as imagens formadas completam a sensação de arrebatamento. Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2020) informam que encantar é uma expressão advinda do latim e que significa o canto que enfeitiça, inebria e cria outros sentidos para o mundo. Os autores compreendem o encantamento como uma política de vida, em contraponto ao desencanto: “perda de vitalidade que, reifica as raízes mais profundas do colonialismo” (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 6). O encantamento preza pela coexistência, pela alteridade e tem como tarefa a afirmação da vida. Coexistência é uma palavra importante na composição desta peça de dança. Existir junto, considerar as existências no mesmo tempo e espaço.

²⁰ Espaços nos quais as práticas sociais rurais e urbanas coexistem.

Nas bandas daqui a noção de encantamento vem sendo ao longo do tempo trabalhada como uma gira política e poética que fala sobre outros modos de existir e de praticar o saber. O encantado é aquele que obteve a experiência de atravessar o tempo e se transmutar em diferentes expressões da natureza. A encantaria, no Brasil, plasmada na virada dos tambores, das matas e no transe de sua gente cruza inúmeros referenciais para desenhar nas margens do Novo Mundo uma política de vida firmada em princípios cósmicos e cosmopolitas. A noção de encantamento traz para nós o princípio da integração entre todas as formas que habitam a biosfera, a integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade). (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 7)

O adinkra Sankofa é articulado com a noção de encantamento como essa possibilidade de buscar nas memórias ancestrais formas de atuar no presente e construir futuros. É importante ressaltar que esse adinkra participa do trabalho tanto como conceito quanto como imagem. O símbolo que lembra a forma comumente grafada de um coração é marcado na parede do ateliê como pichação, além de aparecer na imagem em vídeo de portões e outros artefatos de ferro²¹. A materialidade das ervas e seu contato com a água em cena recriam o ritual de cura da minha infância e aponta para um desejo de cura e integração com a natureza para lembrar que somos natureza.

O encantamento, sem nenhum fetichismo conceitual ou presepada, é política de vida plantada nas margens, capoeiras, sambaquis, quilombos, mangues, sertões, gameleiras, esquinas e matas daqui. O encantamento enquanto manifestação da vivacidade expressa no cruzo entre naturezas e linguagens, está implicado na dimensão da comunidade e do rito. (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 15)

O encantamento dribla e enfeitiça as lógicas que querem apreender a vida em um único modelo, quase sempre ligado a um senso produtivista e utilitário. Daí o encante ser uma pulsação que rasga o humano para lhe transformar em bicho, vento, olho d'água, pedra de rio e grão de areia. O encante pluraliza o ser, o descentraliza, o evidenciando como algo que jamais será total, mas ecológico e inacabado.

A partir do desejo de estimular esse encantamento, busco arejar o espaço cênico com muitos deslocamentos por entre as imagens. A ideia aqui é viver no corpo os movimentos a partir da improvisação. Diversas referências entram no jogo dessa composição que é realizada a partir de escolhas que se dão a cada momento.

²¹ Fonte:

<https://todosnegrodomundo.com.br/memorias-da-africa-em-ferro-a-mensagem-subliminar-esculpida-em-antigos-portoes/>. Acesso em 09/2/2023..

Seguindo a necessidade do encantamento e da busca de movimentos, subjetividades e corporeidades nas minhas próprias memórias, entre o que realmente existiu e o que foi inventado, alguns códigos de movimentos surgiram durante o processo de criação da peça de dança *Verde*. Começo a descrevê-los através da performance do jogador caro, ou passada de jogador. É uma forma de caminhar presunçosa que mantém uma tensão nos ombros e no quadril erguendo-o e permitindo uma soltura das pernas. Essa é uma performance que lida com o orgulho de se ocupar uma posição de destaque e é amplamente disseminada na cultura popular. Posso dizer que a primeira vez que entrei em contato com essa performance foi através do comediante e influenciador digital Negrete, que faz vídeos curtos na plataforma do Instagram. O Negrete, um homem negro retinto, brinca e tensiona esse lugar dos jogadores que, tantas vezes, não participam de um clube, ou pelo menos não de um clube grande, mas que precisam manter essa performance.

Pude perceber esse comportamento restaurado – em referência a própria definição de performance apresentada por Richard Schechner (2013) – por diversos homens negros periféricos tanto nas redes sociais quanto na minha vida cotidiana, principalmente os meus alunos da Educação de Jovens e Adultos. Os corredores da escola ficam povoados desse jogo de corpo que congrega a ginga, a marra e o sonho.

Luiz Antônio Simas (2020) fala sobre “garrinchamento” em referência ao Garrincha, célebre jogador brasileiro, que fazia dribles de forma impecável. Dessa forma, o jogador burlava o adversário com o deslocamento do corpo e subvertia a lógica do jogo, muitas vezes interrompendo a marcha em direção ao gol, o que era considerado uma falta de objetividade. Essa fuga da previsibilidade, que transita entre o atleta e dançarino, dialoga com a passada do jogador, performance que nem sequer entra em campo no jogo de futebol, mas faz parte dos bastidores.

Lélia Gonzalez (2020) aponta o carnaval como um único momento de realeza para a mulher negra. “Toda jovem negra, que desfila no mais humilde bloco do mais longínquo subúrbio, sonha com a passarela da Marquês de Sapucaí. Sonha com esse sonho dourado, conto de fadas (...)” (GONZALEZ, 2020, p. 80). É possível traçar um paralelo desse sonho de realeza para o homem negro a partir do futebol. Comecei a pedir para que meus alunos me mostrassem suas passadas e, aos poucos, fui desenvolvendo a minha.

Entre a sala de ensaio, as festas de família e do bairro, fui recriando esse jogo pra mim, como um investimento na identidade compartilhada periférica e, ao mesmo tempo, em uma performatividade de gênero. Butler (2020) entende o gênero de maneira performativa, considerando os atos e gestos que o compõem. Dessa maneira, contrapõe a ideia de uma essência ou uma verdade do gênero. Esta é uma fabricação que não pode ser nem verdadeira nem falsa, mas produzida e inscrita na superfície dos corpos. Essa fluência na performatividade de gênero marcou a composição dessa dança de modo que as noções de feminino e masculino não são estáveis nas ações propostas. Os estilos de ser se fundiam com diversos signos em questão. Eu, como uma artista da comunidade LGBTQIAP+, me interesso por essa fluência nos domínios da minha vida cotidiana a partir da identificação com certas performances. Dessa forma, refaço a pergunta feita no primeiro capítulo: como pensar uma dança mulher, negra, periférica e LGBTQIAP+ que considere estas palavras na sua dimensão do vivido, não apenas como categorias abstratas? E ainda me pergunto, no campo das imposições do gênero, se uma performance com consequências claramente punitivas (BUTLER, 2020) abre espaço para o jogo, para o desejo de descoberta, subversão, para a identificação com a alteridade.

Das janelas do meu ateliê, passei bastante tempo observando as pessoas na rua e um dos meus interesses era “me vestir” dessas pessoas. Gosto de observar as pessoas na rua, entender o posicionamento da coluna, o ritmo do caminhar, o movimento dos quadris. Gosto de me vestir com esses gestos, dançar junto de quem não está mais ali, performar essa identidade compartilhada.

Outro movimento que é primordial no contexto dessa peça se trata do gesto que meu pai fazia quando queria chamar atenção para si para dizer algo. É feito com o dedo indicador e, para mim, soa como se fosse um chamado para ouvir seus pensamentos. Ouvir o que ainda não foi dito. Durante a peça, eu faço esse gesto várias vezes, como se fosse verbalizar algo ou como um convite a uma escuta.

Agitar as ervas no ar também é uma ação que se desenvolve de várias maneiras ao longo da peça. Escolher quais ervas, selecionar, separar são atos que modificam a ação de acordo com o peso, volume e cheiro de cada planta. Além, desses, o movimento de agachar com o tronco curvado para frente também fez parte dos códigos de movimento dos quais parti para as composições improvisadas da peça.

É importante atentar como a peça foi construída, tendo em vista a coexistência de diversos elementos em cena. Em relação às imagens projetadas, foram feitas três trilhas, uma para cada superfície de projeção, na quais os vídeos se repetiam em ordens diferentes, produzindo diferentes composições entre as projeções. Por vezes, uma imagem dos trilhos do trem era apresentada em uma superfície ao mesmo tempo em que, na outra, as imagens de ruralidades apareciam e, na terceira, os becos. Ou, então, imagens se repetiam, formando um jogo no qual a próxima imagem sempre quebrava a expectativa. Observar as imagens também foi uma ação importante na peça. Me surpreender com o afeto que aquelas imagens me causavam, o arrepio, o desejo de movimento.

Um vaso com uma espada de São Jorge e uma bacia com água também compunham a cenografia, além de cada um desses objetos possuir uma função nas ações propostas. O vaso guardava um caxixi²² e a água na bacia era usada para molhar as ervas antes de seu agito no ar. A cor do figurino foi escolhida para compor com o branco dos tecidos que compunham as superfícies de projeção além de traçar um diálogo com uma indumentária ritualística.

Percutir, produzir som, é uma ação importante em *Verde*. Danço com um pequeno caxixi, três pulseiras de metal – eu as uso como instrumento, justamente pela minha lembrança das pulseiras da Dona Déia, que produziam um som – e, nos pés, um par de tamancos de madeira²³.

Figura 12 - Objetos percussivos

²² Chocalho feito de palha.

²³ O tamanco de madeira é um instrumento comum na dança Coco do Nordeste brasileiro.



Fonte: Leonardo Lopes dos Santos, registro da peça *Verde*.

Essas percussões se unem à sonoridade da trilha sonora, composta por MV Hemp, que é DJ, arte-educador, poeta, pesquisador musical, artista multimídia, produtor musical e cultural. Desde 2000, ele vem realizando pesquisas, projetos e intervenções sonoras e visuais em favelas de todo Brasil, com elementos da cultura de rua, como o grafite, poesia, pichação, beats, audiovisual, rodas de rima, rodas de conversas, com o intuito de trabalhar novos formatos para manter a memória das periferias do Brasil cada vez mais viva.

A trilha sonora é composta através de uma lógica de sampleamento, trechos que são vinculados de uma forma que as referências de música de diversos tempos são apresentadas. A ideia de Sankofa também se faz presente na composição musical, percebendo o tempo em uma perspectiva espiralar. A forma como os sons vão surgindo e desaparecendo contribui para a composição de um roteiro de cena. Dessa forma, alguns sons me lembram de possibilidades de movimento que podem ou não se repetir. Além dos elementos sonoros já citados, as plantas presentes em cena também promoveram som com seu contato com uma bacia cheia de água e com seu agito no ar.

4.3 IMPROVISAZÃO EM DANÇA

A abordagem da improvisação em dança é proeminente neste trabalho que propõe uma dança que se permite ser afetada a cada momento pelas informações do público e das imagens projetadas. A improvisação se coloca tanto como ferramenta a ser explorada nos laboratórios de movimento quanto como a criação final. É uma referência para essa pesquisa a artista da dança Dudude Herrmann²⁴ e seu trabalho com improvisação. Dudude desenvolve residências e mostras em seu ateliê, em Casa Branca, Minas Gerais, sempre em torno da relação entre corpo, espaço e experiência sensível.

A pesquisadora de improvisação, Paola Rettore (2010), afirma que o improvisador refina a percepção dos seus sentidos, provocando um corpo sutil e sensível, capaz de descobrir como é possível compor de dentro da obra, entendendo como o público recebe os elementos propostos e tecendo um diálogo com este. Assim, a obra se coloca em um estado permeável, valorizando o momento da presença. A improvisação articula diversos atravessamentos e estímulos para criar um estado de dança comprometido com as escolhas que se dão no tempo presente.

Nesse sentido, utilizo os recursos da artista da dança Dudude Herrmann, com quem tive contato em diversas oficinas e residências. A pesquisadora Paola Rettore (2010) afirma que “procurar entender o processo de improvisação na prática criativa de Dudude Herrmann envolve entender como a improvisação persegue o tempo presente, a presença em si, um estado que foge como uma personagem que tem pressa” (RETTORE, 2010, p.2). A busca pela presença, a atenção às percepções e às memórias se colocam como elementos fundamentais neste tipo de prática.

Dudude diz que o improvisador necessita de um corpo específico, não aquele da perfeição apolínea ou robusto, mas aquele treinado para o improviso, repleto de linhas de escape, de escutas e de transformação, de estímulos interiores e exteriores para conseguir estar presente e atuante no momento da improvisação e pronto para acessar as memórias. Esse ocorre através das habilidades de manufatura da memória e de manter-se em estado de atenção. (RETTORE, 2010, p. 27)

²⁴ Dudude Herrmann é artista da dança, improvisadora, escritora e performer. Desenvolve diversos encontros e residências em seu atelier em Casa Branca, Brumadinho, MG. Autora dos livros *Caderno de Notações- a poética do movimento no espaço de fora* (2011) e *Ela sentou na cadeira* (2019).

Estamos tratando aqui a improvisação como linguagem cênica. Isabel Tica Lemos²⁵, aponta elementos dessa linguagem a partir de sua experiência com Katie Duck²⁶ e Lisa Nelson²⁷:

A Katie uniu o conhecimento da linguagem de Improvisação com a arquitetura do teatro. O trabalho dela é maravilhoso. Entradas, saídas, o desaparecimento, o aparecimento, o desenho, como nossos hábitos de escolha funcionam com a estética do teatro e o movimento de comunicação e percepção, ou seja, o que funciona no jogo teatral, quando você cria tensões e relaxamentos dramáticos e como isso está dentro do sistema social. A Lisa trabalha com as informações que o espaço te dá, tanto do corpo como do ambiente e como você cria partituras de sintonização em várias camadas de percepção, como você negocia isso com a imaginação, com o espaço e com seus padrões, em todos os níveis, e descobre que talvez o seu corpo possa, quer dançar, como você quer se ajustar, quais decisões tomar. Abrindo brechas inusitadas, a potência total de criatividade, você pode recriar seu comportamento, sua percepção, sua dança, e isso é um mergulho louco de autoconhecimento, porque nos convida a rever não só todo comportamento cultural humano da dança, por exemplo, isso se estende para como você vê a vida. Quer dizer, você também olha para seus padrões de escolha e cria possibilidades de outros padrões antes de construir sua ação. (PIZARRO, 2022, p. 71-72)

Figura 13 - Agito das plantas no ar.

²⁵ Isabel Tica Lemos é artista da dança, responsável pela introdução do Contato-Improvisação no Brasil. Graduiu-se pela School for New Dance Development (SNDO) em Amsterdã. Professora de Aikido e Kinomichi.

²⁶ Katie Duck é artista da dança estadunidense e vive na Europa. Atuou como professora na School for New Dance Development (SNDO) em Amsterdã. Trabalhou com diversos artistas da música, sempre relacionando texto, dança e som em uma perspectiva de improvisação.

²⁷ Lisa Nelson é uma importante improvisadora estadunidense que contribuiu consideravelmente para o desenvolvimento dessa linguagem. É coeditora da revista Contact Quarterly.



Fonte: Leonardo Lopes dos Santos, registro da peça *Verde*.

Uma referência importante de improvisação em dança é o trabalho de Mayfield Brooks, intitulado *Improvising while black*²⁸. Em artigo realizado na forma de entrevista com a artista Karen Nelson (2016), Brooks (2016) traça elementos importantes de sua prática que busco trazer aqui para explicitar os pontos de contato com o processo de criação da peça *Verde*. Em *Improvising while black*, a artista da dança LGBTQIAP+ e negra estadunidense conduz um processo de investigação que encontra futuridade nos modos de improvisação em dança como resistência.

Para ela, não há caminho definido para falar de improvisação, mas existem caminhos para situá-la no contexto do corpo em movimento e a negritude. As danças improvisadas, então, podem ser a ligação para as memórias ancestrais que são capazes de se mover além do corpo sensível interior para projetar essa sensação em outros. Brooks (2014) entende a improvisação como a incorporação do movimento mais do que aprendizagem de passos, além de perceber a intuição como conexão com uma memória ancestral. Essa memória, no entanto, se refere a um lugar imaginativo.

²⁸ Improvisando enquanto negra, em tradução livre.

Embora eu não saiba a dimensão do tráfico negreiro, eu sei o que eu sinto, imagino e sofro por isso. Como a emoção e a imaginação se tornam memórias? Para me contradizer abertamente, não há memórias ancestrais se nós nos voltarmos para o uso comum da palavra memória. Mas se eu definir a palavra memória como um lugar de celebração, honra e respeito, então eu posso começar a ter um discurso sobre esses ossos ancestrais.²⁹ (BROOKS, 2014, p. 20)

Nesse sentido, a artista usa a imagem de escavação dos ossos ancestrais para perceber as linhagens de resistência em estéticas africanas, indígenas, LGBTQIAP+ e feministas, especificamente em poesia, movimento e ritual. A memória, assim, se coloca como uma lembrança incorporada.

Improvising while black faz referência a uma expressão comum da língua inglesa, *driving while black*³⁰, que caracteriza a criação de um perfil para a abordagem policial. A troca das palavras, em português, dirigir por improvisar, para a artista serve como um lembrete de que a performance também coloca perfis raciais. A negritude não existe sem esse perfil e, como uma artista negra da performance, Mayfield Brooks é irrevogavelmente sujeita a entrar nesse perfil pelo público, sociedade e ela mesma; a dança não é imune a esse tipo de reprodução de estereótipos (BROOKS, 2014).

Ao negar uma predeterminação de movimentos proposta pela coreografia, a noção de improvisação como resistência pode se alinhar com as decisões no tempo presente, atentando para como as formas se modificam a cada momento além de permitir ao corpo desafiar a própria expectativa sobre si mesmo. Brooks (2016) apresenta a compreensão de negritude como uma questão, sempre em movimento. A artista usa como metáfora uma nuvem no céu que está sempre mudando de forma, cujo sentido se modifica antes mesmo da possibilidade de definição. Da mesma maneira, acontece o movimento na improvisação, que se torna uma ação de mudança de forma e permite uma abertura de criação de sentidos para o movimento, tanto para quem improvisa quanto para o público. É possível, assim, mudar as próprias percepções. Brooks (2016) afirma que:

²⁹ Although, I do not know the scope of the middle passage, I do know that I feel it, imagine it and grieve for it. How does emotion and imagination become a memory? To blatantly contradict myself, there are no ancestral memories if we turn to the common use of the word memory. But if I define the word memory as a place of commemoration, honor and respect then I can begin to have a discourse with those ancestral bones. (tradução nossa)

³⁰ Dirigindo enquanto negro, em tradução livre.

Não posso escapar da ontologia distorcida da negritude, mas posso me transformar dentro e fora da distorção. Posso transformar minha própria expectativa de mim mesma e viver na imersão de uma dança lindamente improvisada. Quando isso acontece, sou verdadeiramente transcendente e os ossos de meus ancestrais tornam-se legíveis³¹. (BROOKS, 2016, p.39)

É interessante perceber aqui alguma relação entre os tópicos apresentados por Mayfield Brooks (2016) e a ideia de autorresponsabilidade de bell hooks (2021), mencionada no primeiro capítulo. Verifica-se a necessidade de uma agência frente aos impositivos de opressão. É nessa pista que entendo a importância da imaginação de outros futuros possíveis e me relaciono com essa perspectiva de colocar a negritude e ser LGBTQIAP+ em questão, como um enigma para escapar das lógicas de estereotipia e mercantilização das identidades. Como performar essas identidades quando são colocadas em questão? Esse é um tipo de resistência a capturas subjetivas.

No contexto da peça *Verde*, busco uma articulação dessas perspectivas, colocando-as em jogo na cena. A percepção de como as imagens e sons instalados no espaço cênico afetam meu corpo e ativam memórias – memórias das experiências, memórias fragmentadas do povo negro, memórias de relação com a cidade – podem se constituir como maneiras de atualização dos saberes encarnados, a forma como sou atravessada por todos estes conteúdos, é matéria rica para a improvisação. Dançar com o que já está no espaço é reconhecer esse espaço, apurar a percepção, dançar com os corpos que me inspiram movimentos, as presenças físicas de quem compartilha do acontecimento, as memórias de quem já não está mais presente.

Durante as sessões de improvisação da peça *Verde*, tenho uma percepção interessante de que, simultaneamente, existem as minhas escolhas de movimento e a escolha do próprio movimento. Dudude Herrmann, ressalta a importância de todos os elementos do espaço: "Eu falo sempre para os meus alunos que tudo é importante, e que as coisas *falam*. Assim, o que me interessa é participar do ambiente, é ser o ambiente, e ver o que o movimento me propõe; ver qual é a pauta" (PIZARRO, 2022, p. 160). É importante frisar que a improvisação como uma prática

³¹ "I cannot escape the warped ontology of blackness but I can shapeshift in and out of the warp. I can transform my own expectation of myself and live in the immersion of a beautifully improvised dance. When this happens I am truly transcendent and the bones of my ancestors become legible" (tradução nossa)

radical não é apenas dançar livremente, mas, como qualquer luta política, precisa negociar com estruturas sistemáticas que tentam enfraquecer (BROOKS, 2014). Acredito que é no espaço entre direcionar e perder-se no movimento que o inesperado acontece, é nesse lugar onde novos sentidos podem ser elaborados.

4.4 AÇÃO NO ATELIÊ PARA PÚBLICO- AÇÃO 4

O modo como eu, enquanto artista, lido com a improvisação, está ligado à primazia pelo encontro com a outridade, sejam as pessoas que vieram compartilhar a experiência, seja o som, o espaço, as formas de vida não humanas. Existe algo que desejo comunicar, mas, assim como em uma conversa, essa “história” só pode existir a partir da interlocução. Lembro quando Katie Duck, em uma de suas residências artísticas em que tive a oportunidade de participar, disse-me para não alimentar o público o tempo todo: “deixe que eles alimentem você”. E, a partir dessa fala, venho repensando a minha relação com o público, de modo que, nessa pesquisa, considero-a como uma ação à parte.

Eu não danço para um público, mas com o público. Assim como eu danço com as imagens, com as plantas, com os sons, com o espaço – o espaço de dentro do ateliê, o espaço da rua que eu posso ver através das janelas, com a sensação de espaço evocada a partir das imagens em vídeo –, eu danço com a Dona Déia e meus ancestrais. Danço para me encantar e sobreviver. Danço na perspectiva afroancestral, como pontua Petit (2015):

Dança-se o cotidiano, como também o extraordinário, o belo, aquilo a que somos gratos/as (...). Para as negras e negros desterrados brutalmente da África para as Américas e cujos algozes procuraram por todos os meios destituir de humanidade, a dança foi um elo indispensável à sobrevivência física e espiritual. (PETIT, 2015, p. 73-74)

Criar um ambiente para a dança, um dos objetivos propostos pela ação de projetar imagens no espaço do ateliê, culmina nessa ação que busca mobilizar uma coletividade em torno da fruição da peça de dança *Verde*. É importante notar como cada pessoa que participa da ação como público se percebe como parte daquela narrativa apresentada. “Lembrei muito da rezadeira do meu bairro”, “eu tenho certeza que aquela imagem era do portão da minha mãe”, “percebi o som do trem

nas batidas do tamanco”. Essas e outras falas do público foram compartilhadas comigo e me indicam como cada um investe nessa identidade compartilhada.

Percebo também, apesar de, no início da ação, comunicar ao público que eles poderiam se deslocar pelo espaço e mudar de posição da forma que se sentissem mais confortáveis, como a maioria das pessoas permaneceu no mesmo local durante todo o tempo. Algumas crianças se deslocaram e pude ouvir a repreensão dos seus responsáveis. Essa situação me mostra que ainda há um caminho a ser percorrido até que as pessoas realmente se sintam parte da peça e percamos o receio de atrapalhar algo. Questiono-me como a força da celebração e do encontro pode se tornar mais forte que as convenções do teatro. A atriz, diretora e dramaturga Grace Passô (2018), em entrevista para a revista *Continente*, fala dos códigos teatrais:

Sempre estive ligada às experiências que entendem o teatro menos como o lugar das previsibilidades dos seus códigos – olha a hora, três sinais, cada um no seu lugar, silêncio, aqui é a plateia, ali é o cenário, aplausos. Eu estou sempre ligada a experiências que questionem esses códigos, que implodam esses códigos, mesmo que seja usando esses códigos. Me interessa sempre estar numa zona de risco para que a gente nunca se esqueça de que o teatro é, sobretudo, uma questão de convivência e coletividade. Toda peça que eu faço vem de um desejo de lembrar às pessoas, seja através de estratégias dramáticas, ou através de atuação, o que é o ato teatral. O fato de estarmos vivos aqui, num lugar de risco, e viver uma experiência junto. Pra mim, as pessoas, os corpos, eles vêm lotados das questões diretas, certas urgências, eles vivem na sociedade. Por isso que o resultado nunca é previsível. (PASSÔ, 2018)

As apresentações da peça de dança *Verde*, no espaço do Citrus Ateliê, foram marcadas por essa busca pela convivência. Era indispensável receber as pessoas que chegavam como anfitriã que me proponho ser. Também foi marcante compartilhar meu aquecimento com o público, nesse sentido de questionar o que geralmente é segredo nos códigos teatrais. Como o Citrus Ateliê tem essa característica de ser um espaço aberto, sem separações, as divisões de ensaio e apresentação e artista e público também são desestabilizadas nessa arquitetura. Além disso, a ideia de coletividade é cara para o processo de criação proposto nesta pesquisa, entendendo a fruição como espaço de fortalecimento em grupo.

Se a gente pensar bem, o que é que a gente faz com o teatro? O teatro é uma experiência coletiva. Uma peça de teatro é uma

experiência coletiva e singular. A gente reúne corpos vivos que criam várias coisas juntos. Textos, aparatos, públicos. Isso é real. Pode parecer um chavão, mas é real. É um modo de viver. A gente combina de se encontrar, geralmente à noite, e através de uma convivência, a gente foge, a partir de planos concebidos anteriormente. Então teatro é o lugar do risco, no sentido em que os corpos vivos são perigosos, são imprevisíveis. Nesse sentido é que o teatro vem na contramão da noção daquilo que próprio capitalismo elege como algo que venceu. O teatro que eu faço é para poucas pessoas, é uma coisa que tem o afã de curar dramaturgias atuais, que se joga num lugar de experimentação radical. (PASSÔ, 2018)

Essa citação da artista Grace Passô (2018) me convoca a pensar em algumas histórias de dança que vivi e que artistas parceiros também viveram, que friccionam esses lugares de risco que a dança propõe, além de esgarçar a relação de imagem e corpo em contextos periféricos. Entendo que as histórias que circulam a produção dos trabalhos também são parte tão inerente dessas obras. Dessa forma, sinto-me convocada neste trabalho a comentar brevemente algumas obras.

Assim, percebo a necessidade de narrar a minha experiência como espectadora da performance *Debandada*, realizada por um grupo de artistas³² movidos pelo interesse de compartilhar suas experiências na cidade do Rio de Janeiro. *Debandada* é uma performance para espaço público e aconteceu em diversos locais, dentre eles a rodoviária de Campo Grande, local onde assisti. A rodoviária é o ponto final do BRT, um tipo de transporte municipal de grande fluxo. O BRT, assim como o trem, é o lugar do aperto, do tempo “roubado” para chegar ao trabalho.

Debandada é uma performance vibrante, cheia de som, movimento e convites ousados. Parar e observar. Brincar de ler em voz alta os letreiros e anúncios do espaço. Mover junto. Dar as mãos. Dançar. Lembro que estava muito feliz e atenta àquela ruptura no espaço. Por um breve instante senti que a realidade poderia se transformar drasticamente. Logo em seguida a performance foi interrompida. Eu estava tão inebriada pelo contato com a fissura provocada pela intervenção que não percebi a intenção de alguns homens que acompanhavam a ação. Eles são a segurança, o poder, a milícia. Eles mandaram parar, sem mais conversa. Depois disso fiquei pensando muito sobre esse risco que a performance coloca no espaço. Algo acontece e tudo pode mudar, eu senti isso, eles também sentiram. Não existe

³² Amanda Gouveia, Dandara Patroclo, Salasar Junior, Tais Almeida e Wagner Cria são os artistas que compõem *Debandada*.

um motivo objetivo. *Debandada* colocava aquela estabilidade em risco, isso é lindo. Compartilho o relato da artista Tais Almeida, uma das performers da ação:

Que os nossos dias possam continuar sendo de doçura mesmo com todas as durezas. Que os nossos braços possam ser fortes para nos fazer voar e levantar poeira. Sim, parece um texto de autoajuda, mas eu não queria aqui falar sobre a resistência da arte. Queria contar como ontem ela foi reveladora para mim de um sintoma político-social e territorial. Para mim, que não moro ali. Para mim, que não moro ali, me veio coragem, audácia, porque não fazer, eu diria. Para quem mora em CG o relato, que bom ver vocês fazendo isso aqui e ver a reação-relação das pessoas com vocês. Que bom e que tenso, eu senti ontem o que artistas da Zona Oeste, e mais diretamente de Campo Grande, vêm sentindo na pele constantemente talvez não na pele, mas já bem lá dentro dos poros. A dureza, a frieza, os jeitinhos necessários, o público totalmente controlado e vigiado, a ausência do equipamento público cultural, seja um representante da prefeitura ou de alguma instituição dando suporte. Democratizar ok, trabalho liiindoo, mas os editais fazem assim: vai lá você democratizar a arte em um território que eu não consigo e nem quero entrar. Como estabelecer parcerias para além do dinheiro entre os realizadores do projeto e da prefeitura? Como o projeto pode ser de democratização se nos falta ainda e muito o suporte presencial? Nos falta política pública, essa era a palavra. Na Penha, outro dia, um camelô que acompanhava a *Debandada*, disse para outro passante que assistia: “- VOCÊ TEM MEDO DE ARTE?” De que é feito o medo que o Metrô Rio tem dos artistas? De que é feito o medo que tem os seguranças dos calçadões e rodoviárias da presença da arte ali? De que é feito o medo da nossa *Debandada*? Ontem eu senti empatia, senti no início uma enorme vontade de não falar, não interagir, não observar, a cada *debandada* mergulhamos na casa de um de nós e o acolhimento das estruturas e das pessoas tem sido uma alegria e mergulho tão profundo que, às vezes, quero só existir ali, nada a falar, só observar, levantar poeira, dançando... festejar. É preciso festejar. Anarriê. Pesquiso no Google: Anarriê vem da palavra francesa en arrière, que significa de volta. Na dança junina, é para indicar aos casais irem para trás, de volta aos seus lugares de origem. Fazer uma *Debandada* de volta para nossos terrenos de origem.

Durante a performance interrompida de *Debandada*, sinto junto, sou também interrompida, informada pelo medo do que não posso propor no espaço público. Ainda assim, busco nas minhas memórias força para continuidade das ações, entendendo os poderes que governam cada espaço e como posso me tornar invisível (ou menos visível) a eles. Em 2015, foi realizada a performance *À Espera*, com a dançarina Bruna Gouvea, no contexto do Sarau Boca Livre³³, na Vila Aliança, favela localizada no bairro de Bangu, no Rio de Janeiro. Ocupamos a rua e o nosso público, a calçada. O movimento do tráfico estava presente, com suas sonoras

³³ Sarau realizado em uma biblioteca comunitária popular, organizado pelo professor de filosofia Felipe Araújo.

motocicletas; a nossa performance, no entanto, era silenciosa, estávamos sentadas, cada uma em um caixote de feira, e a movimentação era pequena e sutil.

Ali, dois encontros foram muito importantes. Uma mulher passou com uma sacola de mercado, ela ficou assim de canto me olhando e eu olhei de volta, foi o olhar dela, tão inteiro e relacional que me alimentou, não só naquela ação, mas foi como um farol, um momento ao qual geralmente recorro para me lembrar das minhas motivações artísticas. O outro encontro foi com duas crianças, dois irmãos que dançaram com os caixotes imediatamente depois que a performance terminou. Obviamente, a performance tinha continuado, apenas eu e Bruna saímos de cena.

Ainda no contexto dos silêncios, cito a videodança *Vestígios que ficam por lá*³⁴, de Bruno Alarcon³⁵, como um espaço de refúgio dos estereótipos. Três homens negros experimentam movimentos com suavidade, rompendo o esperado para esses corpos. A pintura com tinta preta sobre papel pardo feita com o corpo, os objetos fone de ouvido, tênis e mesa de plástico, que se monta e desmonta, são tônicas da narrativa.

A utilização de uma praça como locação do vídeo conecta o espectador a um espaço periférico. É uma paisagem que reconheço, não por já ter estado naquele lugar específico, mas por saber de uma certa arquitetura. A tranquilidade que a obra transmite está relacionada à forma como o espaço e os gestos são utilizados e muito fortemente ao silêncio cheio de sons do cotidiano. Lembro de utilizar exatamente essa expressão – silêncio cheio de sons – para dialogar com MV Hemp, artista que criou a trilha sonora de *Verde*. Para mim, é essencial compartilhar essa quietude que me remete, justamente, a uma tarde na praça e as minhas experiências de filmagens de praças para este processo de criação. As paisagens e a sensorialidade que evocam são crucial para essa pesquisa.

Nesse sentido, é importante citar a videopoesia *Foi-se raiz*³⁶, de Thaina Iná³⁷. Imagens de detalhes do corpo da artista em movimentos sutis são entremeados pelas imagens das árvores que se movimentam cheias de vento e vida. O som da voz da artista que recita a poesia cria um campo sensorial que congrega as

³⁴ Disponível em: https://youtu.be/wQx7fQalh1E?si=gwlgjNp3zJO3Y_IF

³⁵ Bruno Alarcon é bacharel em Dança pela UFRJ, dançarino, ator, coreógrafo e arte-educador da Baixada Fluminense.

³⁶ Disponível em: https://youtu.be/LbMToJzP5m8?si=RPK_M38851L_oUpd

³⁷ Thaina Iná é bacharel em Teoria da Dança pela UFRJ, narradora audiovisual, videografa, editora e produtora independente do Complexo da Maré.

linguagens articuladas na obra e expõe o corpo que pulsa nesses desejos de dizer. As árvores são corpo e, dessas raízes, essa obra nos convoca a enraizar.

Cabe também citar um dia de apresentação do trabalho *Trilha Marginal*, em 2020, no Citrus Ateliê, dia em que o nome da peça *Verde* chegou para mim. Durante a conversa ao final do espetáculo, alguém comentou que era a primeira vez que vinha à Zona Oeste, pois costumava circular mais entre o Norte e o Sul da cidade. A pessoa disse que estava muito feliz de lá estar e ver o trabalho, de um lugar tão cinza sair algo tão bonito. Um tempo depois, outra pessoa me diz em particular: “como assim a Zona Oeste é cinza? A cor daqui é verde!”. Essas falas, as histórias mencionadas, as obras de artistas parceiros ressoam nos meus movimentos e me fazem reconhecer essa identidade compartilhada. É importante perceber as diferenças, as particularidades de cada artista que mobiliza suas estéticas e os enfrentamentos que se desdobram.

É importante, em toda essa pesquisa, os movimentos entre reconhecer o que existe e fabular um improvável, possível no contexto de criação dos espaços fugidios da arte. Soraya Martins Patrocínio (2022) identifica nas teatralidades negras uma criação, uma ficção conceitual na qual quilombo é uma das formas de dizer fabulação, força produtiva que elabora um retorno ao passado, restauração do porvir com abertura para construção de mundos possíveis.

Abro uma fenda neste texto para sugerir que esses artistas que menciono, suas obras, o público que se envolve com elas e todo esse espaço de abertura fazem parte do meu quilombo. Assim como expõe Grace Passô (2018), o teatro – e aqui falo de dança como contiguidade – é uma espécie de aquilombamento. É por meio dessa noção de resistência e fortalecimento pelo corpo que essa pesquisa se faz, entre a imagem, o corpo e a imaginação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto apresenta considerações realizadas ao longo do processo de criação da peça de dança *Verde*. Dessa forma, leituras sobre feminismo negro são utilizadas para refletir sobre subjetividades e periferia. O adinkra Sankofa é convocado em diversos momentos do trabalho, evidenciando a compreensão do tempo enquanto uma entidade espiralar. Tanto a imagem do adinkra representada nos portões de ferro quanto seu sentido são essenciais nessa pesquisa, principalmente em relação ao apagamento que as culturas negras sofrem no contexto da colonialidade.

Foi importante, nesse sentido, compreender os deslocamentos semânticos que a palavra periferia passou nas últimas décadas, ressaltando a busca por uma identidade que reafirma as experiências nos territórios como centralidade. A relação dessa busca com as práticas artísticas é de muita proximidade, dada a necessidade de criação de narrativas que contraponham um discurso mais hegemônico sobre a periferia. Essa perspectiva é importante em relação a minha intimidade com o território pesquisado. A intimidade com o local, que permite ter um olhar aproximado, é valorizada no processo de criação que busca dialogar com o pertencimento.

Uma imaginação radical negra é articulada como mecanismo de sobrevivência e contraponto às diversas camadas de opressão. Traçar rotas outras que passem por caminhos imaginados pode ser um cultivo de ousadia e não aceitação. A audácia de sonhar em meio a condições adversas é uma questão crucial no processo de criação proposto nesta pesquisa que busca formas autorais de perceber os espaços e subjetividades com um comprometimento ético, estético e político.

A noção de periferia como uma identidade compartilhada é um ponto importante da pesquisa, que reconhece experiências partilhadas ao mesmo tempo que reafirma a necessidade de marcar as diferenças que constroem resistências a um olhar homogeneizante. Esta noção está relacionada a minha experiência como artista em espaços periféricos, na qual eu reconheço, através dos diálogos com o público e outros artistas, essa perspectiva intersubjetiva da periferia. Dessa forma, é essencial a busca de um entendimento de coletividade, não como homogeneidade, mas compreendendo a riqueza e o valor do dissenso no convívio entre as diferenças.

A ideia de quilombo, marcada ao final do último capítulo, delineada enquanto uma ficção conceitual, também traz essa marca de reunião de diferenças e associações. Nesse sentido, as experiências vividas no contexto desta identidade convocam uma relação entre ética e estética e as práticas artísticas refletem os modos de vida elaborados.

A primeira ação da pesquisa, olhar a rua: corpo e câmera, compreendeu ocupações e filmagens de espaços públicos se desdobrando em reflexões apresentadas em textos livres na forma de diários de bordo. Foi importante perceber como a presença nos espaços criou e ativou memórias no corpo. A prática de escrita proposta pelos diários de bordo se relaciona com a ideia de escrevivência, no sentido em que borra as fronteiras entre o real e o ficcional ao mesmo tempo em que se compromete com as formas nas quais as experiências constroem memória, entre a individualização e a coletivização. Foi importante tratar dos afetos que surgem a partir das saídas, das percepções e relações tecidas. O meu corpo foi tomado pelas presenças no espaço; o diário de bordo buscou reunir memórias que atravessaram meu corpo enquanto permanecia nos locais.

O traço geográfico rural-urbano presente em espaços da Zona Oeste do Rio de Janeiro é notório nas imagens produzidas. As diferenças entre os becos, as praças, as ruralidades e as margens da linha do trem – temas abordados nas filmagens – denotam possibilidades específicas de relação com o espaço. Essa relação afetiva com o lugar, os movimentos traçados e a associação com as urbanidades são temas fundamentais para esta pesquisa em dança. A ligação entre modo de vida e modo de dança é investigada através da prática de dança.

A ação de projetar imagens no espaço do ateliê buscou criar um espaço para o movimento onde fosse possível se deslocar por entre as imagens. Além disso, foi importante organizar o espaço para que as projeções apresentassem os vídeos em grande escala. Os tecidos de *voil* branco foram escolhidos por conta de sua mobilidade e transparência, compondo com o desejo de convivência entre as imagens projetadas. A denominação *antimapping* foi criada para dar conta de uma contraposição a noção de *mapping*, onde as imagens têm uma destinação precisa na sua projeção no espaço. Para essa composição, foi importante utilizar a transparência dos tecidos e as sobreposições de imagens como linguagem. Dessa forma, o público poderia ter uma experiência na qual seria necessário escolher o que e como veria o que era apresentado.

A terceira ação proposta, conviver corpo e imagem, apresentou modos de coexistência dos diversos elementos colocados em cena. Projeções de vídeo, sonoridades, presença das ervas, foram alguns elementos que conviviam em igualdade de importância com o corpo da artista em movimento. A improvisação em dança como uma linguagem cênica é uma abordagem trabalhada como ferramenta nos laboratórios de criação e nas apresentações do trabalho. É importante estimular os sentidos para que as escolhas de movimento sejam feitas no momento presente, articulando os repertórios corporais desenvolvidos. O encantamento foi um ponto importante que se fez presente nesse processo de criação, a potência dos lugares, das imagens, das ervas e das memórias transpassaram meu corpo em movimento. As paisagens e modos de relação com os espaços foram de extrema importância para a criação em dança, modificando as escolhas de movimento.

Esta pesquisa é um desenvolvimento de um processo artístico que acontece há pelo menos nove anos e que culmina no desenvolvimento da peça de dança *Verde*, que considera as minhas experiências individuais e experiências coletivas na periferia. A ação para público parte do contato com as pessoas que assistiram à peça para tecer reflexões sobre a minha relação com os outros. Como dançar com os outros, como tornar o público companheiro de cena e como trazer as estéticas elaboradas por artistas parceiros também para minha cena são questões que essa ação evoca. Nesse sentido, foi importante trazer histórias de dança que compõem com o meu processo de criação.

A ideia de periferia como uma identidade compartilhada também se expõe através dessas histórias. A partir dessas reflexões, aponto o desenvolvimento da pesquisa com a criação de imagens que articulem uma imaginação radical negra em busca por encantamento. Entre a documentação, a ficção e a performance, questiono-me quais brechas são possíveis para a criação de obras e de mim mesma, no sentido de uma relação entre ética e estética. Além disso, as associações periféricas em torno da performance, a paixão e a complexa rede de relações que mobilizam me interessam profundamente.

6 REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BROOKS, Mayfield. Improvising While Black (IWB): The Wreck Part 2. UC Davis Department of Theatre and Dance. 2014.

BROOKS, Mayfield; NELSON, Karen. IWB= Improvising While Black: writings, interventions, interruptions, questions. **Contact Quarterly**, Northampton-MA, p. 33-39, Winter/Spring, 2016. Disponível em: <https://contactquarterly.com/cq/article-gallery/view/iwbimprovising-while-black.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2023.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. 20ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

COLETIVO PENEIRA. **Mapeamento dos Saraus da Região Metropolitana do Rio de Janeiro**. Disponível em: <https://peneira.org/wp-content/uploads/2020/07/Dados-mapeamento.pdf>. Acesso em 25 ago. 2021.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

CORRÊA, Felipe Botelho. **De Ressentido a Visionário**. Revista Piauí. Edição 194, Nov 2022. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/de-ressentido-visionario/>. Acesso em: 24 mai. 2023.

CUNHA JÚNIOR, Henrique Antunes. **NTU: introdução ao pensamento filosófico bantu**. Revista Educação em Debate, Fortaleza, Ano 32, v.1, n.59, p. 25-40, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/15998/1/2010_art_hcunhajunior.pdf. Acesso em: 24 mar. 2022.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo**. 2013. 295f. Tese de Doutorado em Sociologia-Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita**. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org). Representações Performáticas Brasileiras: Teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ-Art Research Journal**, v. 1, n. 1, p. 1-17, jan./jun. 2014.

FOSTER, Susan Leigh. Dancing and theorizing and theorizing dancing. In: BRANDSTETTER, Gabriele; KLEIN, Gabriele. **Dance [and] Theory**. Bielefeld: Transcript Verlag, 2013. p. 153-158.

GERALDI, Sílvia Maria. A Prática da Pesquisa e a Pesquisa na Prática. In: CUNHA, Carla Sabrina; PIZARRO, Diego; VELLOSO, Marila Annibelli. (Org.). **Práticas Somáticas em Dança**. vol 1. Brasília: EDITORA IFB, 2019. p.139-149.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2021.

KELLEY, Robin D. G. (2003). **Freedom dreams: the black radical imagination**. Boston: Beacon Press.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MACHADO, Taísa. **Taísa Machado, o Afrofunk e a Ciência do Rebolado**. Organização Marcus Faustini; comentadores Emílio Domingos, Sinara Rúbia, Isabel Diegues. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, 2016. Disponível em: <https://www.procomum.org/wp-content/uploads/2019/04/necropolitica.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2023.

MOMBAÇA, Jota. **Notas estratégicas quanto ao uso político do conceito de lugar de fala**. Disponível em: <https://goo.gl/DpQxZx>. Acesso em: 24 mar. 2022.

PASSÔ, Grace. **O Teatro é uma espécie de aquilombamento**. Revista Continente. 2018. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/ro-teatro-e-uma-especie-de-aquilo mbamentor>. Acesso em: 07 jun. 2022

PATROCÍNIO, Soraya Martins. **Aquilombamentos éticos e estéticos: uma poética-política no contexto das teatralidades negras**. Aletria. Belo Horizonte, v. 32, n. 1, p. 255-276, 2022. Disponível em:

<https://pt.scribd.com/document/642303742/Soraya-Martins-Aquilombamentos-eticos-e-esteticos>. Acesso em: 07 jun. 2022

PETIT, Sandra Haydée. Apresentando o corpo-dança afroancestral, um conceito gingado. In: **Pretagogia**: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral Africana na formação de professoras e professores. Fortaleza: Ed UECE, 2015. p.71 – 103.

PIZARRO, Diego. **Contato-improvisação no Brasil**: trajetórias, diálogos e práticas. Brasília: Athalaia Gráfica e Editora, 2022.

RETTORE, Paola. **A improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudude Herrmann**. 176f. 2010. Dissertação de Mestrado em Artes-Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

RIBEIRO, Djamilia. **O que é Lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RODRIGUES, Carolina et al. **Festival margem visual**: performance periférica na rede. Rio de Janeiro: Mó Coletivo, 2021. Disponível em: https://issuu.com/mocoletivo/docs/cat_logo. Acesso em: 05 jun. 2022

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. Encantamento: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. New York: Routledge, 2013.

SILVA, Jaílson de Souza e. **Um espaço em busca de seu lugar**: as favelas para além dos estereótipos. In: BARBOSA, Jorge Luiz; FAUSTINI, Marcus Vinicius; SILVA, Jaílson de Souza e. O Novo Carioca. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.

SIMAS, Luiz Antonio. Drible e flecha de fulni-ô. **Revista Cult**. São Paulo: Editora Bragantini. 2020. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/drible-e-flecha-de-fulni-o/>. Acesso em: 04 out. 2023.

SOARES, Lissandra Vieira; MACHADO, Paula Sandrine. "Escrevivências" como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social. **Psicologia Política**. São Paulo. vol. 17. nº 39. pp. 203-219. mai. – ago. 2017. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X201700020002#1a. Acesso em: 24 mai. 2023.

SOUZA, Ana Lucia Silva. **Cultura Política nas Periferias**: estratégias de reexistência. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/estante/cultura-politica-nas-periferias-estrategias-de-reexistencia/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

TURNER, Victor. **Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência**. Tradução: Herbert Rodrigues. Cadernos de Campo (São Paulo - 1991), [S. l.], v. 13, n. 13, p. 177-185, 2005. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v13i13p177-185. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50265>. Acesso em: 24 mar. 2022.