



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**EMARANHADA: AS RUAS CARIOCAS E**  
**AS TÁTICAS FUGITIVAS DOS CORPOS EM FESTA**

**GABRIELA SANMARTIN PEREZ LEON HADDAD**

Rio de Janeiro

2024

**GABRIELA SANMARTIN PEREZ LEON HADDAD**

**EMARANHADA: AS RUAS CARIOCAS E  
TÁTICAS FUGITIVAS DOS CORPOS EM FESTA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Dança

Orientadora: Profa. Dra. Ivani Santana

Rio de Janeiro

Julho de 2024

**EMARANHADA: AS RUAS CARIOCAS E  
TÁTICAS FUGITIVAS DOS CORPOS EM FESTA**

Gabriela Sanmartin Perez Leon Haddad

Orientadora: Profa. Dra. Ivani Santana

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Educação Física e Desportos, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Dança.

Aprovada por:

---

Profa. Dra. Ivani Santana (Orientadora)

---

Prof. Dr. Felipe Ribeiro

---

Profa. Dra. Cintia Sanmartin Fernandes

---

Profa. Dra. Jacyan Castilho

---

Profa. Dra. Eloísa Brantes

Rio de Janeiro

Julho de 2024

### CIP - Catalogação na Publicação

H126e Haddad, Gabriela Sanmartin Perez Leon  
EMARANHADA: as ruas cariocas e as táticas  
fugitivas dos corpos em festa / Gabriela Sanmartin  
Perez Leon Haddad. -- Rio de Janeiro, 2024.  
145 f.

Orientador: Ivani Santana.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e  
Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2024.

1. Dança. 2. Conhecimento Incorporado. 3.  
Carnaval. 4. Fugitividade. I. Santana, Ivani,  
orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao ensino público, às universidades públicas desse país e, principalmente, à UFRJ que me deu a oportunidade de fazer a graduação e, agora, a pós-graduação. Esse agradecimento é também um apelo para que o governo federal honre uma recomposição orçamentária que cubra as perdas ocorridas durante os dois terríveis mandatos que o antecederam. A todos os professores e funcionários que passaram pela minha trajetória acadêmica e que, mesmo nas maiores adversidades, me deram experiências que transformaram as minhas perspectivas de mundo.

Agradeço à minha avó Berenice, minha avó Martha, meu avô Leon e meu avô Manolo por estarem comigo no invisível, sei que eles são responsáveis por tantos encontros acolhedores na minha vida. As suas partidas precoces foram também grandes motivadoras para a minha vontade de escrever e pesquisar.

Aos meus pais por serem sempre tão amorosos. A minha mãe Silvia por ter me dado a vida e por ter me possibilitado emocional e financeiramente de cursar o mestrado. Por nunca ter perdido a sua criança de vista e por ter me carregado desde sempre para todos os cantos e, com isso, ter me estimulado o gosto pela festa, pela dança e pela brincadeira. Ao meu pai Ricardo por ser um curioso e um criador e, com isso, ter me estimulado a estar sempre inquieta. Por apostar nas minhas ideias e sempre estar pronto para ajudar como puder, seja montando um cenário ou emprestando cadeiras.

Ao meu amor, Erick Figueiredo, que me pega pela mão e atravessa os meus medos junto comigo. Por ser um parceiro para qualquer parada, os carnavais, as alegrias, as melancolias e as loucuras. Por dividir a casa, os afazeres domésticos e me ajudar a cuidar de mim mesma quando eu já estava cansada demais. Por estar lá para registrar quase todas as propostas práticas dessa pesquisa e para ouvir tantas vezes partes desta dissertação. Por insistir na contribuição mesmo quando eu já estava de mau humor. Por me abraçar e dizer que não há nada de errado comigo.

Aos meus irmãos, Luiza e Ricardo Haddad, por serem as melhores coisas que aconteceram na minha vida e por confiarem mais em mim do que eu mesma. E a toda a minha família, a de nascença ou a que ganhei pelo Erick, que foi fundamental para todo o conhecimento nutrido ao longo da pesquisa. À minha tia Katia Borneo, por todo o afeto e por sempre estar pronta para responder às minhas perguntas sobre a nossa família. Ao meu tio

Renato Leon, pelo encontro e a conversa marcante no cemitério. À minha prima Patrícia Borneo, pela irmandade e as palhaçadas de criança. À minha tia, Claudia Pereira, pela cumplicidade naquelas noites em que dividimos o mesmo quarto. Ao meu sogro, Jackson Figueiredo, por toda a vivacidade de um jovem de 80 anos e por contribuir com os artigos mais inusitados sobre o Rio de Janeiro. À dona Maria do Prado que me recuperou uma relação de avó com todas as conversas de horas e mais horas nos almoços no n. 171.

Às minhas grandes amigas que são frutos da dança e formam o coletivo mais potente que eu já integrei na vida: Gabriela Bruno, Gabriella Lavinias, Manuella Lavinias, Mariana Corrêa, Mariana Seabra, Rafaela Neno, Renata Spinelli e Vanessa de Amorim. À Gabriella Lavinias pela sua generosidade imensa, por dividir a tarde das terças e quintas ouvindo atenta e pacientemente cada capítulo dessa pesquisa em voz alta. À Manuella Lavinias por ter sido uma das melhores professoras que já tive e ter me incentivado a entrar no mestrado. À Gabriela Bruno por estar presente ativamente nas grandes transformações que me trouxeram até aqui. À Mariana Corrêa por dividir os palcos comigo desde 2005. À Mariana Seabra pelas conversas que atravessam madrugada adentro. À Rafaela Neno pelo senso de humor incomparável. À Renata Spinelli pelo olhar sensível. À Vanessa de Amorim pela sua capacidade de cuidar de todo mundo e fazer os bolos mais fofinhos.

À minha orientadora, Ivani Santana, por ter possibilitado essa pesquisa acontecer, por ter me orientado no caminho acadêmico, por ter confiado em mim em diversas oportunidades nesse trajeto e por sempre ter me incentivado ao movimento e ao desenvolvimento prático.

Ao escritório da dança, minhas amigas tão presentes nessa reta final do processo de pesquisa que ouviram minhas ideias, trocaram referências e deram tantos *feedbacks* "despoluídos" que foram essenciais para a construção do material apresentado, Camila Florentino, Laura Silveira, Laura Vainer e Rúbia Vaz. Agradeço a elas também por compartilharem comigo os seus processos criativos como pesquisadores e artistas, além de me incluírem como colaboradora de seus trabalhos. Com elas, aprendi que precisa haver um trabalho incessante para que a pesquisa não seja solitária, como muitos dizem, e que essa rede de afeto é capaz de construir muito do que imaginamos

À Bela Santili, Tarcísio Pêgo, Jéssica Barbosa e Samara Vicença, agradeço todo o acolhimento dos meus primeiros amigos do mestrado que mantiveram meu desejo vivo, que

compartilharam trabalhos e salas de aula online e presencial, cafés, bolos e cervejas, e muito amor.

À Laura Silveira e Tarcísio Pêgo agradeço ainda pela partilha intensa dos processos de pesquisa, por confiarem em mim para participar das suas criações e por estarem presentes em quase todas as vezes que a EMARANHADA foi realizada.

Ao grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas, conduzido por Ivani Santana e composto por mestrands e doutorands da UFRJ e da UFBA, que participaram de várias partes do processo de pesquisa e fizeram diversas contribuições.

Ao Prof. Felipe Ribeiro por todo o encantamento produzido nas suas aulas ou em qualquer outro evento acadêmico onde a sua fala parecia alargar o horizonte. Pelos apontamentos instigantes na banca de qualificação, por ter me acolhido no seu grupo de pesquisa e por me dado a oportunidade de ser parte do coletivo para dois de seus trabalhos: Desterro e Descendente.

À Profa. Ruth Tapuya pela disciplina ofertada no primeiro semestre da minha trajetória no mestrado, semente de muitos encontros e pensamentos compartilhados aqui. À Profa. Maria Inês Galvão pela confiança de ter me recebido na sua aula de Laboratório de Espaço para realizar EMARANHADA. À Profa. Cintia Sanmartin pelo grato encontro na banca de qualificação e ser tão generosa nos seus apontamentos. À Profa. Jacyan Castilho pelo bom humor inesquecível na orientação na disciplina de seminários e por integrar a banca como suplência tanto na qualificação, quanto na defesa.

A todos os meus amados amigos que contribuíram para o processo da pesquisa de alguma forma, principalmente: Salasar Junior, Gabriel Beda, Ana Renner, Bianca Ramos, Mariana Cruz, Carol Brandalise, Dandara Patroclo, Nino Marçal, Drean Moraes, Cris Borba, Nina Amarante, Henrique Seixas, Gabriel Ribeiro, Rodrigo Barizon, Larissa Aragão, Larissa Peralta. Eu tinha o desejo de produzir algo coletivo e isso não seria possível se eu não estivesse rodeada de tantas pessoas disponíveis.

Às minhas alunas crianças ou adultas que me acompanharam no processo de mestrado e sempre me lembraram o porquê de eu estar fazendo isso.

Às ruas do Rio de Janeiro, a cada asfalto, terra e pedra percorrida que no carnaval, na festa junina ou no dia de Zé Pelintra, fizeram o meu corpo vibrar de vida.

## RESUMO

HADDAD, G. EMARANHADA: as ruas cariocas e táticas fugitivas dos corpos em festa. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024.

Esta dissertação propõe uma investigação em dança sobre táticas inscritas nos corpos em festa como uma forma de desvio às estruturas dominantes de controle e repressão. A pesquisa se fundamenta na necessidade de criar um contrafluxo ao projeto colonizador que deslegitima certos conhecimentos (Taylor, 2013) e, por isso, volta a sua busca para o corpo como produção de sentido. Para isso, foi essencial perceber os seus movimentos nas coletividades urbanas, particularmente no carnaval de rua, e também em propostas práticas criadas para e com a pesquisa. A partir de experiências próprias e memórias coletivas, a investigação remapeia afetivamente a cidade, desafiando a noção de festa como um espaço de apaziguamento de conflitos. Utilizando a teoria de Judith Butler (2018) sobre normas de reconhecimento, a pesquisa explora como a dissidência dessas normas pode formar coletivos em espaços públicos. Assim, a ideia de fugitividade de Fred Moten e Stefano Harney (2013) é essencial para pensar em coletivos que planejam liberdades em um movimento constante de fuga. Com base nessas ideias, o desejo parte de entender se, mesmo temporárias, essas liberdades circunstanciais produzem novos corpos e estéticas. Por isso, a criação da EMARANHADA, um programa aberto à realização que convoca a participação coletiva para desafiar normas e criar brechas, em articulação com a investigação teórica, culmina nessa dissertação. Através deste programa, no qual se propõe um corpo que desvia das normas, percebo um estado entre fantasia, feitiço e delírio que é energia de reinvenção. Vivendo sob uma estrutura que se sustenta na exploração e controle dos corpos, a pesquisa quer propor uma dança que surge como conspirações silenciosas e planejamentos coletivos criando espaços de liberdade, desestabilizando o existente para produzir vida na diferença.

**palavras-chave:** Dança, Conhecimento Incorporado, Carnaval, Fugitividade



## ABSTRACT

HADDAD, G. EMARANHADA: as ruas cariocas e táticas desviantes dos corpos em festa. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024.

This dissertation proposes a dance investigation into tactics inscribed on festive bodies as a form of deviation from dominant structures of control and repression. The research is based on the need to create a counterflow to the colonizing project that delegitimizes certain knowledges (Taylor, 2013), and thus turns its focus to the body as a producer of meaning. For this, it was essential to observe its movements in urban collectives, particularly in street carnival, as well as in practical proposals created for and with the research. Drawing from personal experiences and collective memories, the investigation affectively remaps the city, challenging the notion of festivity as a space for conflict appeasement. Using Judith Butler's (2018) theory on norms of recognition, the research explores how dissent from these norms can form collectives in public spaces. Hence, the idea of fugitivity by Fred Moten and Stefano Harney (2013) is crucial to think about collectives planning freedoms in a constant movement of escape. Based on these ideas, the desire is to understand whether, even if temporary, these circumstantial freedoms produce new bodies and aesthetics. Therefore, the creation of EMARANHADA, an open program that invites collective participation to challenge norms and create breaches, in conjunction with theoretical investigation, culminates in this dissertation. Through this program, which proposes a body that deviates from norms, I perceive a state between fantasy, enchantment, and delirium that is an energy of reinvention. Living under a structure that sustains itself on the exploitation and control of bodies, the research proposes a dance that reveals silent conspiracies and collective plans that create spaces of freedom, destabilizing the existing order to produce life in difference.

**keyword:** Dance, Embodied Knowledge, Carnival, Fugitivity

## LISTA DE FIGURAS

	Página
Figura 1. Marcha Mancha .....	46
Figura 2. O Zé Pereira Carnavalesco.....	47
Figura 3. Zé e Navalha.....	51
Figura 4. Marcha Mancha 2.....	53
Figura 5. Pedreira de São Diogo.....	61
Figura 6. Barricada na Gambôa.....	65
Figura 7. Cordão do Prata Preta.....	67
Figura 8. Falei que não queria bloco.....	74
Figura 9. Looping Overdub.....	85
Figura 10. Sentar no chão da praça.....	91
Figura 11. Rastejar.....	94
Figura 12. Pique-pega.....	97
Figura 13. Senhora transeunte.....	97
Figura 14. Abraçar.....	97
Figura 15. Enrolar-se na serpentina.....	100
Figura 16. Empurrar escada abaixo.....	100
Figura 17. Esperar o limite.....	101
Figura 18. Comandos de EMARANHADA.....	103
Figura 19. Escritos de Hélio Oiticica no CCBB Brasília.....	104
Figura 20. Subir nas costas de alguém.....	108
Figura 21. Imagens de EMARANHADA em Abril de 2023.....	110
Figura 22. Imagens de EMARANHADA em Agosto de 2023.....	112
Figura 23. Imagens de EMARANHADA em Agosto de 2023.....	113
Figura 24. Imagens de EMARANHADA em Novembro de 2023.....	115
Figura 25. Imagens de EMARANHADA em Novembro de 2023.....	116
Figura 26. Imagens de EMARANHADA em Novembro de 2023.....	116
Figura 27. Diagrama de EMARANHADA.....	117

## SUMÁRIO

	Página
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1 - Gestar a si mesma: se reinventar nas próprias dobras</b>	<b>16</b>
1.1. A mãe da mãe da minha mãe	16
1.2. Conversa comigo mesma	32
1.3. Um viva aos Zés: a dobra como desvio	45
<b>CAPÍTULO 2 - Rua que é casa: produções coletivas e circunstanciais de liberdade</b>	<b>57</b>
2.1. O que faz um coletivo?	57
2.2. A pretitude e a fugitividade	70
2.3. Praticar o gesto como ação de fissura	86
<b>CAPÍTULO 3 - EMARANHADA: Entre a fantasia, o feitiço e o delírio</b>	<b>102</b>
3.1. Quatro nós para preparar uma EMARANHADA	106
3.2. Entre a fantasia, o feitiço e o delírio	119
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>141</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação parte da minha prática com a dança e o carnaval, uma experiência acionadora de uma memória corporal que retoma o espaço urbano como algo vivo, onde a brincadeira é possível como uma forma de imaginar mundos em coletividade. Essa pesquisa pensa uma cidade onde o corpo inventa um espaço e um tempo onde a festa é uma condição básica do viver para todas as pessoas em suas pluralidades. Portanto, me debruço numa investigação sobre os corpos em festa e o que esses corpos podem mover juntos. Há uma frase do Cordão do Prata Preta que diz: “Ser feliz é uma obrigação ancestral mesmo que para isso seja preciso lutar, sangrar e morrer”<sup>1</sup>. A partir disso, essa pesquisa traz como questionamento principal: como são as táticas fugitivas dos corpos que insistem em tramar a própria alegria mesmo submetidos à precariedade? E como esse corpo coletivo, que se cria com essas táticas, parte de e retorna para uma experiência de dança?

Em especial, me incomodava uma certa crença comum da festa como, necessariamente, um espaço amistoso, onde haveria um escape dos problemas cotidianos. Uma ideia talvez baseada na antiga expressão aristocrática romana do “pão e circo”, muito utilizada aqui no Brasil, que sugere a diversão como algo apaziguador. Laudemir Casemiro, ou apenas Beto Sem Braço como era chamado, sambista da Serrinha dizia que “O que espanta a miséria é a festa” (Simas, 2019), a partir dele Luiz Antônio Simas disse que “A gente não faz festa porque a vida é mole, a gente faz festa porque a vida é dura” (2019). A meu ver, a festa é, há muito tempo, uma maneira de reinventar a vida diante da precariedade.

A catequese, o confinamento, o trabalho escravo e a tortura foram alguns dos dispositivos de controle do poder colonial sob os corpos negros e indígenas que viviam nesse território. As festas, as rodas e os batuques eram os espaços nos quais o corpo restabelecia hábitos e rituais que o africano em diáspora havia sido forçado a deixar devido a condição de escravo em outro país. As pessoas vindas da África, devido à imigração forçada para o Brasil, eram de diferentes etnias, por isso, a dança, o canto e o batuque eram as práticas através das quais essas pessoas criavam vínculos. Segundo Zeca Ligiéro:

(...) Desde que o propósito da dança nos é desconhecido, podemos acreditar que ela cria para os dançarinos não somente uma forte conexão com as memórias da África, mas também laços emocionais e espirituais entre grupos de homens e mulheres de diferentes etnias, com quem dividem o mesmo cruel destino: o flagelo da escravidão negra pelo Ocidente (...) (Ligiéro, 2011, p. 137 e 138).

---

<sup>1</sup> Frase de Laerte Heredia folião do Cordão do Prata Preta.

São conhecimentos incorporados e compartilhados que possibilitaram as culturas africanas de serem retomadas, cocriadas e disseminadas aqui. E entendendo o alicerce profundo da nossa cultura da festa de rua com esses saberes, pretendo, durante a dissertação, acessar essas memórias coletivas da cidade como pistas de que esse modo de fazer festa está profundamente interligado com um desejo de reelaborar a vida nas margens de uma colonialidade que sempre atacou primeiramente o corpo. Por isso, surge o desejo de investigar a possibilidade de acionar, em uma criação coletiva em dança, o que considero como táticas fugitivas no espaço público.

As táticas fugitivas são baseadas no conceito de fugitividade de Fred Moten e Stefano Harney (2013) que será maior aprofundado no segundo capítulo. Essas táticas seriam, precisamente, os conhecimentos encarnados que revelam uma habilidade do corpo em se esquivar das investidas de controle e domínio da governança. A coletividade, a criação de pequenos e grandes grupos que tornam essas táticas realizáveis, acompanhará essa pesquisa do início ao fim. O principal objetivo seria compreender como funcionam esses coletivos enquanto uma aliança possível para atravessar impossíveis, na qual o corpo põe em prática fissuras nas estruturas dominantes, e planejar liberdades, como incessante apontamento para um espaço de possibilidades de existência.

Ao passo que a ocidentalidade e o projeto colonial estão sempre operando uma captura daquilo que é dissonante para um domínio fixo, para neutralizar qualquer perspectiva de confronto, a fuga seria uma ação vital para continuarmos planejando a própria liberdade. As ideias discutidas veem a liberdade como uma conspiração coletiva, algo construído entre corpos, em relação. Fabricar o próprio prazer seria uma ação de comprometimento ancestral para restaurar o desejo e seguir na direção dele, com isso, desviando da força de repressão.

A partir de todas essas questões apresentadas, a pesquisa parte da experiência prática do carnaval de rua porque acredita que esse movimento pode revelar os conflitos existentes na cidade, apesar da pretensão da governança de neutralização e apaziguamento. A investigação prática trata o corpo coletivo e a dança como possibilidade de mover alianças que apontam para outros espaços possíveis, espaços que estão aqui, em nós, mas que evidenciam um corpo coletivo plural e difuso.

Ainda que a colonialidade tente, a todo momento, apagar ou limitar nossas formas de conexão com o passado, ainda podemos construir o futuro. A festa produz uma coletividade

no espaço público que retoma um comprometimento com a nossa ancestralidade, como um povo colonizado que teve seu corpo violado, controlado e disciplinado. A dança, a meu ver, estaria presente não apenas na maneira como essas táticas foram e são gestadas, mas em como elas se manifestam e se perpetuam ao longo do tempo. Nesse caminho, a dança também será articulada aqui a partir dos pensamentos de Lepecki (2017), ou seja, fora do domínio fixo atribuído a ela por certa ideologia modernista e ocidental.

Portanto, o primeiro capítulo mapeia o contexto da dissertação, entrelaçando atravessamentos pessoais e acadêmicos, evidenciando que o conhecimento é circunstancial e carregado de experiências. A pesquisa nasce dessas vivências, reconstruindo um corpo, uma rua e uma cidade, convocando corpos humanos e não-humanos para produzir um sentido de vida em meio às lacunas da minha história pessoal e do lugar em que vivo. Com base na teoria de Diana Taylor em "Arquivo e Repertório" (2013), me debruço em um conhecimento incorporado que desafia os controles coloniais. O corpo no carnaval, múltiplo e desregulado, sugere um remapeamento da cidade, insistindo na existência em meio às adversidades e mantendo-se em constante transformação nas ruas cariocas.

No segundo capítulo, exploro a formação de coletivos no espaço público do Rio de Janeiro como uma possibilidade de planejamento de liberdade, destacando como os corpos dissidentes reconfiguram o ambiente urbano. Utilizando a teoria de Judith Butler em "Corpos em Aliança e a Política das Ruas" (2018), desenvolvo o conceito de normas de reconhecimento para pensar como se organiza a aliança entre corpos dissidentes. E é a partir disso que me aprofundo no movimento contínuo da fugitividade (Moten; Harney, 2013), pensando num movimento de recusa ao reconhecimento do sistema, onde a liberdade só se estabelece como planejamento. Este capítulo também apresenta o início do processo de criação artística que culminou em EMARANHADA, reunindo um coletivo no espaço público para investigar gestos que desestabilizam as normas do corpo civil.

No terceiro e último capítulo, apresento o desenvolvimento de EMARANHADA nos seus quatro nós, uma obra que emerge como um jogo de gestos e sons urbanos, realizado pela primeira vez em dezembro de 2022. A criação de EMARANHADA se entrelaça simultaneamente com as reflexões teóricas apresentadas aqui, portanto, é um desenvolvimento que parte de e retorna para a escrita dessa dissertação. Explorando a interação entre participantes e espaço, EMARANHADA utiliza comandos relacionados entre si e aos sons da cidade para criar uma experiência coletiva. Através de várias apresentações, incluindo no

Teatro Cacilda Becker e na praça Cinelândia, a obra se revela como um programa aberto à realização, inspirado pelos conceitos de Hélio Oiticica e suas ideias sobre participação coletiva numa obra artística. Ao longo do capítulo, discuto a evolução da obra, a importância da interação dos participantes que estabelece um programa sempre em constante transformação e recriação. "Entre a fantasia, o feitiço e o delírio" se mostra como um estado de presença potente para permanecer no ciclo contínuo da fuga.

Ao longo do texto, quem lê será atravessado, de maneira não-linear, por alguns enunciados dentro de uma caixa de linha traçada. Esses enunciados são decorrentes da experiência de EMARANHADA que será desenvolvida com mais aprofundamento no terceiro capítulo. O seu aparecimento anterior pretende fazer um convite a desafiar o corpo para os próprios movimentos, os ruídos e acontecimentos do cotidiano que podem passar despercebidos por nós, inclusive durante a leitura desta dissertação. O interesse é trazer para o corpo e para o movimento os pensamentos discutidos nessas palavras aqui.

## Capítulo 1

### **Gestar a si mesma: se reinventar nas próprias dobras**

Este primeiro capítulo dedica-se a mapear o contexto dessa dissertação, imbricado com atravessamentos totalmente pessoais, uma vez que tenho compreendido cada vez mais que não há separação entre uma coisa e outra. O conhecimento é circunstancial e está carregado daquilo que o antecede, apenas quando eu compreendi isso e comecei a escrever a partir dessas circunstâncias que a dissertação tomou essa forma. O meu desejo de pesquisar existe a partir dessas experiências relatadas aqui e junto com elas eu pude reconstituir um corpo, uma rua, uma cidade. Convocando todos esses corpos, humanos e não-humanos, vivos ou encantados, eu pude produzir um sentido de vida em meio a minha própria inquietude acerca das lacunas da minha própria história e da história do lugar em que vivo.

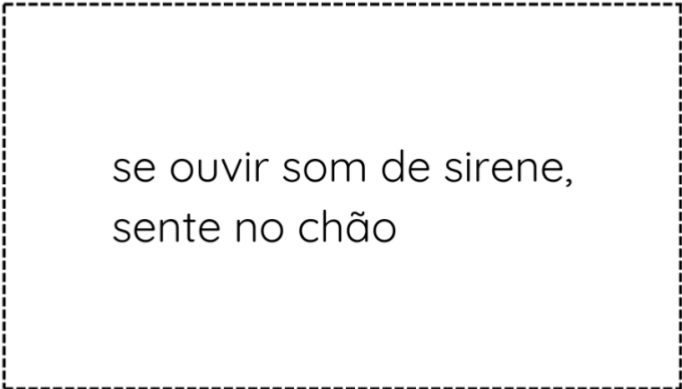
Através de memórias da minha experiência e de rastros daquelas que compõem o chão ancestral dessa cidade, me baseio na teoria de Diana Taylor em "Arquivo e Repertório" (2013), para pensar um conhecimento incorporado que desafia os controles impostos sobre os corpos no projeto colonial. O corpo no (do) carnaval é múltiplo e sugere um remapeamento da cidade, insistindo na própria existência em meio às adversidades. Busco compreender um conhecimento encarnado que, através de sua repetição e reapresentação, se tornou uma prática desviante das forças homogeneizantes do projeto colonial. Em meio a sua organização desregulada, o carnaval, na minha experiência, apareceu como um movimento corporal que cria novos mundos, desestabilizando a si mesmo e mantendo-se em constante transformação, mas sempre estando vivo nas ruas cariocas.

#### **1.1. A mãe da mãe da minha mãe**

Era noite de algum dia de carnaval de 2019, eu estava com alguns amigos aguardando o bloco das Tubas descer a Ladeira da Misericórdia. A Ladeira da Misericórdia é a última ruína existente do findado Morro do Castelo. Nós não estávamos na ladeira em si, mas sim logo embaixo dela. Não posso negar que a cena era perturbadora: uma quantidade desproporcional de corpos se amontoavam e o bloco tentava abrir alas para passar, sem sucesso. Eu nem conseguia olhar muito porque parecia realmente que a qualquer momento alguém ia despencar de lá de cima. Nesse dia eu me dei conta que estar na multidão é muito diferente de assistir a multidão. Certa vez, alguém me disse que antigamente os jornais diziam o quanto um



carnaval seria caótico pela quantidade de pessoas fantasiadas de diabinho nas ruas. Por esse parâmetro, esse seria um dia repleto de diabinhos, apesar de eu não me lembrar de nenhum. Nesse momento o pânico se instaurou quando vimos um casal de foliões discutindo com um policial a alguns metros de nós, não demorou muito e o policial espirrou spray de pimenta diretamente no rosto da menina. Muitas pessoas gritando pra cima do policial, muita correria de um lado pro outro e, sem saber quem tinha começado, cantávamos o grito “Não acabou, tem que acabar, eu quero o fim da polícia militar!”. Minutos se passaram, a poeira baixou, não vimos mais o policial nem a menina e seguimos esperando o bloco descer a ladeira.



se ouvir som de sirene,  
sente no chão

Talvez essa pesquisa comece com a morte. Não a morte como o oposto da vida. Mas a morte como uma instância necessária para a transformação, assim disse Leda Maria Martins<sup>2</sup>. A morte não é o fim, é a partir da morte que nascem os ancestrais. Muita coisa que está aqui precisou morrer para ser transformada em uma possibilidade. Eu precisei observar alguns ciclos intensos de transformação - de vida, morte e vida - para elaborar esta pesquisa. Não obstante, eu sempre tive muito medo da morte, um medo paralisante e angustiante. Mas até pouco tempo eu não imaginava o quanto esse medo de forma sutil poderia interferir em ações tão simples no meu cotidiano.

Certa vez uma amiga compartilhou comigo: “- Meus avós morreram antes de eu saber apreciar uma boa conversa...”<sup>3</sup>. Meus avós partiram deste plano bem cedo. O primeiro a ir foi meu avô materno, Manolo, quando eu tinha dez anos. Em 2014 minha avó paterna, Berenice, deixou o plano material, a última dos quatro. Em agosto de 2020, a minha tia avó, irmã e melhor amiga da minha avó Berenice, também fez a passagem. Por conta do isolamento social, fazia alguns meses que eu não via meu pai. O velório da minha tia foi uma oportunidade de estarmos juntos e, por isso, ficamos algumas horas passeando pelo cemitério do Caju. Em um pequeno cortejo, meu pai, meu tio, minha irmã, meu irmão e eu fomos em todos os túmulos da família. Esta foi a primeira vez em que me senti confortável em um cemitério, e não por acaso, poucas vezes partilhamos com tanta honestidade sobre as nossas histórias. Depois disso, a minha relação com cemitérios nunca mais foi a mesma. Dos muitos pontos de partida, essa pesquisa nasce de uma tentativa de árvore genealógica no meio da pandemia em 2020 e de uma série de perguntas sem resposta que talvez meus avós saberiam responder.

Eu fui uma criança que perguntava bastante o porquê das coisas: - Por que mesa se chama mesa? E por que cadeira se chama cadeira? Quem nomeou elas? Tinha algum motivo para escolher esses nomes? Em um certo momento eu comecei a ganhar uma porção de livros de perguntas e respostas. Eu segui sem saber porquê mesa se chamava mesa, mas aprendi como se formava a chuva através de um livro desses. A água evapora e forma nuvens, o sol esquenta e as nuvens se transformam em água de novo. A água cai e molha a rua, o asfalto, a telha das casas, a copa das árvores. Muitas vezes, a rua enche e faz um estrago. Depois eu descobriria

---

<sup>2</sup> Leda Maria Martins deu uma aula-palestra na UNIRIO em 16 de Maio de 2022 em que eu estava presente e algumas anotações das suas falas serão convocadas para o diálogo nesse texto.

<sup>3</sup> A frase, na verdade, é "que a maioria das nossas avós / vão embora antes de virarmos pessoas que sabem aproveitar uma conversa." do livro *A Pequena Coreografia do Adeus* de Aline Bei (2021, p. 55), eu preferi deixar a frase como eu me lembrava dela que é a forma que eu escrevi no texto.

que a morte como finalidade é um dos métodos sombrios submetidos pelas estruturas a quem não pode pagar pela própria salvação. Inevitavelmente, a água vai passar e carregar o que precisa levar com ela.

Estou dentro d'água, sentada em uma pedra dentro de um poço embaixo de uma cachoeira. O poço é fundo e escuro, quando o sol incide sob a água o poço devolve uma cor âmbar. A cachoeira é na Serra Negra da Mantiqueira, um Parque Estadual ainda pouco acessível dentro do município de São Sebastião do Monte Verde, em Minas Gerais, onde passei a virada do ano de 2020 para 2021. A água, com um fluxo intenso e volumoso, bate na minha pele, me tensiona para trás e eu seguro na pedra para me equilibrar. Ainda, a água passa, passa entre meus dedos, no espaço entre as minhas unhas, percorre meu braço, passa na lateral da minha costela e contorna meu corpo.

O último dia útil de 2020 também foi o meu último dia na empresa em que eu trabalhei por oito anos. Os primeiros dias de 2021 também foram quando eu recebi uma negativa em outro processo de mestrado que apliquei na Escola de Comunicação da UFRJ. Até então trabalhando na área de marketing de uma multinacional estadunidense, havia alguns anos que a minha insatisfação com o meio corporativo vinha crescendo até irromper numa espécie de esgotamento na pandemia. Nos últimos meses antes do pedido de demissão, eu entro num estado de choro cíclico: eu chorava todos os dias, em diversos momentos do dia, sem conseguir parar. Finalmente, foi esse choro que me fez parar. Aceitar a pausa, colocar um limite, deixar algumas coisas morrerem para poder viver bem. Eu ainda não sabia o que eu ia fazer, mas sabia que não podia mais continuar.

Honro as águas que passam por mim e carregam o que já não posso levar comigo. Escrevo essa frase a partir da imagem daquela cachoeira. Ela tem uma grande pedra bem no centro da sua queda que separa o fluxo d'água em dois volumosos borbulhões. A pedra tem um formato triangular apontando para a frente, lembrando um nariz, os borbulhões pareciam sair de seus olhos. Era uma cachoeira chorona, como eu. Assumo que tive certa surpresa quando me responderam “Ora yê yê, mamãe Oxum”, enquanto minha mãe dizia que a pedra parecia Nossa Senhora Aparecida me abençoando.

Apesar de ter estudado em colégios católicos, ter sido batizada e ter feito a primeira comunhão, poucas vezes eu senti identificação com as práticas do catolicismo. Por outro lado, apesar de hoje me sentir próxima às práticas das religiões de matriz africana, tenho pouquíssima

vivência no terreiro. Minha mãe é meio católica e meio espírita, e diz que minha avó era “umbandista kardecista apostólica romana”, que é o jeito dela de dizer que vovó frequentava um pouco de tudo. O Erick, meu companheiro, afirma tranquilamente: "A minha religião é o sincretismo". No cerne dessa combinação complexa de saberes e práticas, posso dizer que me sinto conectada principalmente com o lugar de onde venho: a América Latina, o Brasil e, mais ainda, o Rio de Janeiro. “Somos herdeiros daqueles que se reconstruíram a partir de seus cacós” (Simas; Rufino, 2018, p. 13) e é através do gesto que coloco o meu corpo para movimentar as práticas e os conhecimentos que me foram alienados pelo dispositivo de controle colonial. São ações entre: dançar, cantar, festejar, acender uma vela, mergulhar na cachoeira, cozinhar, caminhar pela cidade, ouvir os ruídos que soam da janela de casa pela manhã; que me fazem criar vínculos com a minha espiritualidade. Essas condições me levaram a uma pesquisa que se aprofunda nesses saberes encarnados, a entender os conhecimentos que partem do corpo.

Meu corpo soube que Oxum me cobria com as suas águas. Na mitologia iorubá, Oxum é a senhora das águas doces, dona dos rios e das cachoeiras. Uma vez, ouvi que Oxum diz que o mesmo olho que chora de tristeza também chora de alegria. A história conta que Nossa Senhora Aparecida surgiu no rio Paraíba do Sul, que banha os estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, ainda no século XVIII. A santa de pele negra emerge das águas para trazer novamente a fartura e a abundância para os pescadores. Um dos motivos pelo qual o sincretismo vincula Oxum a Nossa Senhora Aparecida é o elemento maternal, ambas são consideradas mães protetoras, que abençoam seus filhos com a fertilidade e a prosperidade. Eu gosto de pensar em Oxum surgindo nas águas com sua veste dourada e entregando Nossa Senhora Aparecida na mão de pescadores como rastro da sua presença. O sincretismo, para mim, trata dessa habilidade coletiva de reinterpretar e cocriar histórias. O ato de sincretizar foi uma tática praticada pelo povo negro em diáspora para seguir cultuando os seus orixás. A agenda colonial produz a morte como finalidade, a morte como aniquilamento e extermínio tanto material quanto imaterial. Entretanto, na encruzilhada transatlântica, a perspectiva negro-africana, bem como a dos povos originários, cultiva o encantamento como forma de dobrar a morte (Simas; Rufino, 2018).

Nessa gira encantada, penso no ato de gestar como o vestígio desse encontro. Acesso esse fazer matriarcal como impulso de criação. Gestar a si mesma todos os dias é acreditar na capacidade de reinvenção e constante criação do próprio corpo. Encher a própria bacia de água, ativar a região umbilical é, para mim, uma forma de retornar àquela criança

curiosa. Há um processo generativo em curso quando se desenvolve uma pesquisa em artes e acredito que esse processo está simultaneamente integrado a gestar um novo corpo - o da própria artista. É preciso coragem para assumir as próprias vulnerabilidades enquanto parte da composição de um trabalho de pesquisa.

As pessoas artistas sabem da riqueza dos processos, do quanto envolvem de ordenação seguida de caos, seguida de ordenação... e de caos. De fluxo, de fluência, estancamentos, paradas. Renúncias, descartes e incorporações. De como são alterados no percurso e do quanto, muitas vezes, estes são mais interessantes do que os resultados e da forma final. Cuidar dos percursos, valorizar os processos e narrá-los detalhadamente, erros e acertos: essa é talvez a mais importante premissa daquelas pessoas pesquisadoras que apostam no fato de que as formas de investigação dentro e fora das Artes podem ser inspiradas por artistas em seus processos, e não só por epistemologias consagradas ou teoria a priori. Isso especialmente se a proposta for investigar experiências vivas, postas no mundo em movimento. E elaborarmos uma narrativa que seja coerente com isso tudo - e a trazermos para a Academia - parece mais do que uma tarefa, uma urgência. Para as Artes, mas também para a Ciência e a Tecnologia (Velardi, 2018, p. 51-52).

Agora, portanto, tento fugir da armadilha de me enquadrar perfeitamente na forma acadêmica para me render ao desejo de descrever com coragem e honestidade os processos, os diálogos, as práticas e as experiências que me trouxeram até aqui. É uma sorte de relatos absolutamente comuns a partir dos quais surge o impulso dessa pesquisa, e é com eles que reúno essas ideias.

se ouvir som de choro,  
pare

Minha mãe conta que eu sempre gostei de dançar: “- Gabriela começou a dançar quando aprendeu a ficar em pé”. Eu tinha acabado de fazer um ano de idade quando meus tios se casaram e, segundo o que ela conta, eu não saí da pista de dança durante a festa do casamento. Em casa, eu pegava a tampa da caixa de papelão, que na época eram as embalagens das camisas sociais do meu avô, arrastava para o meio da sala e me posicionava no meio dela para dançar. Temos uma foto que registra essa cena: eu ainda um bebê na sala de casa, de fraldinha e praticamente careca, de braços abertos e joelhos dobrados dentro da caixinha de papelão.

Vivi nessa casa, da foto em questão, até os nove anos de idade. Essa casa, onde a minha tia vive até hoje, fica no Andaraí na Rua Dona Amélia. É uma rua pequena de um quarteirão, que começa na Rua Leopoldo e termina na Rua Paula Brito, vizinha do hospital do Andaraí. Na esquina da Paula Brito, onde ficava a escolinha que eu frequentava, tinha uma mercearia onde o dono sempre brincava comigo quando passávamos por lá: “- Vou roubar seu olho!” ele dizia. De um lado a rua desembocava numa padaria, do outro colado na nossa casa tinha um estacionamento de ônibus. Eu diria que Dona Amélia é de uma alma despachada, pequena, mas se vira bem, tinha de um tudo. João do Rio (2008) me fez pensar sobre a alma da Rua Dona Amélia. Foi lá que aprendi a brincar na rua, vendo as crianças recolhendo a bola para os carros passarem.

Eu não sei há quanto tempo essa casa existe, sei que eu, minha prima, minha irmã e meu irmão nascemos nela. Nessa época que eu morei lá, chegamos a dividir essa casa entre nove pessoas: eu, meus pais, meus irmãos mais novos, meus avós maternos, minha tia e minha prima mais velha. Não por isso era menos confortável, a casa é grande e ampla, com dois andares e um quintal onde os adultos faziam churrasco e as crianças brincavam de *Power Rangers*<sup>4</sup>. Como eu era a prima mais nova (meus irmãos ainda eram bebês), eu não podia escolher qual *Power Ranger* eu seria. Eu ficava com a amarela que era a que sobrava, mas com o tempo acabei me afeiçoando pela *Power Ranger* amarela. A nossa casa também é amarela, totalmente revestida com pequenas pastilhas amarelas e alguns detalhes em vinho.

Meu avô construiu a tal casa amarela. José Manoel veio sozinho, com dezoito anos, da região da Galícia, na Espanha, para o Rio de Janeiro durante a crise do pós-guerra. Seu Manolo, como era chamado, tinha a missão de trabalhar, conseguir dinheiro e enviar para a sua família na Espanha. Se ele nasceu em 1933, eu estimo que a sua vinda aconteceu no início dos

---

<sup>4</sup> *Power Rangers* é uma franquia estadunidense de entretenimento, construída em torno de uma série de televisão em *live-action* de super-heróis e baseada na franquia japonesa *Super Sentai*.

anos cinquenta. Quando eu nasci, quarenta e três anos depois, exatamente sessenta anos depois dele, ele tinha conseguido construir uma vida bem estável financeiramente graças ao restaurante que fundou em 1957 na Rua Afonso Pena na Tijuca, o Restaurante Salete (mas essa é uma outra longa história). Quando eu nasci, me nomearam Gabriela Sanmartin Perez Leon Haddad. O “Leon Haddad” é descendente do meu avô Luiz Leon que era libanês, o “Sanmartin Perez” do meu avô materno que era espanhol. Então sim, apesar dos meus quatro sobrenomes nenhum deles veio das minhas avós. Meus pais decidiram colocar o “Sanmartin” espanhol, sobrenome que a minha mãe mesma não tinha, ao invés do “Braga” da minha avó.

Minha avó materna, Martha Maria Braga, era filha de uma mulher negra e de um homem branco de família portuguesa. Dona Lina, minha bisavó, era filha da empregada doméstica da casa e se casou com Dorival, o filho dos patrões que foi deserdado por conta dessa união. Com ele, Lina teve dezoito filhos, mas nove não sobreviveram. Minha avó era uma mulher negra de pele clara, apesar de nunca ter se reconhecido dessa forma. Ela dizia que era “mulata clara” e que “apurou a raça da família” por ter se casado com homens brancos. Apenas depois de adulta, comecei a entender que a minha história, a história da minha família e dos meus avós está profundamente conectada com o projeto racista de civilização que compactuava com uma ideologia de branqueamento racial. Imigrantes europeus foram estimulados politicamente para vir ao Brasil enquanto paralelamente ocorria um genocídio da população negra, onde culturalmente o fenótipo, as características e os hábitos de negros e indígenas eram ditos inferiores, e até criminalizados, para prevalecer o suposto padrão branco europeu. Ao negar suas raízes negras e aspirar por companheiros brancos, minha avó reproduzia o racismo que ela mesma sofreu e que viu sua mãe e irmãos sofrendo, provavelmente até mesmo dentro da própria família.

Minha avó teve dois casamentos. No primeiro casamento, ela teve dois filhos, mas quando a minha tia ainda estava na barriga, seu marido faleceu. Com vinte anos, ela se viu viúva e com dois filhos para criar. Depois de algum tempo, ela conheceu meu avô Manolo nos arredores da Rua Afonso Pena, meu avô trabalhando no restaurante e ela trabalhando na Gerbô<sup>5</sup>. Com ele, minha avó teve apenas a minha mãe. Mesmo assim, meu avô demorou um mês para registrar a minha mãe porque não acreditava que ela era filha dele. Minha mãe nasceu prematura e meu avô tinha feito uma viagem para Espanha na mesma época, o que fez ele desconfiar da paternidade. Dona Martha se viu sozinha mais uma vez, agora com os seus dois filhos e mais

---

<sup>5</sup> Loja de tortas e salgados bastante conhecida na época que ficava na Rua Mariz e Barros 591.



uma filha recém-nascida. Até que meu avô se rendeu pela semelhança física óbvia entre ele e aquela bebê. Depois disso, ele cria a minha tia e meu tio como filhos dele também.

Eu escrevi uma carta para a minha avó Martha no primeiro semestre do mestrado. Essa carta fazia parte de um seminário em grupo que apresentamos na disciplina de Metodologia ministrada pelas professoras Lígia Tourinho e Maria Inês Galvão: uma cartografia de mulheres com relatos endereçados aos nossos antepassados, sejam sanguíneos ou não sanguíneos - Imersas em cartas e águas<sup>6</sup>. A apresentação seria no dia 2 de Fevereiro, dia de Iemanjá e por isso, o desejo de movimentar as águas junto com ela. A minha ação foi uma forma de reconstruir uma relação de avó e neta em meio àquelas perguntas não respondidas e ativamente conhecer as camadas complexas da existência de minha avó. Depois dessa carta, eu entendi que a sua memória era fundamental para pavimentar o fluxo contracolonial (Bispo, 2015) que eu desejava com essa pesquisa:

*Oi, Vó*

*Não é estranho escrever essa carta 18 anos depois de sua partida. Parece que eu sempre esperei o dia que eu finalmente ia escrever pra você. Aos 10, tivemos que nos despedir. Recebi a notícia e um pedido: “Não chora. Sua mãe precisa de você”. Moramos juntas quase a minha vida toda até aquele momento e me fortaleci na sua imagem para estar pela mamãe.*

*Há poucas semanas, tia Cleuza se foi. Matriarca da família de Erick, meu companheiro. Nunca tinha percebido que ela de fato me lembrava você. Você acredita que ela tinha uma cadeira dela e um copo dela no bar que ela frequentava? As roupas brilhantes e o jeito sacana, divertido de lidar com os atravessamentos da vida.*

*Desde esse dia, Dona Martha - não aquele há 18 anos, mas esse agora 17 de Janeiro de 2022 - tenho me demorado em desaguar sua memória. Tanto tempo depois. E ainda penso que você, se viva, diria: “Ih menina, eu já fui! Vive a sua vida”. Mas eu transbordei.*

*Quero te contar que eu continuo dançando, e que mamãe também voltou a dançar. Há uns 2 anos, depois de ler o livro ‘Água de Barrela’ de Eliane Alves Cruz,*

---

<sup>6</sup> Me acompanharam nessa apresentação um grupo de outras sete mulheres também mestradas no Programa Pós-Graduação em Dança na UFRJ na linha de Poéticas e Interfaces da Dança: Bela Santili, Jéssica Barbosa, Taciana Moreira, Camila Martins, Luana Garcia, Ana Claudia Mello e Débora Oliveira.

*resolvi traçar nossa ancestralidade. Fiquei curiosa. Mas aprendi com Leda Maria Martins em Performances do Tempo Espiralar que talvez a curiosidade veio desses cruzamentos do tempo entre as nossas memórias e o presente.*

*Mamãe disse: "- Sua avó? Sua avó era mulata, filha de uma negra retinta com um alemão. A mãe dela, Dona Lina era filha da empregada da casa e teve 13 filhos. Ela me dizia: '- Não vá casar mal porque já me esforcei para melhorar a raça''". Muito girei, não tive as respostas que tanto queria.*

*As violências que sofreu, até de sua família, e que viu seus irmãos de pele mais escura sofrerem. Essas que claramente repercutiram na sua forma de ver as coisas. Quais eram seus desejos? Como foi aquele caso que você teve no fim da vida e que tanto te julgaram por ele? Como foi perder um marido tão nova? Se casar de novo com meu avô, um homem espanhol, já com dois filhos pequenos? Como era o antes disso tudo?*

*Comecei a mergulhar na pesquisa, mas por outros fluxos. Reviver a sua presença dentro de mim, performar uma nova história que transforme as não-respostas e, de alguma forma, também me responsabilizar por ser o espelho de seu opressor. Isso só entendo agora.*

*Antes entendi que nosso país foi construído em cima de uma falsa verdade, Vó. Uma verdade colonizada, inventada e manipulada a serviço daqueles que te disseram que a sua beleza não era digna de ser repassada para suas filhas e seus netos. Os mesmos que inventaram que o Rio tinha que ter um pouco de Paris. Esses que criminalizaram o nosso samba, que forçaram a elitização do nosso carnaval. Que sexualizaram seu corpo, julgaram seu ventre por causa do nascimento prematuro de minha mãe. Mas que queriam comer de sua comida, rebolar com a sua bunda, sambar os seus passos, andar com sua imponência, fazer permanente para ficar com o seu cabelo.*

*Vó, preciso de coragem. Quero ir para rua, perceber os gestos e contra-gestos, as danças que na prática efetivamente se comunicam, o saber que está inscrito nelas. Investigar com a consciência de que quando nos deixamos afetar pelo viver, questionamos a realidade através da imanência da vida. Mergulhar em conhecimentos*

*que foram marginalizados, subalternizados e inferiorizados. Aqueles que sua dança lá atrás me contou.*

*Te amo, Vó.*

*Saudades.*

*Rio de Janeiro, 02 de Fevereiro de 2022*

Essa carta foi escrita há dois anos quando a partida de tia Cleuza fez a memória da partida da minha avó retornar com toda a força. Depois descobri, através da minha tia Kátia, que seu Dorival, pai da minha avó, não era alemão e, sim, português. O que agora parece meio óbvio, vendo o nome e sobrenome, Dorival Braga não me parece um nome alemão. Mas ao mesmo tempo é curiosa essa memória da minha mãe que continua afirmando veementemente que ele era de família alemã. Acho que fiquei por muito tempo pensando o que representa nascer branca, loira e com olhos claros na minha família, com adicional de ter um nome tão aspirante à nobreza. Era comum dizerem: “- Que nome de princesa!”. Ainda criança muitas vezes pareceu muito grande, muito complicado e, no fim das contas, raramente o utilizei por completo. Mas agora penso que sou uma mulher brasileira latino-americana que tem aprendido com a própria história que há camadas mais complexas da nossa existência que não podem ser reduzidas a binarismos. Me parece fundamental refazer o caminho de volta para continuar caminhando no desvio da rota.

Minha avó partiu apenas seis meses depois do meu avô Manolo no ano de 2004. Naquele dia, eu fui acordada pela Márcia, uma saudosa amiga e nossa babá naquela época, que me contou a notícia e pediu para que eu não chorasse. Talvez seja por isso que esse choro engolido ainda caía todas as vezes que me lembro, como agora escrevendo. O fato é que a minha mãe tinha perdido seus pais no mesmo ano e foi tomada por um luto profundo que só passou alguns bons anos depois. Ali eu aprendi, ainda criança, que as relações não tratam sobre quem cuida e quem é cuidado, mas que existe o cuidado enquanto uma trama coletiva.

Minha mãe sempre me contou orgulhosa sobre como a nossa família era um entrelaçamento de vários cantos do mundo. Ainda hoje, eu me pego olhando para o espelho caçando os traços, as pistas fenotípicas dessas etnias. Os olhos fundos, as olheiras pigmentadas, os olhos claros, o diastema nos dentes da frente, o cabelo bem cacheado cor de bronze queimado, a pinta protuberante em cima dos lábios. A pinta idêntica a da minha avó Berenice e o cabelo bem parecido com o da minha avó Martha. Ainda criança, eu pedia para me pentearem com força para desfazer os cachos. Com o tempo, o cabelo foi ficando cada vez mais cacheado e eu acabei alisando desde o início da adolescência até a idade adulta. O que a minha mãe não me contou, e que certamente não contaram a ela, é que a miscigenação que formou a nossa família, e tantas outras, não foi um processo afetivo, mas sim extremamente violento. O movimento que me fez querer alisar o cabelo apagando o vestígio mais marcante da minha ascendência negra foi um movimento similar ao que levou minha família a retirar certos

sobrenomes da minha certidão de nascimento, e ao que levou a minha avó a se casar com homens brancos. "No fundo, ela achava que o que se queria mesmo era que tudo fosse mergulhado nessa água que branqueia: as roupas, as vidas, as pessoas... Todos mergulhados na água de barrela" (Cruz, 2016, p. 15).

Por conta dessas experiências, me aproximo do estudo de Darcy Ribeiro (2015) sobre a formação do povo brasileiro. Ele conta que a invasão e o domínio do nosso território pelos europeus começa com uma disputa de povoamento entre portugueses, franceses e holandeses. Existia uma prática conhecida como cunhadismo pela qual alguns degradados e náufragos, como ele chama, começaram a se infiltrar nas etnias indígenas se “relacionando” (me pergunto o quanto essas “relações” foram realmente consentidas) com algumas ou várias mulheres indígenas (Ribeiro, 2015). Com esses “criatórios de gente” estabelecidos, a coroa portuguesa começa um esquema de donataria para enviar maior número de portugueses com o objetivo de dominar e povoar o território. Há nesses registros a vinda de centenas de homens a quem foram concedidas terras no Brasil.

Não vieram mulheres solteiras, exceto, ao que se sabe, uma escrava provavelmente moura, que foi objeto de viva disputa. Consequentemente os recém-chegados acasalaram-se com as índias, tomando, como era uso na terra, tantas quantas pudessem, entrando a produzir mais mamelucos. Os jesuítas, preocupados com tamanha pouca-vergonha, deram para pedir socorro do reino. Queriam mulheres de toda a qualidade, até meretrizes, porque ‘há aqui várias qualidades de homens [...] e deste modo se evitarão pecados e aumentará a população no serviço de Deus’ (carta de 1550 in Nóbrega 1955: 79-80). Queriam, sobretudo, as *órfãs del-rei*, que se casariam, aqui, com os bons e ricos. Poucas conseguiram. Em 1551, chegaram três irmãs; em 1553, vieram mais nove; em 1559, mais sete. Essas pouquíssimas portuguesas pouco papel exerceram na constituição da família brasileira (Ribeiro, 2015, p. 69).

“Queriam mulheres de toda a qualidade” - Fico pensando o quanto o corpo da mulher sempre foi descartável, desumanizado e invadido em uma sociedade interessada em ventres para gestar gente, nesse caso uma pretensa “raça pura”. Após as poucas mulheres solteiras raptadas para o Brasil, Darcy Ribeiro (2015) relata que as próprias filhas das indígenas com homens brancos foram quem gestaram a população brasileira, juntamente com as africanas também raptadas para serem escravizadas no Brasil. Dentre as muitas formas de perseguição e tortura, o estupro esteve presente em provavelmente toda a história da gestação do povo brasileiro. Por fim, a pesquisa de Darcy Ribeiro (2015) destaca que as mulheres europeias vieram em massa para o nosso território apenas depois que a corte portuguesa se estabeleceu aqui em 1808 e, por isso, essas foram as últimas responsáveis pelo processo de gestação do

nosso povo. Para estruturar o sistema feudal e capturar os indígenas para o trabalho compulsório, esses foram perseguidos pelos “brasilíndios” paulistas, os bandeirantes, que seriam os próprios algozes do seu povo materno (Ribeiro, 2015).

A ação de escrever e ler em voz alta uma carta endereçada a minha avó, mãe de minha mãe e filha de Dona Lina, é um desejo de acessar no meu corpo as memórias dos ventres que gestaram o povo desse território. Mas retorno ao meu povo materno, para a mãe da mãe de minha mãe, para reinterpretar a minha própria história a partir das matrizes que desejo me vincular e não aquelas que definiram previamente para mim. Com isso, pretendo me unir a bell hooks (2019) e Grada Kilomba (2008), entendendo que a pesquisa acadêmica pode ser um ato de descolonização se, ao me tornar uma pesquisadora legitimada pela academia, eu me oponho a posições coloniais reinventando a mim mesma e nomeando “uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada” (Kilomba, p. 28, 2008). Enquanto um corpo de mulher latino-americana reexistindo, aprendendo a existir de outros modos em meio aos cacos dessa cidade, eu pretendo acessar e perceber as táticas de um corpo que está sempre questionando a normatividade, sendo essa normatividade aquela imposta e sustentada aqui pelas estruturas coloniais. De certa forma, é através dessa ancestralidade das mulheres da minha família que começo a perceber como essas relações sociais, raciais e de gênero na colonialidade se entrelaçam em uma trama complexa e difícil demais (diria impossível) de se desatrelar.

A escola e os espaços formativos que frequentei ao longo da infância e adolescência não me garantiram o vínculo com certas práticas. Por isso, acredito que a experimentação é a maior responsável pela incorporação de saberes. Mais do que isso, a experimentação também nos permite mover saberes e memórias já incorporadas. Essa experimentação abarca, muitas vezes, uma série de práticas paradoxais e conflitantes, ainda mais numa vivência de contextos tão plurais. Nesse processo, não pretendo me apoiar no passado, mas sim reanimá-lo - ao recriar, reatar, restituir o passado - e encontrar novas possibilidades. Com isso, realizar um movimento que não é mais para frente, mas sim em círculos, refazendo o ciclo de conhecimento. O tempo espiralar de Leda Maria Martins (2021) é este tempo onde tudo está conectado: nós, as divindades, os ancestrais e aqueles que ainda nem nasceram; entendendo que não há esquecimento completo e nem lembrança total<sup>7</sup>, essas lacunas são espaços onde o corpo movimenta e alarga suas experiências estéticas.

---

<sup>7</sup> O trecho "não há esquecimento completo e nem lembrança total" também é fruto da palestra de Leda Maria Martins da UNIRIO.

Em “Imersas em cartas e águas” cada uma das mulheres do grupo acendeu uma vela em suas casas, leu uma carta escrita de próprio punho para algum antepassado, enquanto as outras dançavam essas cartas. A apresentação foi transmitida em tempo real pela plataforma do Zoom para o restante da turma. Se o corpo é um lócus de conhecimento inscrito e incorporado, o rito é portanto um grande espaço de partilha de saberes (Martins, 2003). O rito é onde o gesto, a voz e as sonoridades revelam um espaço de trânsito de memórias e conhecimentos. Esse reduto de conhecimento incorporado confronta o projeto colonial que pretende credibilizar apenas o conhecimento documentado em livros, bibliotecas e universidades.

Aqui as reflexões da pesquisa de Diana Taylor (2013) sobre performance são relevantes, uma vez que entendo que o projeto colonial nas Américas acontece também graças à legitimação do conhecimento escrito em relação a outras linguagens. A hegemonia da escrita nas epistemologias ocidentais garantiu que o poder fosse desenvolvido e imposto sem o parecer da grande maioria da população que não tinha acesso à escrita sistemática (Taylor, 2013).

Ao mudar o foco da cultura escrita para a cultura incorporada, do discursivo para o performático, precisamos mudar nossas metodologias. Em vez de focalizar os padrões de expressão cultural em termos de textos e narrativas, podemos considerá-los como roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa. Essa mudança necessariamente altera o que as disciplinas acadêmicas veem como cânones apropriados e pode ampliar as fronteiras disciplinares tradicionais a fim de incluir práticas anteriormente fora de sua jurisdição” (Taylor, 2013, p. 45).

A partir dessa performance, na qual eu pude reinventar a existência de minha avó e organizar um outro sentido em meio aos espaços vazios, entendi que era fundamental essa investigação ter seu alicerce mais profundo nas experiências do corpo. Taylor destaca que o que mudou com o projeto colonial foi “o grau de legitimação da escrita em relação a outros sistemas epistêmicos e mnemônicos” (2013, p. 47). Portanto, descredibilizar os sistemas incorporados de saber foi parte indispensável do projeto colonizador de epistemicídio na América Latina, afetando estruturalmente até hoje as pesquisas acadêmicas e a forma como nos relacionamos com o conhecimento e a memória. O gesto é o ponto de partida dessa pesquisa, não apenas por ser uma pesquisa em dança, mas também por acreditar em um processo permanente de investigação a partir do corpo para guiar esse projeto e compor as reflexões aqui transcritas.

O corpo em experiência abarca práticas conflitantes uma vez que o corpo também inscreve o conhecimento do colonizador. Portanto, reativar a memória das minhas ancestrais enquanto um movimento contra hegemônico é estar em constante deslocamento, entendendo

também que a fricção, as faltas e as disputas são atributos da vida, assim como a morte. Lepecki (2012) coloca que há um aspecto do imaginário político ocidental na contemporaneidade que pretende um lugar supostamente neutro, uma atmosfera conformadora, passiva, frenética e sem desvios de trajeto. Entretanto, quando se trata do corpo não há apaziguamento. E, conforme será desenvolvido mais adiante nesse capítulo, nem mesmo há garantia de contenção já que o poder está sempre pronto para capturar o corpo para o seu próprio benefício. Se não há apaziguamento, não há garantia de lugar fixo, portanto, devemos estar sempre prontos para nos deslocar de novo e mais uma vez.

Acessar essas memórias nessa primeira seção foi fundamental para tecer o chão dessa dissertação. Neste chão acontece a minha existência nesse mundo, e a partir dele as inquietudes da pesquisa surgem. Me deter sobre esses acontecimentos e relatos são pistas de como identifiquei o projeto colonial atuando na minha própria vida e na vida das pessoas da minha família. Começo pela minha memória para entender que não há mero acaso nas relações que se estabelecem estruturalmente em camadas complexas de opressão. Não há garantia da retomada de cada um desses fios ao longo das próximas páginas, mas certamente eles estão comigo e fazem corpo para as perguntas que aparecem. No mais, me detenho sobre o desconforto de conviver com o fantasma da colonialidade e em como ele não apenas afetou a minha história, mas segue afetando todo o cotidiano desse chão que compartilho com tantas outras existências, o chão desta cidade.

## **1.2. Conversa comigo mesma**

*Fiquei muito tempo pensando em como escrever essa carta, imaginando como você poderia recebê-la e onde você estaria. Eu estou aqui sentada junto ao computador na sala de casa, com o ventilador ligado e pouca roupa, porque o calor só tem piorado nos últimos tempos. Penso em você meses depois de completar a sua primeira década na sua casa nova, na Tijuca. Enquanto penso em você, olho para o teto fixamente tentando te imaginar, por isso te vejo também nessa posição: deitada em silêncio olhando para o teto. É um costume nosso fazer isso. Deitar em silêncio, imaginando mil possibilidades. Talvez tenha virado um costume agora que você está na casa nova. Agora com a casa mais vazia.*

*Eu sei que você está cheia de dúvidas sobre como continuar a partir daí. O que eu posso te dizer é que nada será esquecido, o tempo se encarrega de transformar*



*essa não-presença. Ela deixou de herança algumas roupas dos bailes e salões que frequentava para dançar. Você ainda não sabe, mas vamos usá-las bastante, sempre em alguma apresentação de dança. Mamãe e tia Kátia sempre nos contam às gargalhadas que ela não sabia sambar direito. Gostam de repetir o gesto que ela fazia com os ombros enquanto sambava à sua maneira, este que mamãe insiste em dizer que faço hora ou outra. É como um dar de ombros, mas no ritmo e com imponência. Eu não percebia que fazia, mas agora faço propositalmente porque quero me parecer com ela. Mamãe e tia Kátia cuidam dessa herança, o samba no pé, com afinco e me diziam: "Falta requebrar mais! Você está sambando com o pé, precisa sambar com as ancas!"*

*Eu já não me lembro se a vovó gostava de carnaval. Sei que era com ela que a gente assistia papai e mamãe desfilarem quase sempre. Eles dividiram por muitos anos o amor duplo pelo Salgueiro e pela Mangueira. Esse amor, que acabou sendo herdado por nós, veio pelo trabalho do papai, que desde os dezessete trabalhava com música. Mas com a Mangueira, ele nutriu uma relação intensa que rendeu boas amizades e algumas histórias bem doidas que são contadas e recontadas por ele em qualquer almoço de família. Os dois também dividem o amor pela prática de contar histórias, ainda mais de repetir histórias, repetem as mesmas histórias e não pense em denunciar o feito, tem que ouvir até o fim como se fosse a primeira vez. E é como se fosse mesmo.*

*Sim, eu ainda me arrepio da cabeça aos pés quando escuto qualquer samba-enredo. Inclusive, tem um samba na esquina da rua do Senado com a Gomes Freire que toca sequências de sambas-enredo que arrepiam até os pelos da testa (e esse é um dos poucos momentos em que eu me lembro que eles existem – os pelos da testa). Mas isso pode ter a ver também com aquela esquina, de um lado o Armazém do Senado, do outro a ruína de um antigo prédio colonial, que hoje é só fachada e mato, no meio um grafite em homenagem a Oxóssi - que no Rio é o padroeiro São Sebastião. Dizem que esse prédio era um edifício garagem, na época das carruagens e charretes no século XIX e XX<sup>8</sup>. Mas o Erick diz que era a casa de D. Pedro II, não descobri se isso procede, mas gosto de imaginar que sim. A rua tem me despertado esse gosto.*

---

<sup>8</sup> <https://oglobo.globo.com/rio/centro-do-rio-tem-mais-de-500-imoveis-em-estado-de-conservacao-ruim-ou-em-ruinas-1-25035765>

*Eu me lembro bem daquele dia quando você tinha uns cinco anos e subiu num palco no carnaval de rua de Rio das Ostras para um concurso de dança do "É o Tchan!". Na verdade, eu não sei se eu me lembro bem ou se é a mamãe que não me deixa esquecer essa história, sobre a tal competição de dança aos cinco anos: "- Gabriela não tinha vergonha de nada, subiu num palco de Rio das Ostras pra dançar 'É o Tchan!' com um monte de criança mais velha que ela". Ela também gosta de contar de quando você ensinou Macarena para um grupo de gringos. Esse ano eu procurei um rabo de cavalo loiro para me fantasiar de odalisca da Carla Perez, a sua fantasia favorita, mas não encontrei.*

*O amor pela dança persiste como se fosse tão necessário ao funcionamento do seu corpo como é o seu coração. Daqui a alguns meses você vai começar a fazer aulas em uma academia da Tijuca. É uma academia renomada, e isso só é importante na mesma medida em que a cobrança que recai sob os alunos também é. Vão ser muitos anos, se não me engano oito anos de dedicação. Você deixou de sair com as amigas sextas à noite e de ir à praia com a galera aos sábados. Mas isso nunca foi um grande problema. O problema é que sempre parecia ser insuficiente. Lembro de te dizerem que você não tinha a técnica necessária para ter "futuro na dança". Mas quando se tornou tão difícil imaginar possibilidades de futuro?*

*Ser uma criança em meio a adultos pode ser um pouco tedioso, os primos eram seis anos mais velhos, os irmãos, insistentemente desejados, seis anos mais novos. Às vezes, parecia que brincar com os adultos era mais interessante. Eles dançavam, afinal. Será que você começou a dançar só porque queria entrar na brincadeira?*

*Talvez ser foliã no carnaval de rua é experimentar de novo essa dança. A dança que não serve a nada além do nosso divertimento. Experimentar uma dança que quebra diretamente com aquilo que eu aprendi na tal academia. Esse pensamento de que há corpos adequados e movimentos mais valorizados em relação a outros fica embaralhado em meio a tantas fantasias. No meio delas, eu vi essa pesquisa e, por isso, hoje eu te escrevo essa carta.*

*Por que escrever? Bem, em algum momento eu me vi perdida, desnutrida de toda essa coragem que você tem, que te faz subir nos palcos com crianças mais velhas. Mergulhei nos livros, comecei a ler mulheres, depois comecei a ler mulheres*

*feministas, principalmente feministas negras. O primeiro livro sobre feminismo que eu li foi “Mulheres, Raça e Classe” de Angela Davis (2016). Angela Davis me deu - de cara - a dimensão trágica da diferença entre ser uma mulher branca e ser uma mulher negra. Isso mudou radicalmente a minha maneira de ver o mundo. Daí, eu comecei a escrever. Eu escrevia em cadernos, diários e em blocos de notas do celular. Me faltava coragem para expor, me falta até hoje, mas também não queria me render à escrita que espera um retorno. Eu finalmente não queria fazer algo bem, eu só queria escrever. Eu escrevia para mim mesma. Escrever para mim mesma foi o que me manteve inconformada.*

*- respiro -*

*Era noite da quarta-feira de cinzas de 2019, eu estava descendo Santa Teresa com o bloco “Meu doce acabou hoje”. Esse bloco tem o costume de organizar rodas de poesia e jograis, tipo os que você faz na escola. Os foliões repetem os versos do artista que entra na roda, isso para que o som possa alcançar uma amplitude maior. Esse bloco não tem alto-falante e nem trio elétrico, por isso usam essa alternativa analógica - o canto. Nesse dia, um artista, Caio Prado<sup>9</sup>, entrou na roda para cantar a sua música “Não Recomendado”. E eu ainda não conhecia a música que ficaria famosa na voz de Elza Soares.*

*“Pervertido, mal-amado, menino malvado, cuidado!*

*Má influência, péssima aparência, menino indecente, viado!*

*A placa de censura no meu rosto diz*

*Não recomendado a sociedade*

*A tarja de conforto no meu corpo diz*

*Não recomendado a sociedade*

---

<sup>9</sup> Caio Prado é cantor e compositor carioca nascido em Realengo. Com uma voz potente, o cantor amplificou o grito por justiça social e pelo fim dos privilégios das classes opressoras. Sua música Não Recomendado foi gravada por Elza Soares no álbum Planeta Fome.

*Não recomendado*

*Não recomendado*

*Não recomendado a sociedade”*

*Aquele canto me tomou na forma de choro. E apesar da chuva que caía, eu senti um calor no centro do meu corpo. Aquele também foi o primeiro carnaval de rua onde estávamos sob o (des)governo de extrema direita de Jair Bolsonaro<sup>10</sup>. Tivemos quatro anos de muito ódio, você não pode imaginar o quanto, e aquele era só o começo. Em meio às suas falsas verdades, falsas notícias e falsas preocupações, ele tentou inúmeras e vergonhosas tentativas para desacreditar o nosso carnaval. Era quarta-feira de cinzas e, por isso, a sensação de melancolia se aproximava. O carnaval de rua persiste quase o ano todo, mas para mim não há nada que se assemelhe aos cinco dias da festa. Dessa vez, o fim chegava com uma densidade maior, estávamos na cidade do prefeito Crivella, governador Witzel e presidente Bolsonaro, o cenário mais assombroso de governantes nos últimos tempos, uma reunião de conservadorismo e desmonte da cultura e da arte. Apesar disso, estávamos ali realizando e festejando juntas.*

*Com tudo isso, naquele instante eu me senti grande: eles podiam dizer que isso não existe ou que não tem valor, mas ainda estávamos ali. Eu me senti tão grande que você estava comigo novamente. Você, essa menina tão corajosa, e várias outras também. Eu queria entender do que se tratava aquele sentimento que fez um corpo tão potente e que não recuaria apesar daquele cenário terrível. Queria entender mais sobre a força que existia num simples ato carnavalesco e, por isso, comecei a pesquisar. Me diziam que a festa, o carnaval, o futebol era o que mantinha o Brasileiro apático, amistoso e longe da política, que essas coisas eram capazes de neutralizar qualquer revolta no nosso território. Me diziam que o carioca era vagabundo, que não gostava de trabalhar e que o carnaval só virou feriado por causa disso, as pessoas não iriam de qualquer forma. Eu não duvido que isso exista, o que eu duvido é que isso seja SÓ o que existe ou o porquê disso existir.*

---

<sup>10</sup> <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/03/06/apos-postar-video-com-pornografia-bolsonaro-pergunta-o-que-e-golden-shower.ghtml>

- respiro -

*Seu Jackson Figueiredo é meu sogro, pai do Erick. Estar com ele é sempre a oportunidade de conhecer uma nova memória sobre a cidade. Isso porque ele tem 84 anos e sabe muito do centro da cidade. Certo dia, ele trouxe alguns livros sobre o Rio de Janeiro aqui para casa, livros antigos que ele garimpou por aí. Esses livros eram volumosos e o conteúdo era um misto de propagandas do governo do estado e curiosidades sobre a história do Rio. Era uma revista, um editorial, um modelo de capa dura que fica na fila de espera do médico, na mesa de centro de uma sala grande. Dentre eles, tinha um que se chamava “O livro do Rio”<sup>11</sup>, deve datar de 1970 e tinha um capítulo “A explosão do carnaval”.*

*Você melhor do que ninguém vai entender que aquele material era fascinante para mim. Ainda que pudesse ser um livro nitidamente direcionado aos interesses do Estado, ele tinha algumas observações que pareciam bem pessoais, em tom de brincadeira. Como era viver o carnaval daquela época? De alguma forma parecia que eu estava em diálogo com uma amiga do passado, de cinquenta anos atrás. Várias afirmações dela se conectavam diretamente com o carnaval de hoje, mas foi uma passagem específica que me pegou: “é próprio do carnavalesco não levar muito a sério as proibições” (Moraes, s.d.).*

*Por isso, queria saber mais sobre essa mulher, Eneida de Moraes<sup>12</sup>, a autora do capítulo e descobri uma parte do livro “Memórias do Cárcere” onde Graciliano Ramos conta sobre o momento que a conheceu:*

---

<sup>11</sup> O livro está referenciado devidamente nas referências bibliográficas, porém não há data de publicação.

<sup>12</sup> Eneida de Moraes foi uma intelectual orgânica, com convicção e disciplina partidária, Eneida liderou greves e manifestações contra o sistema capitalista e as opressões do governo Brasileiro. Envolveu-se diretamente nas revoluções de 1932 e 1935, o que a fez residir provisoriamente em São Paulo, pois, o partido avaliava que esta cidade seria um terreno fértil para a luta operária. Em São Paulo, Eneida atuava na agitação e propaganda, além da redação e distribuição dos panfletos e tabloides. Esta atuação rendeu-lhe 11 prisões durante o Estado Novo, torturas, clandestinidade e exílio. Foi na prisão que conheceu Olga Benário e Graciliano Ramos, que a imortalizou em *Memórias do Cárcere*.

*“(...) uma vigorosa conversa política ali se desenvolvia (...) dominada por um vozeirão de instrutor. Quem seria aquela mulher de fala dura e enérgica? (...) Despedi-me de Nise e desci, uma pergunta a verrumar-me, insistente, os miolos: quem seria a criatura feminina de pulmões tão rijos e garganta macha? (...) Foi Valdemar Bessa quem me satisfez a curiosidade: a mulher de voz forte era Eneida. E apertava-se uma dúzia delas na sala 4. Olga Prestes, Elisa Berger, Carmen Ghioldi, Maria Werneck, Rosa Meireles (...)” (Ramos, 2020, p. 190)*

*“Quem seria aquela mulher de fala dura e enérgica?” – me parece uma mulher admirável. Queria saber mais sobre o trabalho dela e descobri que a sua principal obra era sobre a história do carnaval do Rio.*

*Eneida veio até mim através de Seu Jackson, se apresentou sutilmente, me chamou atenção pelo seu jeito de escrever. De repente, ela já estava ali na minha frente: parecia extrovertida, porque sua voz chamava atenção no grupo; suponho que fumava, porque a garganta era meio rouca; a fala tinha vigor, o papo era reto e sem meias palavras. Será que todas as senhoras extrovertidas e fumantes vão me lembrar a vovó? Enfim, ela pesquisava o carnaval. Naquele momento não me importava se era ou não uma grande bibliografia acadêmica, eu precisava comprar o seu livro.*

*- espera -*

*Procurei o seu livro por mais de um ano. E depois de perceber que não existia nenhum exemplar atual, descobri que todos os exemplares eram usados e custavam caríssimo, de trezentos a quinhentos reais. Quando eu estava quase desistindo, achei um em um preço acessível e finalmente comprei.*

*Volto à pergunta: por que escrever? Confesso que senti um desconforto com a história do livro de Eneida porque parece que nem mesmo o registro, nem mesmo o reconhecimento, garante o nosso não apagamento. Então, por que escrever? Recorro até Gloria Anzaldúa (2000, p. 232): escrevo “porque devo manter vivo o espírito da minha revolta e a mim mesma também”; escrevo “porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever”. Acho que escrevo para não me importar tanto com as censuras, escrevo porque me torno mais próxima de mim, e de você. O exemplar*

*que eu comprei chegou, com as páginas amareladas e carcomidas, com a capa quase caindo. Estava em cacos, estava cheio de vida.*

*Começo a ler e, logo de início, Eneida nos conta que o carnaval começou aqui a partir de uma tradição antiga, vinda dos primórdios da colonização que era ditada pelos estrangeiros como selvagem. A própria Eneida colocou essa tradição como um jogo “porco” e “brutal”, mas logo justifica dizendo que estávamos apenas “refletindo e repetindo hábitos dos nossos colonizadores” (Moraes, 1958, p. 17).*

*Você lembra que o papai insistia em nos dizer que o Brasil não foi descoberto por Portugal, mas sim que tinha sido invadido? "-Nada foi por acaso, inclusive eles tinham planejado e repartido as terras no..." "-Ricardo, se a menina responder isso na prova de história vai levar zero!". Mamãe queria nos poupar de tudo e o papai não queria nos poupar de nada. Essa é a diferença mais pulsante e, talvez, ao mesmo tempo, a maior prova de amor que cada um deles pode nos dar.*

*Chamar um costume nosso de “selvagem” é uma estratégia antiga desse pessoal invasor para exterminar os hábitos do povo daqui. Essa tal prática selvagem, chamada de entrudo, era uma grande brincadeira onde as pessoas lançavam limões de cheiro, cal, farinha e água uns nos outros. O Erick me contou que, ainda na sua idade, brincou de entrudo quando vivia em São Miguel do Gostoso. Lá, eles jogavam mel e farinha de maizena.*

*O limão de cheiro é uma imitação feita de cera e recheada de água perfumada. Eneida disse que existiam pessoas que jogavam outras coisas menos limpas, como xixi e outros dejetos, o que não duvido. Na verdade, eu não duvido de muita coisa quando se trata do carnaval. Mas parecia necessário exagerar algumas coisas para que o entrudo fosse marcado como uma festa não-civilizada, louca, bárbara, atrasada e violenta.*

*Eram pessoas negras, em esmagadora maioria, as responsáveis por fazer e vender os limões de cheiro nas ruas. Alguns deles eram livres, mas outros eram “escravos de ganho”<sup>13</sup>. Os “escravos de ganho” eram pessoas negras escravizadas*

---

<sup>13</sup> Os jornaleiros, ou escravos ao ganho como são mais comumente conhecidos, representavam uma parcela significativa dos escravos urbanos. Esses escravos realizavam trabalhos diversos, eram artesãos, barbeiros, vendedores, quitadeiras, quituteiras, carregadores, entre outras atividades.

*que trabalhavam nas ruas das cidades vendendo mercadorias ou fazendo algum serviço como carregar água e, por isso, tinham uma considerável liberdade de transitar pela rua em comparação àqueles que trabalhavam em casa ou no campo. Eneida contou que durante o carnaval eram os negros quem tomavam as ruas, vestidos e fantasiados, para brincar o entrudo. Vinham com roupas, como fantasias que imitavam a nobreza e zombavam dos trejeitos dos velhos europeus. Os brancos se reservavam a brincar o entrudo dentro de suas casas com amigos que deveriam ser convidados para a festa. Independente das suas raízes, a festa do entrudo na rua era, portanto, uma festa negra.*

*Em 1808, a corte portuguesa veio morar aqui no Brasil. As aulas de história te contam o grande triunfo - A Única Colônia Que Também Foi a Morada da Coroa. Queriam fazer o Rio mais Paris, queriam transformar tudo que havia aqui aos olhos de lá. Foi no meio disso que aconteceu a Missão Artística Francesa e veio um pintor francês para os lados de cá. O nome dele é Jean-Baptiste Debret. Ele ficou aqui no Rio por quinze anos ilustrando pinturas para o seu livro Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (1834) (Trevisan, 2011).*

*Quando pesquiso o entrudo, o principal registro que aparece é de Debret. Apenas mulheres, homens e crianças negras brincam o entrudo na rua. Há uma mulher negra de vestido vermelho carregando um cesto na cabeça, esse cesto tem alimentos e outros artigos que parecem mercadorias. Um homem de cartola aborda a mulher por trás e suja o seu rosto de algo da cor branca, parece alguma mistura que envolve farinha. A mulher para tentar se desvencilhar e resguardar suas mercadorias quase deixa o seio aparente. Do outro lado, uma criança direciona um jato d'água para a mulher. A maioria das pessoas está com o rosto sujo, mas ninguém parece incomodado, inclusive uma das mulheres que está sentada tem um tabuleiro que parece justamente de onde está saindo a tal pasta branca que suja o rosto das pessoas.*

*Debret colocava um pequeno texto de descrição abaixo das obras e disse que a festa era uma “expressão da falta de civilidade”, “uma catástrofe” (Trevisan, 2011, p. 201). Eu penso que a sua escrita era a forma que ele, estrategicamente e nunca por acaso como disse papai, misturou fato e fantasia. Esse livro, que se tornou a principal obra do tal Debret, foi um importante formador de opinião sobre o Brasil dentre os próprios intelectuais brasileiros (Trevisan, 2011). Debret registrou, quando*



*o registro era escasso, pouco acessível e a tão soberana fonte de conhecimento, o próprio entendimento sobre o que não seria o ideal de festa civilizada.*

*“Apesar do interesse de Debret em criar uma cena que denunciasse a violência da festa, a imagem nega esse objetivo, uma vez que tudo não parece mesmo passar de um divertimento para a maioria dos personagens figurados” (Trevisan, 2011, p. 204). A imagem mostrava que as pessoas estavam apenas se divertindo entre si. Mas a brincadeira acontecendo em espaço público por corpos negros, corpos que, na visão deles, deveriam apenas servir para a exploração, era repulsivo.*

*Não demorou muito para que a proibição do entrudo ficasse cada vez mais forte. E é difícil que não tenha relação com a obra de Debret, já que a própria Eneida diz que ele nos conta "melhor do que ninguém o que era o entrudo" (1958, p. 17). A primeira publicação do livro de Debret foi em 1834. Em 1840, O Jornal começa, segundo Eneida, um cerrado ataque ao que eles chamavam de "jogo selvagem". Em 1857, Eneida destaca um edital de proibição que foi acompanhado por vários outros ao longo dos anos. “Repetiam parágrafos, títulos, editais, posturas; proclamavam que o entrudo estava quase morto, mas quando a semana gorda chegava ele ressurgia mais forte e mais violento” (Moraes, 1958, p. 25). Ela bem disse: é próprio do carnavalesco não levar a sério as proibições. O entrudo seguiu e atravessou o século, apesar de ter ficado cada vez menor, não deixou de existir. O povo se encarregou de transformá-lo em muitas outras formas de brincar o carnaval. A memória do entrudo ficou no corpo, e foi com o corpo que construímos novos movimentos.*

*Então, por que escrever? Escrevo para reconstruir aquele corpo tomado de coragem. Um corpo que segue buscando o lugar selvagem, sem medo de sermos exiladas. Ou aquele corpo que se movimenta com medo mesmo, no risco. Quero contar essa história a essa menina que em breve vai entrar na sala de dança, talvez isso a lembre de levar menos a sério as censuras e, então, seguir buscando no próprio corpo a sua selvageria.*

*Rio de Janeiro, 08 de Março de 2024*

se ouvir som de motor,  
deite no chão

Um amigo bem disse: a falsificação da memória é a especialidade do Ocidente. Qual história te contaram? A mim contaram a história da Europa a partir do cânone greco-romano, o tão aclamado berço da filosofia ocidental. O que eu não soube durante muito tempo era que essa história não é a origem integral de toda a Europa. A partir de Grosfoguel (2016) entendi que foram necessários quatro epistemicídios/genocídios para garantir a hegemonia europeia no Ocidente. Além do ataque, exploração e desumanização dos povos originários das Américas e do continente Africano, a Europa também realizou uma limpeza étnica e cultural dentro do próprio território. A península Ibérica, terra que posteriormente seria dividida entre Espanha e Portugal, passou pelo genocídio e epistemicídio cultural do povo judeu e muçulmano que vivia naquela região. A memória das mulheres indo-europeias que detinham conhecimentos xamânicos também foi deturpada e arrasada, ao passo que mulheres foram queimadas vivas acusadas de bruxaria. Ou seja, a Europa que conhecemos foi construída também a base de aniquilamento.

Taylor (2013, p. 34) em sua crítica ao logocentrismo ocidental ressalta que o projeto colonialista do qual se origina a antropologia tinha como parte a máxima: o “nós” que estuda “eles”. Nesse caminho, o contato com o “não ocidental” também foi operador da identidade “ocidental” a fim de definir uma expressão “autêntica” ou “mais pura” do humano. Há, portanto, uma fabricação daquilo que se é a partir da negação daquilo que há no outro. Tudo isso tem um vínculo íntimo com a prerrogativa dada ao conhecimento escrito em relação ao conhecimento incorporado para poder acontecer, e termina por cercear o corpo em suas infinitas possibilidades de extrapolação de qualquer contorno projetado.

Escrever sobre e com experiências passadas me dá suporte para reanimar o passado e elaborar no corpo esse conhecimento. Para Taylor (2013) o conhecimento incorporado, que não pode ser reduzido à linguagem escrita ou verbal, é o que podemos chamar de performance. A performance seria, assim, absolutamente fugaz porque ocorre naquele instante específico do espaço-tempo e não pode ser completamente capturada por algum tipo de documentação.

A memória incorporada está ‘ao vivo’ e excede a capacidade do arquivo de captá-la. Porém, isso não significa que a performance - como comportamento ritualizado, formalizado ou reiterativo - desaparece. As performances também replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado. O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de reapresentação (e, por sua vez, auxilia a constituí-los). Formas múltiplas de atos incorporados estão sempre presentes, embora em estado constante de “agoridade”. Eles se reconstituem - transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um

grupo/geração para o outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento (Taylor, 2013, p. 51).

Para Taylor (2013), a quebra que se dá no projeto colonial não é entre a palavra escrita e falada, mas entre o arquivo (a documentação de materiais supostamente duradouros) e o repertório (as práticas e conhecimentos incorporados vistos como efêmeros). O repertório encena o conhecimento incorporado e requer presença, ou seja, as pessoas precisam “estar lá” para participarem da sua produção, reprodução e transmissão. O conhecimento incorporado permanece encarnado e ao ser repetidas vezes acionado transforma a si mesmo. “O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido” (Taylor, 2013, p. 50).

A minha busca, ao escrever com as minhas próprias memórias e as memórias de um tempo outro como nos escritos de Eneida, é imaginar esse repertório do corpo do carnaval. Pensar e praticar um conhecimento incorporado que desafia os contornos do controle dos corpos e, por isso, não é do interesse da colonialidade conservá-lo. “O repertório permite o **aparecimento** de perspectivas alternativas dos processos históricos transnacionais de contato e sugere um remapeamento das Américas, dessa vez seguindo tradições de prática incorporada” (Taylor, 2013, p. 50, grifo meu). Através da performance, podemos investigar tradições e influências que o projeto colonizador se empenhou em levar ao desaparecimento completo, e considerar, de fato, o repertório de práticas incorporadas como um relevante sistema de conhecimento, principalmente na América Latina.

A meu ver, as investidas de proibição e coibição do carnaval tem relação direta com esse movimento que pretende eliminar certos conhecimentos incorporados de vista. Ainda, a sua insistência pode até ser efetiva por um lado e desaparecer com certas instâncias do seu acontecimento, mas também parece provocar um movimento de força contrária no qual a injúria carnavalesca (Cunha, 2002) se torna uma reação recorrente ao longo do tempo: “é proibido, mas se quiser pode”. Meu desejo é entender como esse conhecimento se incorpora e se manifesta no corpo, e se na sua repetição esse conhecimento corporal pode ser entendido como uma tática fugitiva, conforme será discutido no próximo capítulo. Se o corpo do carnaval age repetidas vezes na fuga do proibido para continuar existindo, o que esse corpo pode operar na cidade?

A prática carnavalesca me levou a colocar novamente meu corpo disponível ao extraordinário. Por isso me parece que o carnaval na sua versão mais espontânea, desregulada

e desertada é malquisto justamente pela sua disposição ao descontrole. O carnaval revela o incômodo porque ao seguir movimentando e se transformando com as ruas da cidade, não apenas afirma o seu próprio aparecimento, mas também aponta para um lugar onde a pluralidade dos corpos e das suas possibilidades de forma e movimento convivem. Convivem visivelmente, não de forma mansa e pacífica, mas em meio ao caos, às disputas e ao êxtase.

Há um campo da experiência onde o corpo sempre escapa de qualquer forma fixa pretendida e, por isso, diverge. Quando esse corpo que recusa a norma e a fixidez aparece, ele evidencia as falhas desse dispositivo de controle. O conhecimento incorporado de um suposto corpo carnaval parece tratar a inteligência de se dobrar e desdobrar para continuar existindo. Para mim, esse saber está profundamente conectado com o ato de sincretizar: o que mantém uma tradição viva é justamente a sua intensa transformação. Ao reunir os cacos que constituem uma sempre questionável natureza do que é “ser brasileiro”, transformamos o carnaval em um rito que percorre corpos múltiplos. O carnaval segue se fazendo e refazendo com o corpo coletivo em experiência na rua. Creio que ele nos lembra principalmente o quanto somos inapreensíveis justamente porque somos sempre capazes de nascer de novo.

### **1.3. Um viva aos Zés: a dobra como desvio**

É dito que no cemitério do Caju também foi sepultado um tal de José Nogueira Paredes, um português que muito foi atribuído a invenção do Zé Pereira. Moraes (1958) conta que José Nogueira teria uma oficina de sapateiro na Rua São José 22. A Rua São José é uma dessas ruas do centro que muito me agrada porque é bem estreitinha e só passa um carro. Caminhando mais a frente do número 22 em direção a Praça XV, você encontra o Palácio Tiradentes, mais conhecido como ALERJ. Seguindo pela lateral da ALERJ, dobrando à direita na Rua Dom Manuel, logo à frente, existem dois prédios que se conectam por uma passagem suspensa, o Tribunal de Justiça e o Palácio da Justiça. Nessa interseção, eu e Erick despejamos uma quantidade de tinta vermelha fazendo um risco vermelho irregular no chão no dia 7 de Janeiro de 2024. A tinta foi despejada logo antes do cortejo passar, gerando marcas de pegadas vermelhas pelos pés que passavam por cima da tinta fresca e seguiam caminhando.

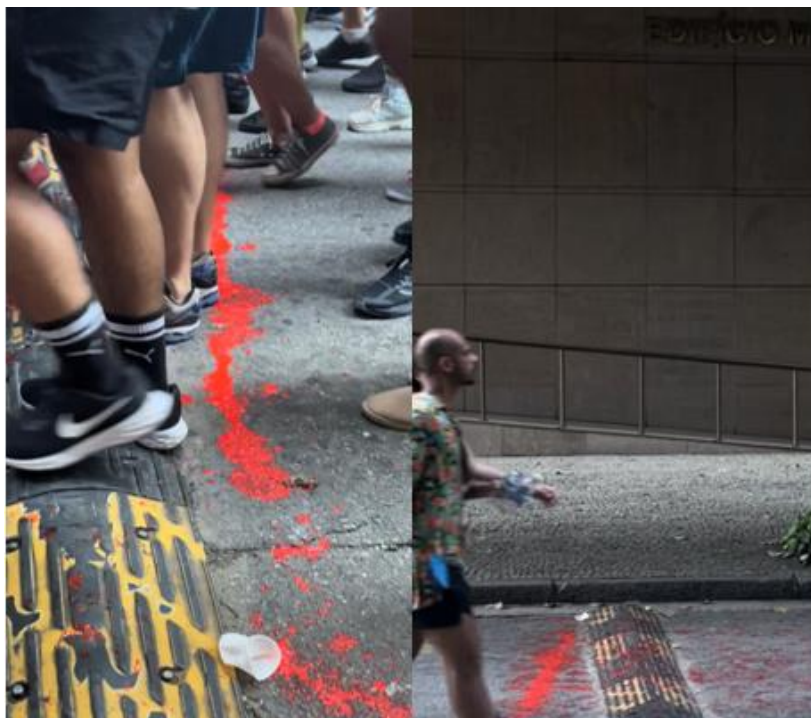


Figura 1. Marcha Mancha. Autoria: Erick Figueiredo e Gabriela Haddad. Rio de Janeiro, 2024. Fonte: Acervo Pessoal.

**Audiodescrição da imagem:** Duas fotos verticais estão ao lado uma da outra. Na primeira, vários pés pisam em cima de um risco borrado de tinta vermelha no chão próximo a um quebra molas. Na segunda, o risco borrado já está mais borrado e é visto de longe em composição com a fachada do prédio do Tribunal de Justiça.

se alguém tocar em você,  
gargalhe

Certo dia, o tal Zé Nogueira teria organizado uma reunião com alguns colegas na loja, quando se lembrou das romarias de Portugal e deu a ideia ao grupo de saírem às ruas com zabumbas e tambores. O nome Zé Pereira seria o nome dado àquele acontecimento porque era o mesmo nome dado ao bumbo em algumas regiões de Portugal. Mas outra versão, mais divertida na minha opinião, seria que o grupo, depois de muitas horas de festa e certa propensão à embriaguez, teria trocado o “Nogueira” por “Pereira” (Moraes, 1958).

Apesar dessa ser a história mais contada sobre a invenção do Zé Pereira, essa brincadeira de carnaval na qual um grupo de foliões saem com alguns instrumentos pelas ruas cortejando, há também muitas controvérsias sobre ela. Cunha (2002) conta que a história de Zé Nogueira acaba por diminuir ou ocultar a importância do teatro ligeiro para a popularização do Zé Pereira. O teatro ligeiro era um gênero cômico, altamente imbricado com a vida cotidiana, que envolvia improvisação, música, dança, circo e cabaré (Cunha, 2002). As peças do gênero ficaram cada vez mais aclamadas pelo público que, no final do século XIX, lotavam as plateias das casas de espetáculo do Rio e acabaram estabelecendo com o carnaval um vínculo permanente.



Figura 2. O Zé Pereira Carnavalesco. Rio de Janeiro, 1869. Fonte: Acervo Funarte/Cedoc.

**Audiodescrição da imagem:** Um folhetim preto e branco de "O Zé Pereira Carnavalesco" de 1869. De cima para baixo, > O ZÉ PEREIRA CARNAVALESCO <, >Cousa comica que se deve parecer muito com<, >Les Pompiers de Nanterre<, >arranjada pelo artista<, >F. C. Vasques<, >Typ. e Lithographie - POPULAR - de Azeredo Leite, 7-Praça da Constituição-7 (Lado da rua da Carioca)<, >1869<.

Um espetáculo intitulado “O Zé Pereira carnavalesco” escrito e encenado por Francisco Correia Vasques, reconhecido como um dos maiores do gênero, reuniu bombos a uma paródia de uma peça francesa apresentada na corte alguns meses antes “*Les pompiers de Nanterre*” (Cunha, 2002). Assim, Francisco levou aos palcos, às vésperas do carnaval de 1869, a pequena canção da peça, mas agora com uma nova letra criada por ele:

Viva o Zé Pereira  
que a ninguém faz mal,  
e viva a bebedeira  
nos dias de carnaval.  
Zim, balala! Zim, balala!  
E viva o carnaval!

Esses grupos carnavalescos conhecidos como os Zé Pereiras apareciam como uma nova alternativa do povo àquele carnaval que se espelhava nas origens venezianas e parisienses. Reuniam pessoas com afinidades múltiplas, seja através da vizinhança, da amizade, da família ou da religião, e misturavam também diversos elementos daquelas brincadeiras de carnaval espalhadas pela cidade. Alguns se empenhavam em atirar os clássicos limões-de-cheiro dos entrudos, outros dançavam e tocavam os instrumentos dos proibidos batuques cantando as canções dos cucumbis<sup>14</sup>, e habilidosos dançarinos se caracterizavam como velhos de enormes cabeças, esses bonecos que hoje são reconhecidos como o Zé Pereira. Esses foliões disputavam o espaço da rua dedicando-se ao velho hábito da injúria carnavalesca (Cunha, 2002), ignorando aqueles que queriam associar a sua forma de brincar ao bárbaro e ao primitivo.

Ele foi essencialmente o carnaval do pobre. Tão fácil, em meio da miséria reinante (...) sair à rua com bombos e tambores, uma camisa qualquer, uma calça de qualquer espécie e fazer barulho, alegrar com um ritmo efusivo as ruas e os bairros, andar por aí ao som de ruídos, rindo e divertindo os outros enquanto se divertem a si mesmo, com o tumulto de um ruído que nem sequer é música mas proclama alegria, que conclama os foliões para os devaneios e as loucuras carnavalescas (Moraes, 1958, p. 46).

Mais de cem anos depois, ainda saudamos e cantamos o Zé Pereira nas ruas do Rio durante o carnaval. Essa organização desregulada, plural e marginal do Zé Pereira parece perdurar também no modo de criação carnavalesca carioca.

Segundo Cunha, a história do português Zé Nogueira parece ter sido uma espécie de estratégia das classes dominantes para apreender o Zé Pereira como uma manifestação

---

<sup>14</sup> Cucumbi carnavalesco eram grupos compostos por negros com o ritmo e dança com grande referência aos terreiros. Desde a segunda metade do século XIX já se nota a presença, nas ruas do Rio de Janeiro, de grupos de cucumbi durante os dias de carnaval.



amistosa (2002). Aqueles eram anos de grandes tensões raciais e sociais por conta da luta abolicionista, portanto, era interessante para o poder que a força carnavalesca se distanciasse dos entrudos e dos cucumbis. Para a elite preocupada em desenhar uma identidade nacional era crucial incorporar o símbolo popular do Zé Pereira, que era mais palatável ao seu gosto do que os batuques africanos, e por isso a importância de associar a sua origem aos antigos costumes portugueses. Mas muito diferente do que assistir e se divertir com a peça de Vasques na poltrona do teatro, era encontrar os grupos de Zé Pereira pelas ruas da cidade, experiência que para eles parecia perigosa demais e distante da ideia de pacíficos camponeses tocando bumbo (Cunha, 2002).

O lado cômico dessa brincadeira de carnaval me parece importante para pensar esse corpo carnavalesco, esse jeito zombeteiro que já estava presente lá atrás no entrudo quando negros se vestiam de nobres e pintavam a cara de branco para caçoar de seus senhores. A tal injúria carnavalesca, o movimento de insistir fazendo festa apesar das advertências, das proibições e do desprezo da elite, vinha sempre acompanhado de uma certa sátira. O carnavalesco encontra na festa uma forma de se expressar sobre as tensões e mazelas da vida através de um repertório satírico (Cunha, 2002).

Enquanto alguns acreditam que a alegria seria uma espécie de alienação, o corpo do carnaval encontra justamente na diversão a maneira de fazer a sua crítica aos grandes símbolos do poder. Ao assumir a crítica através da brincadeira e, de fato, divertir a si mesmo e aos outros, o corpo carnavalesco convence pelo artifício da risada a própria existência. De uma forma ou de outra, a tática carnavalesca de seguir burlando os limites se faz presente. Nesse momento, onde o corpo carnavalesco assume o desvio para continuar existindo, ele se trança com o corpo de um outro Zé, o Zé Pilintra.

Seu Zé Pilintra a entidade protetora das ruas é o mestre da malandragem que tem um grande altar na Ladeira de Santa Teresa ao lado dos Arcos da Lapa. Seu Zé é mais um fruto do sincretismo, cujas histórias se fundem e se confundem entre a Lapa e o Catimbó<sup>15</sup> (Simas, 2019). Dentre as muitas histórias, o Zé Pilintra pernambucano, habilidoso com a navalha e a peixeira, fincou os pés no Rio de Janeiro afirmando, por aqui, o arquétipo da malandragem. O

---

<sup>15</sup> O Catimbó ou o culto à Jurema mistura elementos afro-indígenas e é mais difundido no nordeste do Brasil; a fumaça dos cachimbos, o respeito às ervas sagradas e os cânticos marcam os rituais. Fonte: [https://www.terra.com.br/nos/jurema-sagrada-e-o-sincretismo-afro-indigena,5a430443a6d3cc429177072878b7801012urpd21.html?utm\\_source=clipboard](https://www.terra.com.br/nos/jurema-sagrada-e-o-sincretismo-afro-indigena,5a430443a6d3cc429177072878b7801012urpd21.html?utm_source=clipboard)

malandro, cheio de ginga e jogo de cintura, não anda em linha reta. Com o balanço de quem não coloca os dois pés no chão, Zé nos ensina um corpo que vive desviando e, por isso, não se enquadra nas normas. A malandragem aqui se configura como uma tática habilidosa de transmutação. A malandragem de Zé é ágil como sua lança, mas maleável e escorregadia como o peixe.

Tanto a malandragem de Zé Pelintra quanto a jocosidade de Zé Pereira assumem, para mim, um movimento desviante - ao se ver num impasse o corpo não confronta e, sim, desvia, para seguir em movimento.

O corpo de Zé se verga ao caminhar, dobra e desdobra de um lado para o outro. Zé Pilintra se curva o tempo todo. Seu corpo abusa das dobras. Ele enterra os pés no chão ao dobrar os joelhos para se manter de pé enquanto cruza uma perna na frente da outra e transfere o seu peso de pé em pé, ora de forma lenta e ora de forma rápida. Conforme vai tombando e se dobrando, Zé aponta parte do seu torço para o chão e está quase sempre assumindo uma forma sinuosa. Desafiando a verticalidade, o corpo de Zé oscila e, por isso, não corresponde às ofensivas de fixidez. O corpo é maleável, mas escorregadio. Pode até se encaixar, mas no instante seguinte já se desencaixa e se transforma em outra coisa.

A dobra sempre revela no corpo uma outra superfície. Quem me disse essa frase, certo dia, foi Laura Vainer, colega de mestrado no Programa de Pós-graduação em Dança, enquanto conversávamos sobre a dobra em grupo de estudos que partilhamos com outras colegas. O corpo dançante é um constante agenciamento de possibilidades, intensidades e qualidades de dobras. A dobra, para mim, seria um movimento de desafio à fixidez, às superfícies óbvias e ao chão liso. Colocar o queixo no peito enquanto tensiono a cabeça para baixo e aos poucos enrolar o torso na direção do umbigo, vértebra por vértebra. Dobrar os joelhos para criar espaço para curvar o quadril e seguir me enrolando até que a cabeça e os braços estejam perto do chão. A ponta da testa agora aponta a cabeça para cima que sobe lentamente fazendo o movimento contrário, ou seja, o torso se curva agora em direção às costas e desenrolando a coluna para voltar à posição vertical. A coluna serpenteia. Esse é um dos exercícios que mais dedico tempo e repetição. Lembrar as nossas dobras, as da coluna vertebral, onde cada vértebra é uma possibilidade de tensão, expansão e torção.

Em janeiro de 2024, Manu Lavinias, amiga de outros tempos e também colega de mestrado cuja as aulas de dança contemporânea frequento há alguns anos, e MV Hemp, seu

parceiro de criação, realizaram a performance Zé e Navalha no Festival Brasil: Avenida de Possibilidades do Galpão Bela Maré. Nessa performance, enquanto MV Hemp transmitia uma mixagem de ritmos percussivos e ruídos, ambos se deslocavam pela passarela 10 da Avenida Brasil. O corpo de Manu, após acender uma vela como ritual de início, começa a tombar como uma brisa que ao ensaiar a si mesma se transforma em vento. Com isso, Manu progressivamente brinca com o desequilíbrio até que seu corpo se arrisca, entre curvas e balanços, cai e levanta, gira de um pé para o outro.



Figura 3. Zé e Navalha. Autoria: Manu Lavinas e MV Hemp. Rio de Janeiro, 2024. Fonte: Galpão Bela Maré.

**Audiodescrição da imagem:** Três fotos verticais estão ao lado uma da outra. Manu Lavinas e MV Hemp estão na frente de um prédio com uma sinalização de Moto-Táxi. MV Hemp aparece encostado na sinalização, enquanto Manu Lavinas está de pé. Os movimentos de Manu na sequência de fotos mostra o seu corpo vergando em desequilíbrio.

Parece que o corpo em Zé e Navalha aprende com o desequilíbrio porque ao constantemente abdicar do controle e da forma ereta se compreende na própria ginga. Ao repetir o balanço e estar mais propenso ao risco, o corpo aprende em meio aos desvios novos tipos de superfícies. Ao desequilibrar-se constantemente, o corpo ensaia outras formas, outras dobraduras para si. Nesse caminhar, encontra e desencontra com outros corpos que também precisam parar, voltar ou desviar antes de seguir os seus fluxos. Essa performance parece me contar sobre um conhecimento de um corpo habituado ao impasse.

O corpo do Zé Pereira, os bonecos de grandes cabeças que se espalham pelo carnaval em várias regiões do Brasil parece também estar propenso ao balanço. A sua coluna não aparenta se mover uma vez que a estrutura precisa ser firme para sustentação da sua grande

cabeça. Ainda sim, o Zé Pereira, justamente por conta dessa estrutura pesada, caminha na base de leves tombos. Seu caminhar oscila ora como uma brisa, de forma mais sutil, ora como as batucadas, de forma mais cadenciada. O balanço e o desequilíbrio são inevitáveis na sua movimentação pelas ruas da cidade por conta da desproporção no peso da sua cabeça em relação ao resto do corpo. De certa forma, corpo dos Zés é um anúncio dos deslocamentos pela cidade, das fissuras, rachaduras, solavancos e desvios que o movimento revela no encontro com o espaço urbano.

A ação de dobrar me lembra da maleabilidade do corpo, da sua capacidade de se transformar em muitas coisas. Ao dobrar eu também iludo, eu dou uma volta, eu finjo me encaixar, mas logo retorno a outro lugar já me transformando de novo. Na força da dobra e desdobra, encontramos infinitas possibilidades para seguir existindo em outras direções para além dos contornos pré-estabelecidos. Ainda, a dobra e a desdobra está em nós, podemos ao experimentá-las repetidas vezes, como em Zé e Navalha encontrar novas maneiras e novos limites para elas, mas ainda sim dobrar e desdobrar não está distante da nossa vida no cotidiano.

Marcha Mancha, a brincadeira realizada durante o carnaval de 2024 mencionada anteriormente nesta seção, foi concebida olhando para o chão da rua, ao curvar um pouco a cabeça e observar na não-lisura do asfalto algumas pegadas que foram marcadas pelos transeuntes no momento em que o cimento ainda estava fresco. A partir daí, pensamos que ao distribuir alguma quantidade de tinta fresca antes da passagem do cortejo de qualquer bloco poderíamos produzir uma marcha em manchas e perdurar o movimento do corpo no asfalto. Uma multidão de pés, pé ante pé, se costuram em uma emaranhada de pegadas vermelhas. Ainda que o movimento coletivo esteja orientado para uma mesma direção, ao olhar mais de perto é possível ver que os caminhos, tamanhos e pegadas nunca são iguais.

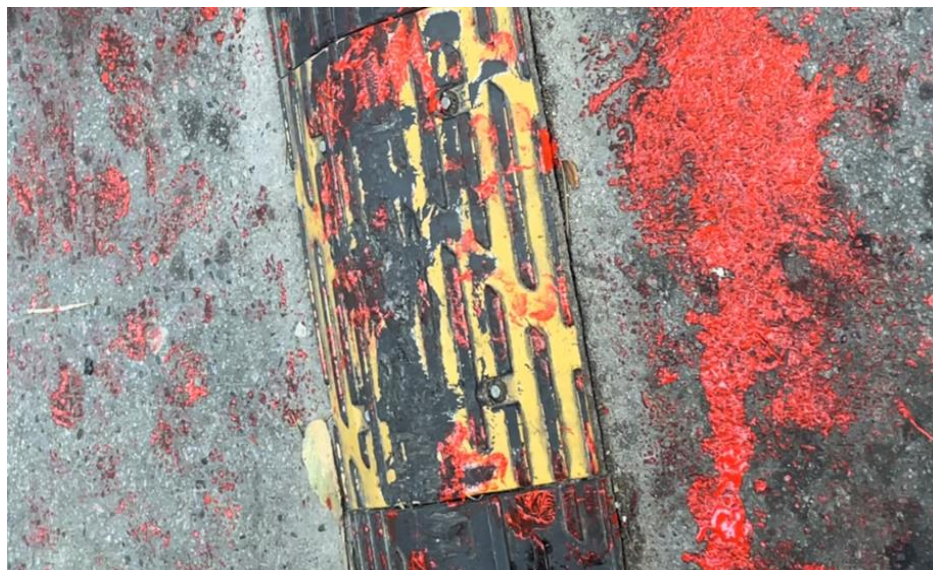


Figura 4. Marcha Mancha 2. Autoria: Gabriela Haddad. Rio de Janeiro, 2024. Fonte: Acervo Pessoal.  
**Audiodescrição da imagem:** Imagem do chão. Há um quebra-molas preto e amarelo e uma grande mancha de tinta vermelha acompanhada por marcas de pegada também vermelhas.

Carregamos, eu e Erick, uma lata de tinta guache vermelha como um brinquedo para curtir para os cortejos de abertura do pré-carnaval no primeiro domingo de Janeiro. A ideia começou com a vontade de fazer uma provocação na frente de alguma instituição pública ou prédio de alguma grande empresa privada. Pensamos que o carnaval ativa muitos cantos esquecidos da cidade, certos locais que ficam praticamente desertos aos finais de semana. Os cortejos trazem vida para esses lugares, principalmente do centro da cidade, que foram tomados por estabelecimentos empresariais e comerciais e praticamente não tem fluxo de gente fora dos dias úteis. Aspecto que pode ser verificado naquele espaço que atuamos, o qual está encurralado por duas instituições públicas.

O acontecimento daquele cortejo desapareceria segundos depois. De certa forma, a mancha fez o acontecimento perdurar de uma nova forma. Os pés, ao pisarem na tinta vermelha e espalharem suas pegadas, multiplicam-se a si mesmos. Pés que caminham desorientados deixam seus rastros, mas seguem juntos em deslocamento. A mancha, os pés e o cortejo revelam uma nova superfície daquele espaço, abrem fissuras porque anuncia um outro acontecimento. A multidão fica agora marcada também na horizontalidade e desestabiliza o olhar para frente. O corpo em movimento está sempre pronto para, de alguma forma, desestabilizar. De perto, os pés se cruzam, se sobrepõem, deixam marcas falhas e de diferentes tamanhos. De longe, a mancha se comporta como um borrão que some aos poucos para a mesma direção.

Nesse caminho, o carnaval me mostra que o corpo coletivo, a multidão, não apenas dá conta das suas dobras individuais e moleculares, mas também opera a dobra ao se movimentar pela cidade. Uma mesma multidão passa de uma avenida larga para um beco estreito, se aperta para o ônibus seguir viagem e rapidamente dispersa para se acumular em outro lugar. Se transformando coletivamente, sempre em movimento, e se forjando também em meios às pluralidades existentes em cada corpo dessa trama.

O corpo dos Zés nas repetidas experimentação de dobra e desdobra parecem criar para si as próprias táticas. Essas táticas, bem distantes dos comandos, dos limites pré-estabelecidos e de assumir uma forma fixa, são elaboradas a partir da prática e da repetição. Já Marcha Mancha me mostra que a multidão, de forma coletiva e espontânea, mesmo na fuga da norma, cria também as próprias táticas. A multidão caminha na mesma direção como um cardume que conhece as possibilidades de dobra e desdobra para continuar caminhando junto, e, justamente porque cada corpo se dobra de diferentes maneiras a sua permanência é possível, uma vez que a rigidez dificilmente sustentaria a sua movimentação por muito tempo numa cidade e num coletivo cheio de fricções. A partir desses movimentos, entendo que a sabedoria da dobra trata justamente sobre como se manter de pé, em movimento, em meio aos constantes desvios. Já que sempre vai existir uma força homogeneizante que tenta nos moldar em certas formas fixas, como o corpo continua se dobrando em meio a elas para continuar de pé?

Dessa maneira, eu chego mais perto daquilo que desejo pesquisar, ou seja, se comandos e normas sempre vão existir, como o corpo continua criando táticas desviantes? Para isso, preciso pensar o que são esses comandos e essas normas que se colocam de tal forma que o desvio se torna inevitável. Para pensar a norma, eu dialogo com a teoria performativa assembleia de Judith Butler (2018), que será tratada no próximo capítulo. Mas dentro do contexto do Rio de Janeiro, creio que esse corpo normativo também tem uma conexão direta com uma tentativa das classes dominantes de formar uma identidade nacional.

Nos anseios ao tom de DaMatta: “O que faz o Brasil, Brasil?” (1986), a necessidade de definir uma identidade nacional e cultural para o brasileiro foi marcada entre intelectuais desde meados do século XIX (Cunha, 2002). Por outro lado, Hélio Oiticica (2006) chamou esse movimento de uma "vontade construtiva geral": o artista observou um povo à procura de uma caracterização cultural que nos diferenciasses do europeu e do estadunidense. De um lado ou de outro, o carnaval foi um dos principais objetos de busca para essa tal identidade. Mas, enquanto um movimento da elite dominante, a ambição de civilizar/controlar a festa vinha acompanhada

de estruturá-la como um espaço que apontasse para um futuro onde esses sujeitos considerassem digno, palatável e desejável (Cunha, 2002). Nos contornos do Brasil Oficial como chama Simas (2019), o carnaval nesses moldes era pensado com um espaço de inversão de normas (DaMatta, 1986). Um mundo de ponta-cabeça, avesso às normas, onde todos se igualam, onde os conflitos se resolvem (DaMatta, 1986). Queriam capturar a festa para exprimir a homogeneidade do “povo” (Cunha, 2002), por isso o esforço para definir o seu perfil e desqualificar o que fugisse do ideal de civilidade.

Como num espelho, a inversão das imagens produziria um mundo de ponta-cabeça, avesso às normas do cotidiano, o mundo sem regras capaz de suprimir - ou, ao menos, elidir temporariamente - as diferenças. Ao contrário do sombrio aspecto da loucura, entretanto, trata-se aqui de uma alegre *folie* permitida, estimulada e considerada até necessária: uma espécie de ritual pagão, com ou sem tambores, destinado a revitalizar as energias, reafirmar ritualmente o *status quo* e aliviar por três dias as tensões da vida comum (Cunha, 2002, p. 382).

Ao definir o carnaval como a inversão de normas, essa aspiração quase ontológica para assentar o que consiste “ser brasileiro” reitera as próprias normas ritualmente. O movimento da inversão assume uma binaridade entre a norma e a falta de normas, como num espelho diz Cunha (2002), onde ambas determinam uma atmosfera neutra, sem disputas e homogênea. O carnaval se tornou, portanto, um campo de batalha para controlar os corpos, ao passo que a oficialidade tentava afirmar a superioridade de uns carnavais sobre outros e favorecer/privilegiar alguns. Essa força que tentava neutralizar o carnaval se utilizava do seu aspecto gozador como alegria pacificadora, sendo um escape onde todos poderiam conviver bem, esquecendo dos problemas cotidianos. O Zé Pereira era aceito, desde que seu andar, tocar, dançar e cantar estivessem de acordo com as normas vigentes de organização civilizada - pautadas numa concepção branca de mundo.

O que eles não podiam evitar era que este Zé, que atraía multidões nas ruas, os malquistos e desqualificados de todo tipo, tratava-se de uma manifestação que se tramava nos cortiços e nos morros. Ainda que tenha sido apreendido e incorporado por lugares e grupos “chiques” que modificaram sua origem e suas práticas, não podiam evitar que o seu som executado por negros e negras se parecessem com os proibidos batuques e que sua dança se parecesse com os requebrados e as umbigadas das danças de terreiro. Ainda que no século XX tenha sido esmagado pelo culto higienista à modernização e à urbanização, não puderam evitar que o velho Zé, do carnaval “sem costumes” da injúria carnavalesca, ainda esteja presente com outros rostos e outros nomes nas ruas cariocas mais de um século depois.

A organização desregulada, o ruído que nem sequer é música, mas acima disso tudo, o corpo. A memória incorporada que se faz e se refaz nas práticas carnavalescas continua operando dobras. O carnaval, por ser arranjado, antes de tudo, pelo corpo, com o corpo e para o corpo, está sempre desestabilizando a si mesmo. Assim, de ano em ano ou dia após dia é possível viver as suas metamorfoses. Por isso, a dificuldade em cooptá-lo completamente. O carnaval se trama na diferença dele mesmo e dos tantos corpos que o compõe. No Rio de Janeiro, o carnaval tem sido um espaço-tempo para perder-se, na cidade e de si (Barros Castro, 2021). Uma experimentação ativa em torno das próprias transformações que nos lembra de estar constantemente nos movendo para uma nova direção. É um movimento do corpo que se desprende e se rearranja criando novos mundos. A meu ver, o carnaval não está se colocando avesso à norma, o carnaval ao lançar o corpo em direção ao próprio desejo se vê incompatível com a norma.



## Capítulo 2

### **Rua que é casa: produções coletivas e circunstanciais de liberdade**

São intensos os atravessamentos entre o espaço público e o espaço privado no Rio de Janeiro, tão intensos que tornam os seus contornos difusos. Neste capítulo, pretendo me aprofundar na formação de coletivos no espaço público como possibilidade de planejamento de liberdade. Meu interesse aqui é em como os corpos dissidentes se reúnem no espaço público e reconfiguram o próprio ambiente material da cidade ao fazê-lo. A partir da teoria de Judith Butler (2018) em "Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia", desenvolvo o conceito de normas de reconhecimento proposto por ela, para enfim pensar as táticas fugitivas do corpo para um espaço de não-conformidade. A dobra se estabelece não como uma ruptura total com as normas, mas sim como uma forma de confundí-la, de criar brechas onde não se é nem uma coisa e nem outra.

Em meio a essa atração pelas formas de desestabilizar o impulso à fixidez, elaboro sobre a fugitividade, conceito de Fred Moten e Stefano Harney (2013), como um apontamento para um espaço de liberdade. Ao traçar em conjunto com a experiência no Cordão do Prata Preta, reúno uma emaranhada de sobreposições e interseções de conhecimentos incorporados: a esquiva, o deboche, a malandragem, a deriva, a mumunha, a mandinga, a fuga. Começo a perceber como essas táticas se estabelecem no corpo de quem está num impasse e precisa se desviar como forma de reexistência. Chego, então, ao princípio do processo de criação artística que culminou na criação de EMARANHADA, que será apresentada no terceiro capítulo. Esse processo passou por, justamente, reunir um coletivo no espaço público para propor uma investigação em forma de gestos que pudessem desestabilizar as normas do corpo civil.

#### **2.1. O que faz um coletivo?**

Existe uma norma de civilidade na qual a sua oposição imediata é o corpo selvagem. O selvagem é desertado. O selvagem é indócil. O selvagem é descontrolado. O selvagem é inconsequente. O selvagem é inútil. O selvagem é grosseiro. O selvagem é estéril. O selvagem é sujo. O selvagem é negação. Há uma recompensa para o corpo civil. Essa norma civil, entretanto, é absolutamente vacilante e oscila de um corpo para o outro, de um espaço para o outro, de um tempo para o outro. O termo selvagem também é o que justifica desaparecer com populações inteiras no Novo Mundo.

Judith Butler (2018) parte da sua teoria de performatividade de gênero para afirmar que o que faz as normas sociais se sustentarem é justamente a sua repetição sob a recompensa que a sua performance recebe. A performance das normas garantem aos sujeitos um estatuto reconhecível, ou seja, são consideradas dignas de reconhecimento em uma sociedade. Esse reconhecimento é o que define se um corpo pode aparecer como sujeito.

A questão do reconhecimento é importante porque se dizemos acreditar que todos os sujeitos humanos - merecem - igual reconhecimento, presumimos que todos os sujeitos humanos são igualmente reconhecíveis. Mas e se o campo altamente regulado da aparência não admite todo mundo, demarcando zonas onde se espera que muitos não apareçam ou sejam legalmente proibidos de fazê-lo? Por que esse campo é regulado de tal modo que apenas determinados tipos de seres podem aparecer como sujeitos reconhecíveis, e outros não podem? Na realidade, a demanda compulsória por aparecer de um modo em vez de outro funciona como uma condição para aparecer por si só. E isso significa que incorporar a norma ou as normas por meio das quais uma pessoa ganha um estatuto reconhecível é uma forma de ratificar e reproduzir determinadas normas de reconhecimento em detrimento de outras, estreitando o campo do reconhecível (Butler, 2018, pos. 621).

Butler (2018) parte da sua teoria de performatividade de gênero para considerar, agora, a aliança entre várias populações consideradas descartáveis. Esses grupos de pessoas que não teriam muito em comum, e dificilmente se considerariam um grupo porque não se percebem em um mesmo núcleo identitário na sociedade, se reúnem pelo termo mediador da precariedade. A precariedade seria a “distribuição diferencial da condição precária” onde algumas pessoas estariam mais expostas ao dano, à violência e à morte (Butler, 2018, p. 584). Portanto, as normas governam o reconhecimento - apenas aqueles que incorporam a norma são reconhecidos - e é a partir do não reconhecimento que certos sujeitos são relegados ao não aparecimento. Esse campo altamente regulado da aparência define zonas onde alguns sujeitos não podem aparecer ou, até, são proibidos de aparecer. Esse regime de aparecimento e reconhecimento acabam por reiterar e normalizar a própria norma.

A meu ver, essa teoria tem uma relação direta com aquilo que foi desenvolvido no primeiro capítulo deste trabalho. A (de)formação do Rio de Janeiro aliada ao projeto colonialista, aristocrático e escravocrata pretende deliberar normas de quem pode se divertir no espaço público e como - a festa realizada, principalmente, pela população preta e pobre foi designada ao não reconhecível (selvagem, porco e brutal foram algumas das palavras utilizadas para o seu julgamento pelos jornais, pelos intelectuais e pelo poder público), por isso, deveria deixar de existir. Esse regimento que modula as fronteiras visíveis e invisíveis do aparecimento, no caso dessa pesquisa o aparecimento do corpo no espaço público, também afetou a

distribuição de moradia, na qual os corpos considerados descartáveis eram varridos para as áreas mais marginalizadas da cidade. Nesse caso, o corpo relegado à precariedade definida e retroalimentada pelo regime do reconhecimento foi constantemente removido à marginalização, para que as áreas tidas como nobres da cidade não precisassem lidar com o seu inevitável aparecimento.

Quando eu digo que a precariedade é retroalimentada pelo estatuto do reconhecimento é que, tendo em vista as tensões raciais, sociais e econômicas que abordo nesta pesquisa, o não reconhecimento leva à precariedade e a precariedade leva ao não reconhecimento. Se a estrutura define quem está relegado à precariedade e a própria precariedade é uma premissa de não aparecimento, uma suposta possibilidade de certos corpos se adequarem às normas para se tornarem reconhecíveis é quase inalcançável. Isto porque parece que no âmago das normas está que certas vidas são simplesmente insuportáveis de serem vividas a olho nu. É nesse caminho, que Butler (2018) coloca que esses corpos dissidentes, que não atendem ao padrão normativo, ao aliar-se coletivamente no espaço público exercem a sua força performativa de aparecimento e reivindicam o próprio reconhecimento.

Na relação com o carnaval, essa estrutura, a meu ver, está associada a uma sociedade que prevê a exploração. As normas pretendiam que corpos, principalmente de pretos e pobres, estivessem destinados ao trabalho. O divertimento acontecendo no espaço público protagonizado por esses corpos não deveria existir. Em paralelo a isso, o racismo define quais humanos podem ser reconhecidos como humanos. As construções bestiais e selvagens da negritude são formas racistas de definir alguns campos do humano como irreconhecíveis (Butler, 2018). Nessa situação, não apenas corpos negros são considerados descartáveis, mas a sua maneira de agir e de se comportar no mundo também. O carnaval do Rio, tanto da rua quanto da avenida (que também já foi só uma rua), que tem a sua criação realizada muito por esses corpos negros e dissidentes, passa por uma relação intensa de enfrentamento, desvio e captura entre esses ideais normativos.

O carnaval é um catalisador de sujeitos em condição de precariedade porque é, antes de tudo, movimentado pelo povo. Segundo Butler (2018), as alianças entre esses corpos muitas vezes geram manifestações em massa nas ruas que podem ter objetivos políticos variados. Essas ações coletivas congregam o próprio espaço questionando o seu caráter público. Butler (2018) insiste que essa performatividade não envolve apenas a fala, mas o gesto, o movimento e a exposição à possível violência. “As manifestações são uma das poucas maneiras de superar o

poder da polícia, especialmente quando essas assembleias se tornam, ao mesmo tempo, muito grandes e muito móveis, muito condensadas e muito difusas para serem contidas pelo poder policial (...)” (Butler, 2018, pos. 1271).

Numa sociedade que pretende ocultar a precariedade e esconder os corpos em sofrimento, o ato de aparecimento é um direito plural e performativo de colocar o corpo como expressão política transitória. Assim, reunir corpos coletivamente em praças, ruas, no espaço público em geral, afirma o próprio corpo como não descartável e, para isso, o corpo poderia estar em absoluto silêncio (Butler, 2018). O povo não seria só produzido por sua capacidade de reivindicação oratória, mas pelas possibilidades de sua aparição, no campo visual, e de sua ação, como parte da sua performatividade. A ação carnavalesca de se reunir em coletivo e produzir o acontecimento da festa seria, em si mesmo, o ato que recoloca o corpo como agente de seu reconhecimento.

Repetidas vezes ocorrem manifestações de massa nas ruas e nas praças e, embora muitas vezes elas sejam motivadas por propósitos políticos diferentes, alguma coisa semelhante, não obstante, acontece: os corpos congregam, eles se movem e falam juntos e reivindicam um determinado espaço como público. (...) Deixamos de lado parte do objetivo dessas manifestações públicas se deixamos de ver que o próprio caráter público do espaço está sendo questionado, ou até mesmo disputado, quando essas multidões se reúnem. (...) é igualmente verdadeiro que as ações coletivas agregaram o próprio espaço, congregam a calçada, organizam e animam a arquitetura (Butler, 2018, pos. 1204).

Isto posto, a teoria de Butler (2018) também deflagra como o próprio ambiente material da cidade é reconfigurado a partir dessas ações. O ato de aparecimento também reformula a própria materialidade da rua quando as multidões se reúnem em ruas estreitas, em becos e em praças. Quando isso acontece, a sua ação também mostra como a política atravessa repetidamente as fronteiras entre o público e o privado<sup>16</sup> (Butler, 2018). A política seria definida

---

<sup>16</sup> Hannah Arendt (2016) em "A Condição Humana" vai fazer uma distinção e separação entre as esferas pública e privada. Para Arendt, o "público" refere-se ao domínio da ação política, onde os indivíduos se encontram, interagem e participam em assuntos de interesse comum. Esse espaço público é caracterizado pela visibilidade, transparência e pluralidade, onde diferentes vozes e pontos de vista podem ser ouvidos e contestados. Para ela, é na esfera pública que as pessoas exercem sua liberdade política ao se envolverem em debates, deliberações e ações coletivas. Em contraste, o "privado" diz respeito ao domínio das relações pessoais, familiares e domésticas, que estão fora do escrutínio público e são governadas por normas de intimidade e afeto. Para Arendt, a esfera privada é importante para a reprodução da vida biológica e social, mas não é o local da verdadeira ação política. Ela enfatiza que a política só pode ocorrer quando os indivíduos se engajam no mundo público, além das preocupações estritamente privadas. Já Butler (2018) faz uma crítica aprofundada a essa distinção de Arendt, argumentando que a própria distinção entre público e privado é problemática porque pressupõe uma divisão binária entre o espaço político e o espaço doméstico. Essa divisão, segundo ela, é baseada em normas culturais e sociais que privilegiam certas formas de identidade e relações, enquanto marginalizam ou invisibilizam outras. Em vez de aceitar a distinção rígida entre público e privado, Butler defende uma abordagem mais fluida e contingente, que reconheça

não por aquilo que é realizado no espaço público, mas por todas as ações que atravessam essas linhas, contestando essas distinções e mostrando que a política já acontece nas casas, no bairro e na vizinhança.

Há uma imagem que pessoalmente me agrada porque me despertou para o que está sendo dito nessa passagem. Essa cena se passa no curta-metragem “Pedreira de São Diogo” de 1962, dirigido por Leon Hirszman. No filme, um projeto de obra urbana realiza uma operação de demolição de uma pedreira, esta, que por outro lado, é também o território de uma comunidade. Em dado momento, o projeto chega num momento crucial de possível demolição total da pedreira, entretanto, parece que alguns funcionários da obra são também moradores daquela comunidade, ou pelo menos, nutrem com os moradores uma relação próxima e amigável. Portanto, os funcionários da obra organizam junto aos moradores uma ação coletiva. Momentos antes da implosão, os moradores da comunidade aparecem juntos no alto da pedreira. Aos poucos, muitos corpos aparecem e formam uma grande barreira de corpos que olham para baixo na direção da implosão. Os moradores juntos não verbalizam uma palavra, se colocam lado a lado, e conseguem, ao menos naquele instante de ficção, evitar a demolição da pedreira.



Figura 5. Pedreira de São Diogo. Autoria: Leon Hirszman. Rio de Janeiro, 1962. Fonte: Youtube.

**Audiodescrição da imagem:** Essa é uma captura de tela de uma cena do filme Pedreira de São Diogo. A cena é em preto e branco. No quadro há uma parte da pedreira na parte inferior da imagem, logo acima vários corpos estão lado a lado de pé, acima deles há apenas o céu.

---

a relação constante entre esses domínios. Ela enfatiza a importância de desestabilizar as fronteiras entre público e privado e de questionar as normas e hierarquias que governam esses espaços, e que no fim é justamente nesse entre que a política acontece.

O fim do filme se dá com uma ação tão simples quanto o aparecimento. A multidão se reúne e aparece, portanto, reconhece a própria existência e reformula a matéria da pedra: vocês podem dizer que isso não existe ou que não tem valor, mas estamos aqui. E me leva ao movimento de descer Santa Teresa na voz de Caio Prado - algumas existências não são recomendadas, mas ainda sim aparecem. As remoções que envolveram desabamento de morros, demolição de casas e comunidades inteiras estão presentes no Rio de Janeiro desde, no mínimo, início do século XX. A vulnerabilidade, a instabilidade e a insegurança em relação à própria casa reformulam a relação do corpo com a rua.

Nesse caso, a aliança não apenas é capaz de reunir pessoas entre si, mas congregá-las a certo espaço comum. As diferentes vivências em meio a esse contexto preveem uma não-linearidade na relação família-casa-interior e mundo-rua-exterior para os cariocas, primeiramente porque interiorizar-se pressupõe o reconhecimento enquanto um sujeito digno de privacidade. Numa sociedade colonizada, na qual apenas às famílias brancas era garantido o “conforto do lar”, por exemplo, o acesso à privacidade não é linear. Às outras famílias não-brancas, para famílias negras durante três séculos de escravidão, o interior era um desconfortável e impessoal local para dormir, o restante, a construção da vida e das relações, eram feitas no exterior. Mas ainda, o interior desse espaço-casa nem sempre oferece conforto e proteção, afinal esse espaço também produz uma intimidade para que violências, principalmente contra mulheres e meninas, aconteçam de forma secreta. Devido a essas construções, a própria constituição de família em si e de vida doméstica abarca uma inúmera pluralidade de experiências não consideradas pelo ideal de “família tradicional”.

Nesse caminho, as relações construídas no entre do que seria reconhecido enquanto casa são de extrema influência para reunir pessoas no espaço público. Cunha (2002) lembra que era nos cortiços que os grupos de Zé Pereira se reuniam e se organizavam para sair no carnaval. Ainda hoje, é através do bairro, do grupo de amigos, da associação de moradores que os blocos se formam. Afinal, qual outro motivo, se não o vínculo afetivo, reuniria um bando de pessoas espontaneamente para caminhar, tocar instrumentos, dançar sem parar, cortejar por horas e, na maioria das vezes, sem receber nada por isso? Consequentemente, as remoções também têm uma ligação intensa com a desarticulação dos movimentos populares. Com toda remoção acontece também uma desarticulação de um coletivo que, a partir daquele chão, da

sua memória e conhecimento, encontra muitas possibilidades de se reunir, se organizar e aparecer.

Não à toa, o início do século XX, período onde as investidas para controlar o carnaval do povo foram efetivas juntamente com a criminalização de práticas como a capoeira, foi também o período do conhecido “Bota-Abaixo”<sup>17</sup>. Civilizar, demolir, ordenar, higienizar e sanear eram as palavras de ordem do prefeito da época Francisco Pereira Passos<sup>18</sup> (1902-1906) que para construir a sua cidade branca ruiu morros como o morro do Castelo, desabou cortiços e estabelecimentos comerciais para a construção de grandes avenidas. Durante o seu mandato também ocorreu a campanha de vacinação obrigatória contra a varíola que eclodiu na revolta da vacina<sup>19</sup>.

O Cordão do Prata Preta é um bloco que arrasta uma multidão que se aperta para subir e descer as ladeiras da Saúde/Gambôa há 20 carnavais e que carrega consigo, além da sua banda composta por instrumentos de sopro e percussão, os clássicos bonecos do Zé Pereira. O bloco surge em 2004 para fazer viva a memória de Prata Preta. Horácio José da Silva era um homem negro capoeirista e morador do bairro da Saúde. Prata Preta foi uma conhecida liderança popular daquela que ficou conhecida como barricada do Porto Arthur, uma referência à guerra russo-japonesa devido à força inesgotável de sua resistência na revolta da vacina<sup>20</sup>. A barricada funcionava como uma barreira para proteger o bairro da entrada das tropas policiais e sanitárias:

Para o bairro da Saúde convergia todo o interesse das autoridades. Havia sido projetado, para a noite, um ataque geral ao formidável reduto a que haviam dado a denominação de Porto Arthur, formado por trincheiras de mais de um metro de altura, feitas com sacos de areia, trilhos arrancados às linhas de bondes, veículos virados, paralelepípedos, fios de arame, troncos de árvores, madeiras das casas em demolição. (...) Notabilizou-se pela sua bravura um negro de porte e musculatura de atleta – Prata Preta. Era o chefe da sedição no bairro (*Repórter Sertório de Castro para o Jornal do Comércio in Sevckenko, 2013, p. 25*).

Como dito anteriormente, o racismo determina quais humanos podem ser reconhecidos como humanos. Em meio ao descaso do poder público, à violação de direitos, às

---

<sup>17</sup> Expressão criada para designar, ao mesmo tempo, o processo de reformas urbanas operado a partir de 1903 no Rio de Janeiro, então Distrito Federal, e o prefeito da cidade à época, Francisco Pereira Passos (1902-1906). Com a expressão o “Bota-Abaixo”, buscou-se destacar a maneira violenta pela qual foi implementado um conjunto de obras públicas que então redefiniram a estrutura urbana da capital federal.

<sup>18</sup> Fonte: <https://atlas.fgv.br/verbetes/o-bota-abaixo>

<sup>19</sup> A revolta da vacina foi uma revolta popular que aconteceu entre 10 e 16 de novembro de 1904 que aconteceu em decorrência da lei de vacinação obrigatória contra a varíola durante o mandato de Pereira Passos no Rio de Janeiro.

<sup>20</sup> Fonte: <https://capoeirahistory.com/pt-br/geral/prata-preta-um-capoeira-desterrado/>

diversas demolições principalmente na região do centro da cidade, ao iminente despejo e à agitação dos jornais, "a Revolta da Vacina, famoso charivari que tomou conta das ruas do Rio de Janeiro no início do século passado, não se explica somente pelo temor que a população sentia da vacinação obrigatória" (Simas, 2018, p.198). O objetivo aqui não é se aprofundar nesses fatores, pois exigiria uma profunda análise histórica que não é o propósito desta pesquisa. Mas o que quero sublinhar nesse evento é que a existência da barricada do Porto Arthur, a fim de impedir a invasão do bairro, das suas casas e, em última instância, do próprio corpo pelas tropas do governo, me mostra um povo que recusa o tratamento arbitrário do poder público. E, assim, demonstra também a reivindicação do espaço, a disputa pelo público e os atravessamentos entre o público e o privado.

“Os becos, as demolições, as casas abandonadas, a topografia acidentada da cidade, tudo propiciava aos insurretos a oportunidade de mil armadilhas, refúgios e tocaias.” (Sevcenko, 2013, p. 17). O contexto das obras urbanas propiciava a feitura dessas barricadas, a elas eram adicionados toda a sorte de materiais, cacos daquela cidade em pedaços. A barricada montada no Porto Arthur era tão bem ornamentada que Sevcenko (2013) conta que repeliu uma força de infantaria da Marinha que não conseguiu chegar à praça da Harmonia. Outras fontes contam que a montagem da barricada enganou as autoridades de tal forma que um poste de luz foi confundido com um canhão e alguns ornamentos metalizados confundidos com dinamites<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> "Ali constava haver dinamites e um canhão para impedir o avanço das tropas militares, mas, quando os revoltosos foram rendidos, descobriu-se que os materiais bélicos não passavam de um engodo: as tais dinamites eram pedaços de madeira enrolados em papel prateado, pendurados em volta das trincheiras. O canhão, na verdade, era um dos muitos postes de iluminação derrubados pela população revoltada, em cima de duas rodas de carroça. De longe assustava, mas era incapaz de disparar um tiro sequer!" Fonte: <https://riomemorias.com.br/memoria/prata-preta/>



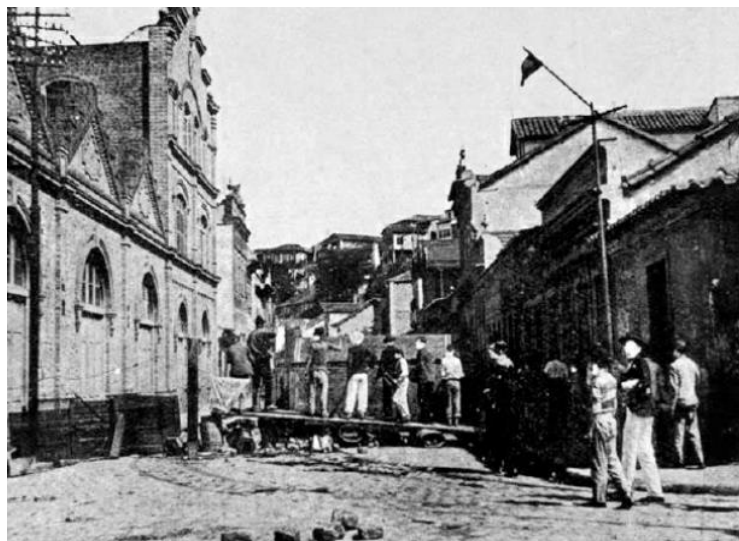


Figura 6. Barricada na Gambôa. A autoria: Augusto Malta. Rio de Janeiro, 1906. Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

**Audiodescrição da imagem:** Uma foto em preto e branco que mostra uma barricada na rua na região da Gamboa no centro do Rio de Janeiro. Existem algumas pessoas na barricada, a maioria está de costas, alguns observam de longe e parecem olhar atentos para algo à frente da mesma, alguns parecem se movimentar.

As regiões sitiadas da cidade foram protegidas com base na própria capacidade do povo de imaginar e agir acerca da materialidade da rua. A revolta da vacina é normalmente lida e contada como uma manifestação de uma população desinformada, alienada e que não estava preparada para a civilização<sup>22</sup>. Entretanto, foi provavelmente uma das revoltas mais combativas da população do Rio de Janeiro e que, obviamente, recebeu uma das repressões mais violentas, com muitas prisões e mortes que sequer foram contadas pelo poder público: “A autoridade policial, como seria de se esperar, apresentou números sóbrios e precisos, na tentativa de reduzir uma autêntica rebelião social à caricatura de uma baderna urbana: fútil, atabalhoada, inconsequente” (Sevcenko, 2013, p. 7). Mais uma vez, a história é reduzida e atribuída a um significado menor, a um sentido sem sentido, um delírio, para fazer-nos desacreditar na capacidade política de organização do povo daqui. A questão, para mim, está nas formas desumanizantes que o governo implantava as suas medidas desconsiderando os sujeitos e os tratando como corpos bestializados: “Ia, entretanto, uma enorme distância entre essa linguagem partidária, facciosa, e o drama que a população vivia. Para os amotinados, não se tratava de selecionar líderes ou plataformas, mas, mais crucialmente, de lutar por um mínimo de respeito à sua condição de seres humanos” (Sevcenko, 2013, p. 17).

---

<sup>22</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kEIFyVxpRSQ>

O Cordão do Prata Preta foi organizado por moradores da região e criado no centenário da revolta da vacina (2004) em homenagem ao capoeirista que foi, segundo algumas fontes, desterrado para o Acre após ser capturado pelos policiais<sup>23</sup>. Poucos registros existem sobre o Prata Preta, o zumbi da Saúde como gostam de chamar no cordão, e talvez eu jamais saberia da sua existência se não fosse a minha presença anual no cortejo do Prata Preta na manhã do sábado de carnaval.

Se a gente cavar a base do corcovado onde no seu cume está fincada a imagem do cristo redentor, iremos perceber que aquela rocha de granito gnaisse é só a ponta do chapéu de Horácio José da Silva o “Prata Preta”. Igual a ele existem outros grandes pretos personagens que encantaram e viraram as rochas que atravessam o tempo, sustentam e pavimentam a cidade onde pisamos (...) (texto de Laerte Heredia publicado nas redes sociais do perfil oficial do Cordão do Prata Preta).<sup>24</sup>

Ao animar o asfalto, uma organização coletiva no espaço público pode, também, se aproximar da memória incorporada da cidade. Isto eu sugiro a partir da minha própria experiência, afinal, foi através da prática carnavalesca que eu pude remapear afetivamente a própria cidade do Rio de Janeiro, reconhecendo processos históricos que me foram alienados, como indica Taylor (2013). Através de perspectivas alternativas àquelas que me contaram, seguindo tradições de prática incorporada, colocando o corpo disponível para experiência da vida na cidade, eu pude me reconhecer junto às ruas e aos corpos. As alianças coletivas nas ruas são, a meu ver, capazes de atravessar o tempo e convocar o aparecimento de presenças ancestrais.

Nesse caminho desviante, parece que a insistência em permanecer num determinado espaço, não como ponto fixo, mas como ambiente de movimento para bagunçar o chão, escavá-lo e dobrá-lo para encontrar outra superfície gera intimidade na relação do corpo e a sua matéria, e então o espaço ganha outra vida também. Esse lugar passa a desenvolver o seu próprio regimento, e as suas próprias normas, uma vez que aponta para outro modo de vida. Parece que a relação corpo-espaço aqui não necessariamente está reivindicando reconhecimento, mas reconhecendo a si mesma como essa outra coisa, afastada da normatividade esperada.

---

<sup>23</sup> <https://capoeirahistory.com/pt-br/geral/prata-preta-um-capoeira-desterrado/>

<sup>24</sup> <https://www.instagram.com/p/C2K6-Lp8gt/>



Figura 7. Cordão do Prata Preta. Autoria: Bruno Antelante. Rio de Janeiro, 2024. Fonte: Instagram.  
**Audiodescrição da imagem:** Imagem do Cordão do Prata Preta descendo uma ladeira no bairro da Gambôa. A rua está tomada por gente, sendo possível apenas ver fragmentos de cabeças misturadas, se destacam apenas dois bonecos de Zé Pereira que representam homens negros e os estandartes do bloco.

Volto à Leda Maria Martins (2003) afinal no rito, na prática coletiva, ocorrem trânsitos de memórias e conhecimentos através do corpo. Portanto, a ação de uma multidão opera muitas invenções, tornando possível ao menos imaginar outras possibilidades de vida para o coletivo, para as pessoas e para o espaço simultaneamente. Na figura acima, do cortejo do Cordão do Prata Preta, a multidão não nos permite ver o chão e quase nenhum rosto completo a não ser os dos Zé Pereiras, que se tornam com os corpos e a rua uma coisa só. Dentro dela, entretanto, posso dizer que há uma pluralidade de gestos, fantasias, gostos, cheiros, tem encontros e tem atritos, tem tesão e tem repulsa, tem deslumbre e também tem desilusão. Ainda, a multidão se mantém reunida, mesmo que muitas vezes não ouvindo a música, só um ruído distante que precisa ser decifrado. Por isso, cantamos. O canto reúne, mas também dilata, permitindo que o som chegue mais longe. E a multidão vai criando as próprias táticas, distante do propósito de amansar o caos, mas entendendo que estar no caos também nutre aprendizados. Como o corpo de Zé Pelintra que aprende com o desequilíbrio e inventa a partir da própria

experimentação, a multidão que experimenta o caos também inventa táticas para continuar movendo com ele.

Nesse fio, onde um acontecimento puxa o outro, onde uma experiência carnavalesca me leva a uma parte da história que eu não conhecia e onde outra resgata a minha criança ou me lembra do meu medo da morte, entendo a minha própria possibilidade de me reinventar. Nesse caminho, no qual a minha relação intensa com a cidade é o chão dessas chegadas, eu me conecto intensamente com a experiência de reinvenção da pretitude, e aprendo com ela. Isso porque a sinto presente em cada rocha, em cada ruído, em cada passo dobrado que percorre as ruas.

A encruzilhada transatlântica codifica-se de forma ambivalente, forja-se em caráter duplo. Ao mesmo tempo em que a experiência do desterro é produzida como impossibilidade, há o cruzo e a necessidade de reinvenção como possibilidade de sobrevivência. Por mais que o trágico acontecimento de deslocamento forçado se configure como um rompimento irreparável de laços de pertencimento, a experiência de desterro forja uma espécie de transcultura de sobrevivência. O trançar dessa rede transcultural reescreve outras perspectivas, que confrontam e rasuram as pretensões monoculturais do colonialismo (Simas; Rufino, 2018, p. 50).

Uma vez que percebo essa rede transcultural que nos compõe, onde somos constantemente cocriados junto aos muitos corpos presentes nessa terra, percebo a minha própria capacidade de não ser apenas um contorno. E, nessa cidade, é o corpo negro que vem por muitos e muitos tempos driblando o projeto colonial de cerceamento do corpo para se manter de pé, apesar dos constantes golpes. Portanto, tenho entendido cada vez mais que é a pretitude essa força que me apresenta a inventividade da vida para continuar existindo em meio a impasses.

“Morte e vida não são meras condições fisiológicas: a morte é a espiritualidade do desencanto e a vida é a disponibilidade para o encantamento. Muitos mortos dançam. Muitos vivos parecem ter perdido a capacidade de dançar.” (Simas, 2021, p. 23). Enquanto Prata Preta arrasta uma multidão foliã, existe um modo de vida normativo intimamente ligado com o modo de vida da branquitude, onde a capacidade de inventividade da vida está domada, sufocada, neutralizada, encapsulada. A branquitude<sup>25</sup>, nesse caso, representaria a ideia de superioridade

---

<sup>25</sup> Entendo aqui a branquitude e a pretitude aqui como forças antagônicas. Onde a primeira se apresenta, pelo menos nessa terra de onde falo, como uma força de dominação, de pacto de segregação, de superioridade e de homogeneização cultural. Segundo Liv Sovik (2009, p. 50): "A branquitude é atributo de quem ocupa um lugar social no alto da pirâmide, é uma prática social e o exercício de uma função que reforça e reproduz instituições (...)." Ela ainda diz que a branquitude é uma relação complexa porque "ser mais ou menos branco não depende simplesmente de genética, mas do estatuto social." (Sovik, 2009, p. 50). E a segunda, como colocam Moten e

monocultural perpetuada pelo projeto colonial nas Américas, e ainda hoje cotidianamente atualizada como pacto para manter as estruturas de dominação. O modo de vida da branquitude enquanto perpetuação de um padrão aliado ao projeto colonial, e conseqüentemente ao capitalismo, pretende destituir a nossa capacidade de produção de diferentes formas de viver.

A reexistência, o encantamento, a capacidade de inventividade de vida, para mim, tratam sobre essa forma de viver que é incompatível com a norma, não porque é inversa a ela, mas porque não é capaz de ser reduzida a um contorno. Essa é uma capacidade que todo o corpo tem, a capacidade de dobrar a morte, como desencanto, a capacidade de mirar no extraordinário, na incompatibilidade. Assumindo a dobra como não-conformidade, como o desvio de um sistema que a enxerga como um problema, e a retoma como planejamento. O corpo na sua própria disponibilidade de experimentar a vida e seguir o próprio desejo se vê dobrando contornos a todo o momento.

O corpo na sua força imaginativa produz, em meio aos cacos da antiga cidade destruída, outra relação com o bairro, com a rua. A rua como extensão do corpo e o corpo como extensão da rua se sustentam fora da racionalidade, dos fundamentos desse sistema. Nesse caminho, penso que o corpo não estaria reivindicando reconhecimento, mas sim planejando esse espaço de liberdade, esse espaço fora. O corpo se afirmaria enquanto incompatível, justamente porque não tem mais tanto interesse em confrontar o problema de frente, mas sim apontar para um outro espaço onde a sua não conformidade é possível.

Pode haver um problema em decifrar a norma (...), mas deve haver algo sobre representar uma norma que guarde em si a possibilidade de não conformidade. Embora as normas de gênero nos precedam e atuem sobre nós (esse é um dos sentidos da sua representação), somos obrigados a reproduzi-las, e quando de fato começamos, sempre involuntariamente, a reproduzi-las, alguma coisa sempre pode dar errado (e esse é um segundo sentido de sua representação). E ainda, no curso dessa reprodução, parte da fraqueza da norma é revelada, ou outro conjunto de convenções culturais intervém para produzir confusão ou conflito dentro de um campo de normas, ou, no meio da nossa representação, outro desejo começa a governar, e formas de resistência se desenvolvem, alguma coisa nova acontece, não precisamente o que foi planejado. (...) Essa “mudança” de objetivo acontece no meio da representação: nos vemos fazendo outra coisa, fazendo a nós mesmos de uma maneira que não era exatamente o que tinha imaginado para nós (Butler, 2018, pos. 561).

Essa passagem da Butler (2018) pode falar sobre a relação de um corpo com qualquer norma. Há sempre uma possibilidade de fracasso no curso da representação de uma norma, a força

---

Harney (2013), seria aquela força que corta qualquer tentativa de atribuição a uma unidade homogênea, justamente porque se forja a partir do que é transcultural e múltiplo, desorienta a norma. Por isso, branquitude e pretitude, aqui não são sinônimos de "pessoas brancas" e "pessoas pretas", uma vez que o entendimento que compartilho aqui seria mais complexo do que esse binarismo.

performativa disso está no entendimento de que fracassar a norma não é um problema quando quem fracassa aqui é a própria norma e, conseqüentemente, todo o sistema que contempla essas normas.

Penso um movimento coletivo que, ao invés de agir pelo confronto, age pela dobra. E nesse caminho, acredito que o seu aparecimento age para outras feitura que não propriamente uma reivindicação. Seria um tipo de enfrentamento que acontece pelo desvio, pelo escape, pela esquiva. O movimento do corpo que se vê num impasse, se dobra para seguir se movimentando. Um corpo do carnaval que retoma a dobra para fugir. Um certo espaço-tempo do carnaval produzido a partir da repetição de atos de injúria, de alguma forma, produz a própria injúria ou faz dela ao menos uma possibilidade. Assim, esse corpo não apenas se percebe agindo fora das normas, mas também percebe que há um lugar onde essa ação é legítima, e que essa ação coordenada com outras ações produz algo maior.

## **2.2. A pretitude e a fugitividade**

Há algo em consonância nas histórias que conto no primeiro capítulo e essa que percorreu a escrita do início deste segundo capítulo. Estas histórias que não vivi são de mais de cem anos atrás, são histórias do início da república. Tenho pensado de onde parte meu interesse em contá-las, assim como o meu interesse em conversar com os mais velhos. Ou o meu interesse nas conversas que não tive com os meus avós. A história que se passa pelas entranhas e não pelos documentos. De alguma forma, parece que o meu corpo em meio às próprias experiências deseja reformular uma parte da minha memória da cidade, certamente, como parte dessa vontade de remapear afetivamente esse chão. Alcançar algumas marcas daquilo que, principalmente, ainda movimenta os corpos que por aqui ficaram. Não pretendo me apaziguar numa falsa impressão de familiaridade com o passado. Mas quero ouvir mais sobre o que não me foi contado e tenho me demorado em dizê-lo. Talvez porque tenho entendido a força generativa do não-dito.

Simas e Rufino (2018) ao falarem sobre as mumunhas dos pretos velhos - os versos que dizem não dizendo, aqueles que se estabelecem quase como um enigma, que são como nós que precisam ser desatados - firmam o caráter fundamental do não-dito como uma forma de luta. O não-dito, a habilidade de confundir para se dar o bote quando menos espera, é uma tática que pratica a dobra que nega a subordinação ao entendimento de um regime hierárquico do Ocidente onde certas sabedorias foram inferiorizadas. Os velhos, portanto, me ensinam sobre

outras amarrações improvisadas na margem e que seguem nos puxando para um fio de possibilidades.

Com eles, entendo cada vez mais que o que eu vivo e as experiências que me acontecem são recomposições de tantos outros corpos que já passaram por aqui. Para além daquilo que é transmitido pelo discurso, estou interessada no conhecimento incorporado que é partilhado pela experiência. Me aproximo das ideias de Richard Schechner (2006) quando diz que as performances são ações que podem acontecer tanto na arte quanto na vida cotidiana, são ações experienciadas ao longo da vida e construídas a partir de comportamentos fragmentados, rearranjados e moldados a partir de suas circunstâncias:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances - da arte, rituais, ou da vida cotidiana - são 'comportamentos restaurados', 'comportamentos duas vezes experienciados', ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam (Schechner, 2006, p.2).

Os *comportamentos restaurados* segundo Schechner (2006) estão fora do “Eu”, ou seja, além do que se é, ou fora de si (como um transe), ou até denotam faces de múltiplas *personas* que estão por nós incorporadas. Na vida, nossas ações em rituais, nos jogos e nas artes não são autoradas por apenas uma pessoa, pois existe o contexto, a cultura, a “Tradição”, um coletivo e as entidades. O meu desejo é o de evocar alguma ancestralidade do chão desta cidade, entendendo que as ações por aqui realizadas estão sendo ensaiadas há mais tempo do que podemos ver ou dizer. A experiência carnavalesca não apenas me fez entender que uma ladeira, uma rua e uma encruzilhada são muito maiores do que aquilo que o nosso entendimento dá conta, mas que esse invisível também está nos movimentando.

Um bloco de carnaval que sai da Praça da Harmonia e movimenta ritualmente as ruas da Gambôa, por vinte anos aos sábados de carnaval, em homenagem a um capoeirista que ousou organizar coletivamente aquele chão cem anos antes. A barricada de Prata Preta se transforma agora em tradição carnavalesca para continuar cocriando aquele espaço em coletivo, afirmando o não-dito como generativo, fazendo reexistir a sua força. A Gambôa, assim, coloca em relevo as rachaduras do próprio chão. E a interdição antes em forma de barricada, está agora em forma de bloco de carnaval. O bloco reorienta o fluxo já normalizado das ruas, o fluxo incessante do capital e das autoridades, para que uma outra coisa aconteça.

Na calçada do 5º Batalhão da Polícia Militar localizado na mesma praça da harmonia - que não à toa é inaugurado quatro anos depois da revolta da vacina - estava eu,

brincando no bloco, quando senti minha visão turva e meu rosto queimar. Nenhum acontecimento chamava atenção ou apresentava qualquer tipo de perigo à integridade física das pessoas. Nada justificaria lançar spray de pimenta nos foliões. Mas o bloco interrompe, corta a força dominante e o curso supostamente fluido da circulação na cidade para apresentar os seus conflitos - faz a rua parar - por isso, a sua aparição por si só, nega a subordinação ao controle policial. O bloco na sua organização desregulada desorienta o regimento já normatizado da cidade e, com isso, ameaça as estruturas de hierarquização.

Penso se o capoeirista Prata Preta nos deixa um legado de ação. A dobra como um movimento de desafio à norma, uma desestabilização que sempre revela outra superfície, nesse caso um outro arranjo da rua, de certa forma se parece com um pilar da capoeira tanto no movimento de esquiva dançante quanto no seu encantamento mandingueiro onde ambos agem pelo desequilíbrio. O corpo do capoeira segue se dobrando e se desdobrando, em movimentos circulares, curvos, sinuosos, nunca se imobilizando. Se estou interessada no corpo que não age pelo confronto, age pelo desvio, desconfio que há também um comportamento restaurado de certa prática carnavalesca que se conjuga com a capoeira. Ao menos, numa genealogia de chão, isso se confirmaria no Cordão do Prata Preta.

E a mesma estratégia de aranha: evitando o confronto direto, o capoeirista seduz o adversário num espaço circular, envolvendo-o, enlaçando-o. Se não o vence, retira-se graças à esquiva, transforma-se num pé-de-mato (capoeira), foge. "Fujão", "quilombola", "capoeira", são epítetos recorrentes para o negro da História do Brasil. Dizia-se do escravo fugitivo: "Caiu na capoeira". E subentendia-se: era rápido, faquista, mandingueiro, rebelde, resistente, enfim (Sodré, 1988, p. 2).

O corpo do preto velho do cordão resiste e insiste na fuga, não se imobiliza. Nessa ginga, a própria capoeira permanece como algo maior que o próprio jogo, esse algo maior, para mim, seria aquela tática habilidosa de transmutação e "cair na capoeira" vira sinônimo do fugitivo. O movimento desviante, que permeia a malandragem e a jocosidade já nomeadas no primeiro capítulo, não confronta mas se esquiva justamente para não cair. Há um movimento paradoxal de atração e repulsa que desorienta a força opositora para fugir. O corpo que dobra sempre revela múltiplas superfícies, e com elas, confunde quem quer que esteja em sua presença.

(...) Mas a capoeira implicava, como toda estratégia cultural dos negros no Brasil, num jogo de resistência e acomodação. Luta com aparência de dança, dança que aparenta combate, fantasia de luta, vadiagem, mandinga, a capoeira sobreviveu por ser jogo cultural. Um jogo de destreza e malícia, em que se finge lutar, e se finge tão bem



que o conceito de verdade da luta se dissolve aos olhos do espectador e — ai dele — do adversário desavisado (Sodré, 1988, p. 2).

Portanto, entendo que a falsa dissolução, a confusão que é criada em torno do movimento, é a desestabilização de um entendimento. Por isso, a captura não se efetiva totalmente, já que o movimento se esvai por entre os dedos para se remontar num outro lugar. A sua aparição não é lisa, é emaranhada, apresenta uma fusão, permite múltiplas perspectivas e sempre ocasiona vazios. No seu íntimo, uma aura invisível se estabelece onde só o corpo em transe é capaz de alcançá-la, só a experiência dá conta do acontecimento. Uma vez dentro, o fora sempre se transforma.

O termo injúria carnavalesca (Cunha, 2002) também me conta um pouco sobre essa força coletiva própria de um povo que insiste em produzir a própria festa através do desvio. Essa injúria que ri do proibido também envolve um jogo de sedução. A gargalhada do deboche. A brincadeira que se parece com uma crítica e a crítica que se parece com uma brincadeira. Nessa *confusão*, entre risadas e incômodos firma a sua própria existência fora da conformidade.

"A astúcia de praticar a dobra na linguagem é a forma que temos de não nos subordinarmos diante da imposição de normas que nos violentam e nos sugam enquanto possibilidade. Assim, se diz para não dizer e não se diz para falar" (Simas; Rufino, 2018, p. 73). Começa a se organizar uma trama com uma série de táticas fugitivas que dão dobras para conseguir firmar uma existência no entre. O entre é a possibilidade para não ser nem uma coisa, nem outra e ainda ser um pouco das duas coisas, assim não somos nem sugados e nem destruídos diante da imposição violenta do capital.

No carnaval de 2019, a então prefeitura de Marcelo Crivella<sup>26</sup> (2017-2020) dificultava o acesso à autorização para diversos blocos desfilarem no carnaval de rua, além de ter reduzido a verba tanto das escolas de samba quanto dos blocos tradicionais do Rio. Crivella, na época, também prometeu multar o CPF dos organizadores dos blocos que saiam sem autorização pelas ruas da cidade, e chegou a de fato multar alguns<sup>27</sup>. O registro abaixo é de quando eu estava em um desses blocos sem autorização e sem nome (ou com um nome relâmpago que tinha sido inventado no mesmo dia justamente para proteger os seus

---

<sup>26</sup> <https://www.cartacapital.com.br/cultura/crivella-sera-de-novo-alvo-de-criticas-no-carnaval-do-rio/>

<sup>27</sup> <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/carnaval-de-rua/do-classico-so-cume-interessa-ao-novato-cpf-do-crivella-carioca-mostra-que-criatividade-materia-prima-bem-usada-na-fofia-24262658>

organizadores de possíveis retaliações). O ambulante havia colocado no seu isopor uma foto do prefeito com os dizeres "Eu falei que não queria bloco" justamente com a intenção de zombar da tal ordem. O vendedor ambulante e nós - todos os foliões, artistas, músicos também ambulantes prontos para ocupar as ruas no entorno de qualquer batuque dissonante - sabíamos que não tinha como conter o movimento furioso e difuso da multidão carnavalesca. Como conter o que não é totalmente apreensível?



Figura 8. Falei que não queria bloco. Autoria: Gabriela Haddad. Rio de Janeiro, 2019. Fonte: Acervo Pessoal.

**Audiodescrição da imagem:** Imagem de um bloco de carnaval. Em destaque, para além da multidão de pessoas a sua volta, há um isopor de um vendedor ambulante azul e verde com o guarda-sol vermelho. Colado no isopor tem uma imagem do Marcelo Crivella com fundo e o formato de um vitral de igreja no rodapé a frase “Falei que não queria bloco”

O folião e produtor cultural Victor Belart (2021), no seu livro *Cidade Pirata: Carnaval de rua, coletivos culturais e o Centro do Rio de Janeiro (2010-2020)* conta com maiores detalhes essa explosão de blocos no Rio, que ele chamou de blocos piratas, e as intensas retaliações e dificuldades para manter os blocos na rua. O termo Pirata, para ele, trata sobre essa festa que é produzida na deriva, fala "do corpo de uma capital em diáspora, transformada

e repleta de cicatrizes" (Belart, 2021, p. 13). A pirataria aqui seria entendida como uma prática de ocupação que está sempre em movimento.

Belart (2021) define o aspecto Pirata do carnaval como uma performance inconformada, de desprezo pela governança, mas também pelo seu ímpeto de ataque. "Ataque" é como esses blocos sem autorização chamam a sua ação de organizar um cortejo repentino que vai ocupando sorrateiramente diversos lugares da cidade. O lugar e o horário desses cortejos piratas são avisados com pouca antecedência e às vezes por meio de códigos misteriosos que precisam ser decifrados. O "ataque" é muitas vezes decidido em cima da hora, espontaneamente, mas muitas vezes são esses mistérios acordados acerca do seu acontecimento que fazem o próprio acontecimento possível. E então, para que possam continuar acontecendo em meio às regulações e explorações do poder público, essas táticas foram sendo incorporadas pelo movimento carnavalesco espontâneo. As táticas funcionam como um jogo de acordos invisíveis que constroem alguns contornos para que esse outro espaço-tempo criado pelo corpo exista. As táticas, portanto, não se estabelecem para criar um lugar sem qualquer existência de normas, mas também criam as próprias normas incessantemente.

O jogo desse carnaval parece ter se aproximado de algo que o professor Felipe Ribeiro certa vez me disse em sala de aula: como escapar sem desocupar?<sup>28</sup> Ao entender que se eu lutar diretamente contra isso, eu vou perder, o que não tem solução passar a ser colocado como insoluto e, assim, eu desvio para continuar existindo. Como eu posso fazer da fuga um movimento constante? Uma vez que, as investidas exploratórias do sistema entendem que se não podem lucrar com algo, esse algo deve ser destruído, como podemos estar sempre em fuga? Mas ainda assim, na lógica do escape que não desocupa, como o movimento de fuga pode continuar me levando ao aparecimento?

Esse movimento parece um jogo de ataque e fuga que ao aparecer desestabiliza para desviar e desaparecer novamente. Se compõe como uma emaranhada de sobreposições e interseções de conhecimentos de dobras: a esquiva, o deboche, a malandragem, o pirata, a mumunha, a mandinga, a fuga. Fugimos porque recusamos aquilo que nos foi recusado (Moten; Harney, 2013). Se não posso ser reconhecida pela sociedade, se sempre haverá uma necessidade de captura, entendo que é necessário planejar um espaço onde a não conformidade é possível.

---

<sup>28</sup> Frase dita por Felipe Ribeiro na aula de 10 de Abril de 2024 na aula de Tópicos 1: Palavra-Dispositivo-Matéria dentro do Programa de Pós-Graduação em Dança na Escola de Educação Física e Desportos na Cidade Universitária

Segundo o pensamento de Fred Moten e Stefano Harney (2013), a liberdade só existe como planejamento. Eles pensam a fugitividade como uma recusa pelo reconhecimento de um sistema o qual a premissa é a exploração e apontam para um outro lugar de liberdade. Nesse movimento de recusa, a fugitividade não quer reparar aquilo que foi quebrado ou consertar o que foi desfeito, porque entende que essa dívida nunca poderá ser paga, ou seja, não haverá apaziguamento. A fugitividade não quer reivindicar reconhecimento, quer desestruturar, derrubar e desmontar os muros para podermos acessar os lugares que estão além deles.

Esse movimento de recusa é um movimento constante, mas um movimento constante de desequilíbrio. Assim como o corpo que dobra e desdobra é um movimento que desestabiliza o “andar para frente”, é um movimento de desorientação. Por isso, a liberdade só existe enquanto planejamento, porque está sempre apartada da conformidade, e se nunca se firma, está sempre sendo planejada. Ao recusar o reconhecimento, esse outro lugar, que Moten e Harney (2013) chamam de *undercommon* ou sobcomum<sup>29</sup>, não quer acabar com os problemas, mas sim desestabilizar o mundo que criou esses problemas como aqueles que devem ser combatidos. Ao desestabilizar esse lugar de poder, não somos nós que falhamos, mas sim toda a arquitetura do poder.

No sobcomum, temos que evidenciar aquilo que temos de mais dissonante, revelar a quebra que temos em nós. Ouvir os nossos barulhos e mover com eles recusando as ofertas de transformar esse barulho em música (Halberstam, 2013) - não transformar o barulho em música para que seja palatável aos ouvidos. Para o sistema que pretende a exploração, que aspira a captura, o sobcomum é apenas um lugar onde algo está errado, algo que não tem valor, mas ainda sim é desejado para que seja destruído, justamente porque não serve a sua governança (Moten; Harney, 2013). O sistema quer demolir o sobcomum para salvar aqueles que ali vivem de si próprios.

Mesmo assim, o corpo é capaz de ouvir os próprios barulhos e mover com eles. O corpo é lugar de possibilidades, de invenção, de dinamismo, de restituição e transformação. O sobcomum é um outro lugar que está em nós. Esse lugar que sente e se move com o movimento das coisas. O drible, o golpe, a esquiva serão aqui agenciamentos de dobras como movimentos incorporados pela ancestralidade desse chão que assume o caráter transmutável do corpo. “O caráter elementar do corpo na invenção de terreiros está expresso na máxima pastiniana: ‘a

---

<sup>29</sup> Na mais recente versão traduzida para o português do livro ainda em pré-venda “Os sobcomuns: Plano de fuga e estudos negros” a palavra *undercommons* foi traduzida para sobcomuns.

capoeira é tudo que a boca come e tudo o que o corpo dá'!” (Simas; Rufino, 2018, p. 51). A frase de Mestre Pastinha citada por Simas e Rufino (2018) se cruza com a máxima de Exu, porque o corpo engole tudo mas sempre vai regurgitar com outra forma. O próprio corpo é o primeiro outro lugar possível.

se ouvir o som de buzinas,  
ande de braços dados  
com alguém

se alguém levantar o braço,  
levante essa pessoa

se alguém parar na sua frente,  
abraçe essa pessoa

A pretitude, para Moten e Harney (2013, p. 29)<sup>30</sup> seria “a coisa preta que corta a força regulativa, governante, de (do) entendimento (mesmo os entendimentos sobre pretitude a que a população negra é dada já que a fugitividade escapa até mesmo aos fugitivos)”. A pretitude refuta quaisquer reivindicações de autenticidade ou unidade, desorientando qualquer tentativa da governança de a encerrar em um único entendimento ou representação. A fugitividade opera esse escape constante dos clichês, do senso comum, cujos desvios planejam espaços de liberdade: “A sabedoria da liberdade é a (está na) invenção do escape, do sair sorrateiro nos confins, pela forma, de uma quebra. Isso está muito presente na canção sempre em composição daqueles que supostamente deveriam estar calados” (Moten; Harney, 2013, p. 30).

O próprio processo identitário da população negra no Brasil revela um complexo trânsito transcultural e, nessa encruzilhada, jamais poderia ser absoluta em termos étnicos (Simas; Rufino, 2018). Na América ou no Atlântico, o que une as pessoas negras de tantas etnias e culturas é a busca pela própria libertação. Assim, o processo transcultural que acontece aqui é sincretizado, cocriado, contaminado, e sempre haverá algum cruzo inesperado. É isso que faz dessa produção cultural algo tão complexo, e como na mumunha de Preto Velho, está sempre nos desestabilizando. O movimento transatlântico, o trajeto nas águas salgadas, o desterro, se torna um paradoxo de dor e reinvenção, porque apenas através da reinvenção houve a possibilidade de existir com a dor.

João do Rio (2008, p. 150) disse ao ser surpreendido por um cordão na rua do Ouvidor: "Só a alma da turba consegue o prodígio de ligar o sofrimento e o gozo na mesma lei de fatalidade, só o povo diverte-se não esquecendo as suas chagas, só a população desta terra de sol encara sem pavor a morte nos sambas macabros do Carnaval". A estranheza evidente de João do Rio estava na capacidade do povo de unir fúria e a glória na mesma proporção - nas letras dos sambas, no movimento intenso da multidão de gente que "convulsionava" a rua como se fosse "fender", na correnteza coletiva que carrega quem estiver na frente, na atmosfera que "pesava como chumbo" (do Rio, 2008, p. 140). Na explosão de uma cidade ocupada por multidões, o carnaval se mostra também como esse lugar onde a fusão transcultural se evidencia e deixa isso escancarado para quem quiser ver revelando conflitos. O sincretismo festivo que acontece nessa festa, e que tanto tentaram capturar como um potencial de cura para as mazelas

---

<sup>30</sup> Nesse caso a tradução foi realizada por Daniele Avila Small cuja publicação está devidamente referenciada nas Referências Bibliográficas.

e as disputas de uma cidade dividida, está longe de ser apaziguador, e me parece que só existe dessa forma porque foi a maneira que encontrou para continuar existindo.

O paradoxo de sofrimento e gozo, de fúria e glória, do medo da morte e da pulsão de vida me parece também próprio de um chão que jamais será liso. Isto porque a dor da colonialidade nunca poderá desaparecer por completo por maior esforço que seja dos colonizadores. Agora vivendo nesse sistema que prevê a exploração e que partiu da exploração de corpos como mercadoria (as mercadorias que falam<sup>31</sup>) para existir, a fuga passa a ser uma busca vital para todos aqueles que não se encaixam e que querem se manter no desencaixe. E o desencaixe é próprio do corpo que conhece seus vazios e suas extrapolações e precisa existir com eles. Por isso, me parece que essa prática de sustentar a própria *confusão*, o próprio caos, sempre se restituindo em meio às próprias quebras e fazendo delas também a própria festa, se mostra a possibilidade de vida.

Na migração compulsória transatlântica, Moten e Harney (2013) se voltam para os corpos negros embarcados no porão do navio. Esses corpos em estado de ruptura, esses corpos sem estado no fundo do porão, que ainda eram capazes de sonhar com alguma fantasia de liberdade. As normas e sua proliferação de fronteiras reais e imaginárias entre estados e corpos ainda hoje produz apátridas. Mas a fantasia é a pulsão de vida que sempre nos fará capazes de produzir sentido mesmo nas situações mais adversas. No fundo do navio, qualquer perspectiva de vida anterior foi explodida, como uma ruptura violenta e sem caminho de volta. Mesmo assim, o corpo foi capaz de imaginar outras perspectivas. Dessa maneira, apesar da insistente marcação de contornos fixos, ela sempre te devolve perdas, tão logo a captura total não será possível, porque o movimento das coisas também não é coerente, é fugitivo (Moten; Harney, 2013).

Em posição de desterro, estamos procurando estar cada vez mais desterrados. Uma vez que foi arrancada a possibilidade de assentamento, ficaremos cada vez mais afastados dele. Esta não-posição sobcomum busca estar entre seus em desapropriação, entre os que não podem possuir e que, como nada tem, tem tudo (Moten; Harney, 2013). Essa sensação de

---

<sup>31</sup> Aqui faço uma referência direta a crítica de Fred Moten a Karl Marx, que pode ser entendida com maiores detalhes no artigo "A Resistência do Objeto: O Grito de Tia Hester" (2020): "De acordo com Marx, a mercadoria falante é uma impossibilidade evocada apenas para militar contra noções mistificantes do valor essencial da mercadoria. Meu argumento começa com a realidade histórica de mercadorias que falaram - de trabalhadores/as que eram mercadorias antes, por assim dizer, da abstração da força de trabalho de seus corpos e que continuam a transmitir essa herança material além da divisão que separa escravidão e "liberdade". (Moten, 2020, p.20)



desapropriação que estava no porão, está no morro que veio abaixo, nas casas demolidas, na barricada destruída, na comunidade invadida, no corpo impedido de sentir, nesse lugar sem estado seguro. O fora de si se torna o único si possível<sup>32</sup>.

A fugitividade é estar separada da fixidez, é estar em movimento, e não só um movimento de saída ou um movimento migratório, é vivenciar o movimento das coisas e desorientar a linearidade, a verticalidade. “Nos truques da política nós somos insuficientes, escassos, esperando nos bolsões da resistência, em escadas, em becos, em vão” (Moten; Harney, 2013, p. 19)<sup>33</sup>. Desse modo, a fugitividade perturba os caminhos da política tradicional, do lugar fixo e acomodado da colonialidade. Uma conspiração nos une no ímpeto da mudança, mas esse planejamento da mudança pela recusa não se rende ao revolucionário do confronto masculinista, mas para criar um sobcomum para todas aquelas (não) posições que pareciam loucas demais ou inimagináveis (Moten; Harney, 2013).

A fugitividade aponta para esse outro lugar onde não é possível haver um único entendimento, pois afirma um lugar que desequilibra as estruturas, um lugar onde a não conformidade é possível, um lugar selvagem. Não aquele lugar selvagem onde fomos colocados para não sermos reconhecidos, segundo as normas de uma identidade que não estava interessada na produção cultural que realizamos aqui, mas um outro lugar selvagem onde nós recusamos esse reconhecimento. “O lugar selvagem não é simplesmente o espaço que sobra entre as zonas reais e regulamentadas da sociedade educada; pelo contrário, é um lugar selvagem que produz continuamente a sua própria selvageria desregulada” (Halberstam, 2013, p. 7)<sup>34</sup>. O lugar selvagem que recusa o mundo que disse que a selvageria era um problema a ser destruído e que é produtivo para a sua própria desregulação.

O sobcomum nos une na conspiração de que devemos mudar as coisas: “Ser feliz é uma obrigação ancestral mesmo que para isso seja preciso lutar, sangrar e morrer.”<sup>35</sup> como diz a frase do Cordão do Prata Preta, por isso continuamos a fantasia. O sonho da liberdade, o sonho

---

<sup>32</sup> Frase dita por Felipe Ribeiro no Seminário de Pesquisas em Andamento do PPGDAN em 2022: Ninho na Praça no dia 8 de Dezembro de 2022 na praça Cinelândia.

<sup>33</sup> A tradução disponível foi elaborada pela autora do seguinte trecho em inglês: “In the trick os politics we are insufficient, scarce, waiting in pockets of resistance, in stairwells, in alleys, in vain” (Moten; Harney, 2013, p. 19).

<sup>34</sup> A tradução disponível foi elaborada pela autora do seguinte trecho em inglês: “(...) A wild place that is not simply the left over space that limns real and regulated zones of polite society; rather, it is a wild place that continuously produces its own unregulated wildness.” (Halberstam, 2013, p.7)

<sup>35</sup> Frase de autor desconhecido no texto de Laerte Heredia disponível em: <https://www.instagram.com/p/C2K6 - Lp8gt/>

da felicidade, o sonho da festa é o que nos mantém em movimento: “*being together in homelessness*” (Moten; Harney, 2013, p. 96). A manutenção da fuga deve se dar numa fuga constante, e na energia pulsante de remodelar e reorientar os seus contornos a todo momento para continuar planejando a própria liberdade. O ímpeto de produzir festa, de produzir alegria, em meio a dor é parte de um processo onde essas maneiras de constituir coletivos foram fundamentais para que a vida ainda fosse possível.

Estar embarcado e sentir-se em casa com os embarcados, os desertados, os desapropriados na intimidade do porão do navio (Moten; Harney, 2013). Os embarcados são as mulheres, homens e crianças negras que foram colocados à força no porão do navio negreiro em direção ao outro lado do Atlântico - amontoados, torturados, violentados, proibidos de falar ou de reagir de qualquer maneira. O silêncio nunca foi silêncio, e mais uma vez o não-dito aparece como generativo. Os corpos que juntos se unem através do toque, da intimidade que se constrói no corpo, no gesto, no tato, e produz outro tipo de familiaridade. O espaço que se constrói no invisível. No porão, a terrível oferta da dominância foi reunir corpos com o comum sentimento de despossessão.

Não, quando Black Shadow canta ‘você está sentindo o sentimento?’ ele está perguntando sobre outra coisa. Ele está perguntando sobre uma maneira de sentir através dos outros, uma sensação de sentir os outros sentindo você. Este é o sentimento insurgente da modernidade, a sua carícia herdada, o seu falar na pele, o toque da língua, o discurso da respiração, o riso das mãos. Esta é a sensação de que nenhum indivíduo pode resistir e nenhum Estado pode resistir. Essa é a sensação que poderíamos chamar de hapticalidade (Moten; Harney, 2013, p. 98).<sup>36</sup>

Jogados no porão do navio, juntos, num “espaço sem espaço”, compartilhando apenas o toque de uns nos outros e o sentimento de despossessão, de negação da família, da nação, do idioma, do próprio lar. A hapticalidade, o sentir o outro ou sentir os outros sentindo você, o sentimento da interioridade da pele foi o que produziu novamente juntos a possibilidade de amor, de sonho e de vida. O não-dito cria uma aura invisível e inaudível, mas extremamente potente. Um sentimento que nos pulsa para criar coletivamente outras possibilidades de viver.

---

<sup>36</sup> A tradução disponível foi elaborada pela autora do seguinte trecho em inglês: “No, when Black Shadow sings ‘are you feelin’ the feelin?’ he is asking about something else. He is asking about a way of feeling through others, a feel for feeling others feeling you. This is modernity’s insurgent feel, its inherited caress, its skin talk, tongue touch, breath speech, hand laugh. This is the feel that no individual can stand, and no state abide. This is the feel we might call hapticality.”

Penso se a experiência do carnaval me trouxe até aqui no seu caráter fugitivo, também pela experiência do corpo em multidão que precisa estar em constante toque, o corpo que se encontra primeiro pela epiderme, pela troca de suor, pelo ritmo coletivo que se espalha como osmose no sentir o outro. Talvez, então, o que nos une não seja a precariedade como coloca Butler (2018), a precariedade seria o que nos coloca ali reunidos no mesmo espaço - no porão - mas talvez o que nos une de fato seja a hapticalidade (Moten; Harney, 2013).

O cordão, a corda humana, a roda, o cortejo. Dar as mãos, contrapesar o corpo com toda a força para trás em fricção com outros corpos e abrir espaço para o bloco passar. Se apertar em meio a outros corpos, sentir o suor de alguém se confundir com o seu e seguir o fluxo sem saber para onde. Dançar equilibrando-se num solo irregular e ser acompanhada por um grupo crescente de pessoas que nunca se viram antes. Ser empurrada e cair em cima de outras pessoas. Mover um isopor com outras muitas mãos desconhecidas. Abrir espaço. Levar spray de pimenta no rosto. Não ceder. Perder-se como única possibilidade de continuar andando. Trombar e não ceder. Ser trombada e devolver com toda a força do corpo. Desistir. Esperar. Ceder. Mudar de lugar. Cantar junto trocando olhares com novos olhos. Apenas trocar olhares cúmplices. Seguir andando. Correr muito rápido em meio a pequenas brechas nos corpos espalhados. Respirar. Voltar para a multidão.

Há um acordo silencioso produzido pelo toque: tudo que é proibido pode não ser. O amor pelas entranhas. As alianças coletivas que atravessam os impossíveis. Em meio a um certo diálogo inaudível a aliança acontece e a potência do não-dito planeja incessantemente um lugar sem espaço onde o barulho dissonante de cada um é possível. O planejamento acontece na reorientação constante dos contornos que o desequilíbrio exige. E assim, não é como se os contornos não existissem ou como se estivessem de ponta-cabeça, mas os contornos se apresentam numa emaranhada - sempre com novas linhas, cheia de nós a serem desatados e cheia de vazios. São esses aspectos impulsionadores para a criação de EMARANHADA, criação artística que será discutida no próximo capítulo.

Em Janeiro de 2023, a oportunidade de participar da residência no Festival Panorama de *Looping Rio Overdub* trouxe uma vivência coletiva importante para essa pesquisa. Rita Aquino, Felipe de Assis e Leonardo França criaram essa experiência, que eles chamam de plataforma de dança<sup>37</sup>, afetados pelos movimentos de tensão e distensão das festas de largo em

---

<sup>37</sup> <https://ritaaquino.com/portfolio/looping/>

Salvador e conduziram uma residência no Rio de Janeiro que resultou numa apresentação no Circo Crescer e Viver<sup>38</sup>. Entre movimentos de conflito, êxtase, embate, desejo, suspense e calma, as muitas nuances da cultura coletiva da rua, ritual e festa vão compondo uma atmosfera de transe: “*Looping* constitui um estudo do tempo. É repetição, acumulação, fusão e supressão; são ciclos que se encerram em si mesmos.”<sup>39</sup>

O público pensa ir assistir a um espetáculo, entretanto, é surpreendido pelas cadeiras interditadas e os artistas aos poucos se aproximando, numa movimentação que marca o pulso da música com os pés, os tiram para dançar formando diversas linhas de corpos que se aglomeram. Os espectadores, agora não tão espectadores assim, são contagiados pela dança e entram no fluxo das batidas. Não há qualquer diálogo nessa interação é o toque e o movimento que produz o convite. Nesse espaço compartilhado entre artistas e público aos poucos certos arranjos coletivos vão se formando e deformando com a referência de diversos movimentos coletivos na rua como procissões, festas populares, manifestações e o próprio carnaval de rua. Ao passo que os movimentos, o som, as pessoas, as caixas de som, o espaço, a iluminação se integram, formam ciclos que se encerram e já desencadeiam em outra coisa. Essas formações vão embaralhando a sensação de cumplicidade e de risco, conforme as relações constroem tanto apoios como conflitos, revelando o lado dissensual dessas coletividades.

---

<sup>38</sup> Vídeo disponível da apresentação de *Looping Rio Overdub* no Circo Crescer e Viver: <https://www.youtube.com/watch?v=Bifebs93M0c>

<sup>39</sup> <https://www.panoramafestival.com/2016/looping-bahia-overdub/>



Figura 9. Looping Overdub. Autoria: Bianca Ramos. Rio de Janeiro, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.  
**Audiodescrição da imagem:** Na foto há uma fila de seis pessoas com roupas coloridas em quatro apoios com uma caixa de som iluminada nas costas de cada um. O fundo da imagem é escuro, mas dá para ver uma quantidade de pessoas em pé ou sentadas assistindo a tudo.

O contato neste grande coletivo se refaz por tantas vezes e de tantas maneiras ao longo do acontecimento de Looping que mesmo quando não há propriamente o toque acontecendo, as pessoas nessa respiração coletiva se movem juntas. Como nesse momento da imagem acima, quando não estamos nem mesmo trocando olhares, mas o movimento de colocar a caixa nas costas e aos poucos se dobrar para alcançar a posição de quatro apoios para engatinhar de marcha ré, acontece uma sintonia prolongada e lenta que altera a dinâmica da energia abruptamente. É como se essa força invisível formulada coletivamente surpreendesse pela própria capacidade de realização.

Há algo, portanto, nessa proposta de composição coletiva que retoma de algumas formas um acontecimento presente nas festas de rua. Participar de Looping me fez compreender pela experiência que proposições artísticas são capazes de remontar algumas táticas de corpo e tramar alguns jogos existentes na rua, que entre conflitos, disputas e colaborações, nos informam sobre uma capacidade do sentir coletivo para além daquilo que é dito. Havia uma capacidade de criação coletiva de desejo. E de alguma maneira, nessa energia de caos, de um movimento incessante que se transforma a todo o momento, somos capazes de criar novas intimidades. A força desse coletivo se une na inspiração, na transpiração e na conspiração a

ponto de dar outra vida ao espaço e abarcar liberdades temporárias. Começo a compreender que o meu desejo com EMARANHADA, a proposição artística que tinha nascido um mês antes dessa experiência, era convidar o público e o espaço para partilhar dessa sensação comigo.

Há um planejamento em coletividade que quer reimaginar o desejo desestabilizando aquilo que existe para produzir uma vida na diferença, no antagonismo geral (Moten; Harney, 2013). O seu começo parte de uma ruptura, mas a imaginação produtiva da multidão está sempre funcionando. E isso é algo que a política tradicional não pode conter, porque a multidão é sempre produtiva para si (Moten; Harney, 2013). Para o coletivo acontecer e por que o coletivo acontece sempre haverá uma gama de operações invisíveis e diálogos silenciosos. Um movimento difuso e oscilante, por isso não atende a uma forma fixa. Como numa roda de capoeira, a sua organização imprevisível está sempre sendo feita, se movimentando a partir dos acordos silenciosos. A multidão que atravessa o senso comum, planeja a liberdade a todo momento ou quando menos se espera.

O meu interesse criativo sempre esteve no coletivo, no contato do meu corpo com outros corpos, isto porque eu entendi através da experiência que a aliança coletiva me possibilita atravessar impossíveis. O acordo produzido pelo coletivo me fazia fazer coisas que eu pensava serem inimagináveis no espaço público, porque o espaço produzia vida a partir dessas tramas. Pensar sobre a fugitividade e a hapticalidade no sobcomum me revela que existem possibilidades de liberdade circunstanciais e que, ainda que elas sejam temporárias, elas estão produzindo outros corpos, outras estéticas e outras perspectivas de vida. Essa percepção me levou a apostar no fazer artístico que será compartilhado nas próximas páginas desta dissertação.

### **2.3. Praticar o gesto como ação de fissura**

Nesta seção, pretendo começar a relatar as experiências práticas que foram construídas junto à pesquisa. E acredito que tudo começou em agosto de 2022 quando eu reuni um grupo de amigos profissionais da dança e do circo em praça pública. Era a primeira vez que eu estava criando uma obra que se distanciava do tradicional número de dança coreografado e apresentado no teatro, com luzes, som e o público distribuído educadamente nas cadeiras enfileiradas. Por isso, minha decisão foi seguir pelo caminho da experiência, eu queria partir do corpo para a criação e naquele momento eu só tinha perguntas. Apenas depois dessas

experiências deflagradas por esse ato, em agosto de 2022, eu consegui organizar EMARANHADA, a obra que será apresentada no terceiro capítulo deste trabalho.

Ainda num desejo de remapear afetivamente esse chão através de memórias, eu começo a elaborar uma proposta prática de experimentação coletiva. Naquele momento, eu queria mover as minhas memórias, as memórias daquele chão e as memórias do corpo coletivo que estava comigo. A investigação se debruçava nos gestos no espaço público e foi realizada na praça Cinelândia no centro da cidade do Rio de Janeiro. A sua motivação principal foi a de questionar o corpo sobre essas normas com uma pergunta-motriz: o que você não pode fazer na rua?

Os conceitos coreopolítica e coreopolícia de Lepecki (2012) foram basilares para o surgimento da primeira fagulha que me fez refletir sobre a relação do corpo com o espaço urbano nos contornos de algum dispositivo de controle. Meu interesse pelo pensamento de Lepecki apareceu pelas maneiras de pensar as formações do coreográfico para além do campo da dança ao observar na prática “uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos e de gênero - e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir” (2012, p. 46).

Acredito que o trabalho de Lepecki (2012) adiciona uma nova camada ao diálogo teórico proposto neste capítulo por conta da sua dedicação em pensar a relação entre movimento e urbanidade. Para ele, a cidade contemporânea representaria uma ilusão de automobilidade e autonomia, onde os sujeitos supostamente poderiam circular livremente num espaço neutro. O urbano seria um espaço construído como estrutura do poder hegemônico para conter o “agir que tem como produto apenas o agir” (Lepecki, 2012, p. 48). Não só porque somos cada vez mais sujeitos do urbano, devido à intensa concentração de pessoas em cidades, mas porque estou falando aqui de uma das principais metrópoles do país, o ideal de urbanidade parece ser um dos grandes responsáveis pelo regimento desse campo do aparecimento no espaço público. O urbano como ideal político-cinético ocidental seria, portanto, um espaço de contenção que garante uma falsa sensação de apaziguamento que neutraliza tudo ao seu redor (Lepecki, 2012).

Esse ideal, entretanto, se mostra falho não apenas porque o próprio chão da cidade revela as suas rachaduras, mas porque o corpo é sempre capaz de perturbar a tal coreografia de gestos normativos, isso não sem estar exposto à possível violência. Essa exposição se altera

dependendo de quem estamos falando, assim como as normas mudam de um corpo para o outro, a repressão também. No caso do Rio de Janeiro, a polícia militar se vale do seu poder arbitrário para executar a sua performance ostensiva de violência. Como mulher me sinto pouco segura para circular livremente pela cidade e a presença da polícia frequentemente me faz sentir ainda mais acuada. Por isso, entendendo que a suposta sensação de liberdade do urbano já está esburacada, a necessidade de planejar a própria liberdade aparece como, ao menos, a capacidade de imaginação de um outro espaço coletivo na própria cidade que comporte atos de fissura. A fissura é, nesse caso, esse movimento que não age como uma ruptura completa, mas sim, como na dobra, cria brechas neste regimento. Como já colocado, o coletivo se mostrou essencial para mim por experiência já que, na presença da coletividade do carnaval, eu me vi realizando atos na rua que eu jamais faria se estivesse sozinha.

Partindo dos conceitos de polícia e política de Rancière<sup>40</sup>, Lepecki (2012) diz que a coreopolícia corresponde à fantasia policial que garantiria o ideal de urbanidade. A coreopolícia pretende conter o efêmero, o imprevisível e o deslimite, ou seja, tudo aquilo que foge da sua imposição de ordem. Entretanto, a sua garantia é fantasiosa porque é impossível se estabelecer como uma totalidade. Ainda, o conceito de coreopolícia (Lepecki, 2012) me ajudou a compreender este poder que restringe os corpos na cidade. Para tal, a coreopolícia quer limitar as ruas a locais de mera circulação garantindo a neutralização de tudo aquilo que foge do seu controle. A coreopolícia funciona justamente como essa coreografia vigilante de uma organização que cerceia nossos movimentos a partir de uma ideia de circulação passiva, frenética e previsível dos cidadãos.

Essa ideia se relaciona com o que Moten e Harney (2013) chamam de força reguladora da governança, essa força que almeja o assentamento da colonialidade. Um entendimento que firmaria fronteiras e contornos entre corpos e lugares para garantir o seu controle. Lepecki (2012), a meu ver, nos traz aqui para a materialidade da cidade e pensa como a arquitetura e a força policial desejam garantir a orquestração dos movimentos no espaço

---

<sup>40</sup> Em o "O Desentendimento: Política e Filosofia", Rancière (2018) apresenta que Política não se refere apenas às instituições de aplicação da lei, mas a um princípio mais amplo de ordenamento social que define o que é visível e audível na sociedade. Isso inclui não apenas as práticas de vigilância e controle, mas também as normas culturais e sociais que determinam quem tem o direito de participar da esfera política e quem é excluído ou marginalizado. Em outras palavras, a polícia estabelece as fronteiras do que é considerado legítimo ou legível dentro de uma determinada ordem social. Por outro lado, a "política", para Rancière, é uma interrupção desse ordenamento policial. Ela ocorre quando aqueles que são considerados "sem voz" ou "sem lugar" na ordem estabelecida desafiam sua marginalização e reivindicam sua presença e voz na esfera pública. A política, portanto, não é simplesmente um jogo de poder entre elites políticas, mas um processo de contestação dissensual que visa reconfigurar as relações de poder e as possibilidades de ação coletiva.



público para que a governança continue funcionando ao menos como ideal. E de fato, em partes funciona ao menos como um clichê cotidiano: a imagem de corpos circulando freneticamente de um lado para o outro, neutros, sem se destacar muito do seu destino final. Mas, se deixarmos o corpo disponível para a experiência na cidade, rapidamente somos perturbados por qualquer ato que, ainda que seja estritamente cotidiano, opera completamente apartado desse ideal.

Lepecki (2012, p. 48) nos desafia a produzir “uma reformulação radical das relações quase ontológicas no imaginário político ocidental entre movimento e urbanidade”. A coreopolítica seria o ato de ao menos imaginar possibilidades de ações que rompem com os clichês urbanos, mas que também atentem às histórias e às rachaduras no chão da cidade. A coreopolítica seria justamente a capacidade do corpo de imaginar e reinventar sua movência pela cidade. A ideia de neutralidade do chão liso e plano do espaço público seria quebrada pelo movimento do corpo na cidade revelando “o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar” (Lepecki, 2012, p. 55). Nesse caminho, o corpo retoma o seu protagonismo na cidade, ativando vias de afeto esquecidas, adormecidas e neutralizadas pela ordem.

Partindo do termo “política do chão”, de Paul Carter<sup>41</sup>, Lepecki (2012) entende a dança como coreopolítica pela sua composição entre chão e corpo, redistribuindo gestos, mobilizando participação e revelando potências. As danças e os lugares se cocriando e ressoando um ao outro numa dialética infinita. “Para Carter, a política de chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história” (Lepecki, 2012, p. 47). O meu pensamento acerca de uma tática fugitiva incorporada passa por esta via: apesar de todos os esforços para construir essa fantasia neutra e passiva de cidade, há corpo e chão sustentando danças que rompem essa ilusão a todo o momento. Por isso, assumo a fugitividade como esse lugar que está sempre aqui no movimento das coisas que nos organizam para desorganizar as estruturas.

A ideia de neutralização que Lepecki (2012) traz em relação à urbanidade, para mim, tem também uma relação com as tentativas de assimilar o carnaval como uma prática amistosa. Como Cunha (2002) coloca, quando o carnaval é colocado como um espaço-tempo de inversão onde os problemas cotidianos deixam de existir, a aspiração era de determiná-lo

---

<sup>41</sup> Paul Carter cunhou o termo “política de chão” no seu livro *The Lie of the Land* publicado pela primeira vez em 1996 pela editora Faber & Faber.

como uma atmosfera neutra e homogênea - sem disputas. No campo da aparência, no espaço público, deveria prevalecer um chão liso e toda a precariedade deveria estar escondida.

Então, eu pensava em produzir alguma experimentação prática que entrasse em confluência com essas investigações. Uma vez que a coletividade é um dos pilares da pesquisa, me interessava muito a proposição vinda de outros corpos. Por isso, com um grupo de cinco performers<sup>42</sup> na praça Cinelândia em agosto de 2022, eu conduzi uma atividade que entendi como uma experimentação de corpo e cidade dividida em três partes: Investigações em Cruzeiro<sup>43</sup>. Naquele momento, meu interesse estava em propor perguntas para despertar o corpo para gestos de desvio das normas. Uma vez que cada corpo se comporta e reage à sua maneira, com o seu contexto, história e memória, as proposições eram trazidas apenas no momento imediatamente anterior à cada uma das partes da ação, priorizando o improvisado como ativador desses movimentos.

Nos reunimos na praça próximos a alguns bancos que são protegidos por árvores. Lá, começamos um aquecimento rápido e, nesse momento, um transeunte parou para perguntar ao Erick (que estava filmando) se iria acontecer alguma apresentação de dança ali, ele respondeu que sim e o homem prometeu voltar em algumas horas para assistir. O aquecimento do grupo foi um anúncio de que algo estava por vir, e a pergunta daquele transeunte demonstra não ser tão incomum o acontecimento de apresentações artísticas naquela praça.

Na primeira parte da experimentação, eu fiz provocações individuais com o objetivo de mover o corpo de cada um em relação às normas. Pedi para que ficassem de forma confortável no espaço. Estávamos embaixo da copa de uma das árvores e havia um tecido vermelho estendido no chão. Alguns deitaram no chão, outros sentaram. A partir daí, eu começo a pedir para que eles pensem sobre as primeiras relações deles com a rua, o que os pais e os familiares diziam que não podia ser feito naquele espaço. Como foi a primeira vez que saíram sozinhos na rua? Pedi para eles tentarem resgatar alguma situação de algum gesto simples que eles já quiseram fazer mas se sentiram cerceados por alguma força. Depois voltei para aquela situação, aquela praça e como eles se sentiam sobre aquela provocação naquele dia especificamente - o que você não pode fazer na rua?

---

<sup>42</sup> Salasar Junior, Laura Silveira, Ana Renner, Rodrigo Barizon e Gabriel Beda

<sup>43</sup> Vídeo de Investigações em Cruzeiro disponível no link: <https://youtu.be/7bqR2wBkZdc>

A partir disso, cada performer pensou em um gesto simples e reorganizou o seu corpo para realizar esse gesto de alguma forma na Cinelândia. Salasar Júnior é o primeiro a se movimentar, escolhe se levantar, se afasta de nós indo para a parte mais central da praça onde não tem árvores e se senta. Lá ele ficou por pelo menos vinte minutos. A sua ação foi tão simples quanto sentar e ficar parado, imóvel, sem fazer mais nada além disso. Enquanto isso, pessoas circulavam de um lado para o outro evitando cruzar corpo e olhares com os dele.

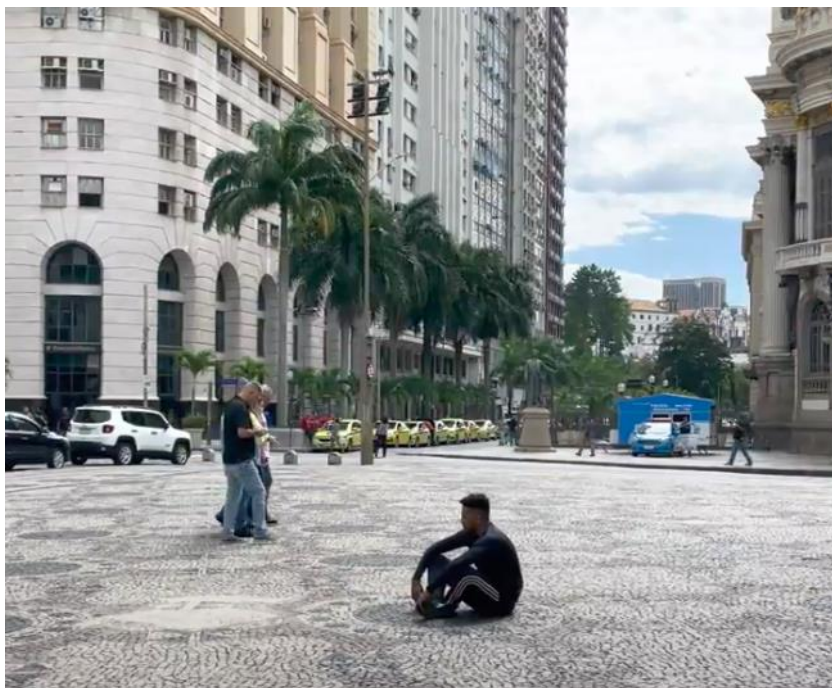


Figura 10. Sentar no chão da praça. Autoria: Gabriela Bruno. Rio de Janeiro, 2022. Fonte: Acervo Pessoal. **Audiodescrição da imagem:** Imagem da praça Cinelândia. Em destaque, Salasar, um homem negro com roupas pretas e cabelo curto está sentado no chão da praça. Um homem está caminhando em segundo plano, mexendo no celular. No fundo, mais pessoas e carros circulam na rua.

Depois, em uma conversa que tivemos, Salasar relatou: " - (...) Só o centro já é um lugar proibido. (...) O que eu não posso fazer? Acho que qualquer coisa. Aí eu vi a Ana dançando e pensei 'Ah, isso eu posso fazer!'. Porque de alguma forma isso me coloca num lugar de 'Ah, ele é artista, tá tudo bem!'. As coisas mais banais eu não posso fazer (sic)". Parecia que ele estava me dizendo: eu não posso fazer nada, inclusive o próprio nada eu não poderia fazer, então eu não vou fazer nada. O corpo de um homem negro é o mais perseguido<sup>44</sup> pela polícia da nossa cidade. Qualquer coisa simples que ele faz se torna suspeito, inclusive o ócio. Tem um dispositivo que espera que esse corpo esteja voltado para o trabalho. De repente, ele se coloca

---

<sup>44</sup> <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-11/cada-100-mortos-pela-policia-em-2022-65-eram-negros-mostra-estudo>

sentado no meio da praça, porque já era esperado que seu corpo dançasse. Dentro de uma lógica de exploração do corpo para a produtividade, ele entendeu que ficar sentado era o principal gesto de ruptura que ele poderia fazer.

"É aqui onde as fantasias europeias sobre a dança coincidem mais uma vez com o projeto colonial: o corpo da dançarina, como o corpo do escravo, só é relevante, produtivo, significativo e valioso na medida em que ele produz movimento eficiente e propriamente controlado" (Lepecki, 2017, p. 2015). Essas considerações acerca de dança e colonialidade são importantes, uma vez que aquilo que é entendido como dança e o seu desenvolvimento no Ocidente é desencadeado por formulações europeias. A dança, nesse caso, se alinha a um certo dispositivo de poder coreográfico onde o dançar foi segregado para lugares e pessoas privilegiadas, esse dispositivo inaugurou uma nova hierarquia de poder dentro da dança entre coreógrafo e bailarino, assegurou "a manutenção de alguns gestos e a extinção de outros" e determinou "como e quais sujeitos podem dançar" (Laranjeira, 2019, p. 23). Lepecki acrescenta que a dança como forma artística cada vez mais alinha-se, desde o Renascimento, a um "ideal de contínua motilidade" (2017, p. 23). Diante disso, a dança compõe o projeto cinético da modernidade como exibição de um corpo que representa uma motilidade desenfreada. A pretensão ontológica desse alinhamento era definir a dança como o puro movimento. Portanto, para reformular essas relações e propor atos de fissura, pensar o coreográfico para além dos limites daquilo que é considerado dança tradicionalmente pavimenta discussões para expandir a própria pesquisa em dança e, como é do meu desejo, potencializar o corpo na sua capacidade fugitiva.

Por essa perspectiva, ficar parado também é estar em movimento quando pensamos no movimento da fugitividade, uma vez que a pausa aqui está desestabilizando um entendimento sobre o movimento do corpo que dança. Lepecki, ao falar sobre o ato-parado revela que este, "o ato mais mal interpretado na dança", transforma a questão ontológica da dança porque altera a relação do corpo com o tempo, estabelece um novo "regime de atenção" e um "novo cuidado em relação aos mecanismos que viabilizam a aparição do corpo dançante" (2017, p. 123). Esse ato desestabiliza o aparecimento do corpo como a cinética de uma forma sólida para um "deslizamento por linhas de intensidade" (Lepecki, 2017, p. 123). Estar junto ao movimento das coisas nessa rota da fuga, seria estar questionando esse corpo que se move freneticamente, e se aproximar de maneiras alternativas para lidar com a presença.

Conduzir uma experimentação orientada pelo gesto foi uma forma que encontrei para não me render a essa ontologia do dançar. Não se render a força que tentará transformar o gesto naquela mesma ideia de dança e pensar numa dança que é plano de cocriação de intensidades entre corpo e chão. Qual seria a composição que podemos criar para que esse aparecimento suscite incômodos? Como o corpo pode tomar o gesto na sua força performativa para entender esse aparecimento como uma desestabilização das normas daquele espaço?

Em meio a pandemia da Covid-19, após sairmos do isolamento social, mas ainda com as medidas restritivas em 2021, eu comecei a frequentar as aulas de dança do Salasar Junior no MAM. Salasar é um bom amigo feito graças à dança e um artista que tenho imensa admiração. A maneira dele de guiar práticas de improviso era através de comandos sinuosos, indiretos, que cabiam muitas possibilidades. Eu, por outro lado, ficava por vezes na dúvida e perguntava se podia ir por certo caminho, ele me dizia “Se eu não disse nada é porque pode!” ou “Por que você não me pergunta fazendo?”. Nesse processo, eu comecei a perceber a minha própria relação com movimento e comando e a minha própria preocupação com a norma correta de mover. Enquanto bailarina estava acostumada a receber comandos de passos muito precisos e específicos, com o momento certo para começar e terminar. A forma dele de guiar me fez acessar a minha própria dificuldade de imaginar movimentos sem que eles precisassem servir a uma determinação alheia de um mestre coreógrafo.

Voltando para agosto de 2022, os outros performers se espalharam pela praça experimentando a ação que se propuseram a fazer individualmente. A intenção de trazer outras pessoas para investigar essa relação conflituosa com o movimento na cidade surgiu de uma curiosidade sobre tudo aquilo que não consigo alcançar sozinha. Se cada corpo tem uma relação diferente com as normas, se cada norma se impõe de uma determinada maneira dependendo do corpo de cada sujeito, aqueles gestos que me ocorrem como fissuras no espaço público poderiam ser totalmente diferentes para outra pessoa. Além disso, a minha mente já estava impregnada da pesquisa teórica e eu queria entender mais sobre os conhecimentos incorporados em relação a este problema, conhecimentos ainda não contaminados pela minha pesquisa acadêmica.

Como contou Salasar, enquanto ele estava sentado no centro da praça, a Ana dançava. Mas ela dançava se arrastando pelo chão. Ela passava o peso do seu corpo do joelho para o pé, do pé para a barriga, da barriga para os braços e rastejava pela pedra portuguesa. Ana

me disse que por ser uma menina sempre lhe disseram que ela precisava se comportar: não colocar a mão no chão, não sentar no chão, não deitar no chão.



Figura 11. Rastejar. Autoria: Tarcísio Pêgo. Rio de Janeiro, 2022. Fonte: Acervo Pessoal.

**Audiodescrição da imagem:** Imagem da praça Cinelândia. Em destaque, Ana Renner, uma mulher branca com os cabelos ruivos e parte raspada na lateral. Ela está com roupas azuis e está rastejando pelo chão da praça. Um homem está caminhando em segundo plano, olhando para ela. No fundo, mais pessoas e carros circulam na rua.

A relação de quebra com a verticalidade aparece mesmo em duas propostas tão diferentes, tanto com Salasar quanto com Ana. Ambos se aproximam do chão e abdicam da posição do corpo na cidade que quase sempre está de pé caminhando. Mais do que isso, há uma certa construção de intimidade com o próprio chão da cidade que acontece através do toque. Sentir a temperatura, a vibração, a textura do chão da praça. Lidar com a sujeira que ele deixará em você depois. Laura Silveira relatou sobre o primeiro momento que deitou no chão ainda no início da prática: "Deitar já me colocou em outro lugar". Acredito que no momento em que se altera a relação de intimidade com aquele espaço, aquele espaço também se altera.

A primeira vez que eu me lembro que intencionalmente deitei no chão da rua já adulta foi durante o bloco Charanga Talismã, onde eles propõem uma pausa de descanso em alguns momentos do cortejo onde todos se deitam no chão, uns sobre os outros. Mas foi durante uma performance coletiva na cidade "Verter Verde", uma criação da própria Laura Silveira, parceira nesta jornada no mestrado, que senti o peso que era deitar no chão sem o aval da multidão. Assim que deitei, já comecei a ouvir as falas inconformadas daqueles que passavam: "-Vai trabalhar!". Depois de ficar alguns minutos deitada e ouvir umas cinco ou seis pessoas

reclamarem sempre numa associação a certa "vagabundagem", entendi que o ato duplo de ficar parada e deitada no espaço público parecia ferir diretamente um ideal de civilidade.

A segunda etapa da experiência envolvia uma proposta de movimentação coletiva sobre algumas memórias daquele chão que estávamos pisando: *Essa praça foi o principal lugar onde eu frequentei manifestações nos últimos anos. Eu estava aqui quando Marielle e Anderson foram assassinados. O nome dessa praça, na verdade, é Praça Marechal Floriano em homenagem a Floriano Peixoto, um militar e ex-presidente do Brasil. Essas construções luxuosas ao nosso redor fizeram com que essa praça fosse considerada um dos lugares mais nobres da cidade no início do século passado. E ficou conhecida como Cinelândia, porque aqui tinha uma grande concentração de cinemas e teatros. Toda essa atmosfera fazia com que esse perímetro se tornasse a tal aspiração cosmopolita de um Rio mais Paris.*

- pausa -

*Aquela é a Biblioteca Nacional do Brasil que foi construída no aterramento do morro do Castelo: “puseram um grande e velho morro abaixo e uma nova cidade, a cidade branca, surgiu”<sup>45</sup>. Esse ano está fazendo 100 anos do arrasamento do morro do Castelo, o morro que esvaiu em terra, já tinha sido berço do nascimento da cidade e depois moradia de negros e pobres. Essa terra foi utilizada para aterrar parte do Aterro do Flamengo, o Jardim Botânico e outros bairros da Zona Sul. Ou seja, muitas vezes quando caminhamos por aquelas bandas estamos pisando na terra do morro do Castelo.*

- pausa -

*A cidade branca emerge no arrasamento do morro, no nascimento da praça e na construção da Zona Sul como “área nobre”.*

---

<sup>45</sup> Crônica A Cidade Branca de Benjamin Costallat disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/projetos/expo/decadentismo/costallat07.htm>

Ao relatar essa parte da memória daquele espaço, pergunto ao grupo o que poderíamos fazer coletivamente para atravessar àquelas estruturas e todos entram num estado profundo de pausa. Naquele momento, eu pensei que eles demorariam até conseguir mover de novo - pelo corpo de cada um dava para sentir que as informações que eu trouxe atravessaram eles de maneira intensa. E, por um momento, me ocorreu que talvez a minha fala teria produzido uma paralisação total, que não era exatamente o objetivo. Mas, por conta de uma disputa de toque entre uma dupla de performers, um deles saiu correndo e o grupo começou um jogo de pique-pega exatamente em frente à Câmara Municipal do Rio de Janeiro. O jogo rapidamente ganhou velocidade e uma dimensão que percorria a praça toda.

A brincadeira estava intensa de todas as partes, mas quando Salasar se torna o pegador, um homem se preocupa e grita "Que isso, cara? É brincadeira, né?". Salasar também comentou que a brincadeira liberou ele do seu próprio julgamento sobre si, mas disse "assim que eu comecei a correr já percebi as feições das pessoas mudando". Toda essa preocupação ficou em segundo plano quando uma senhora transeunte resolve tentar ajudar Ana a pegar o Salasar e começa a participar da brincadeira. Sua empolgação com o jogo durou tanto que ela permaneceu nele até o fim e seu ímpeto de pegar qualquer pessoa que estivesse no seu caminho surpreendeu a todos nós. De repente, todo mundo estava envolvido com a brincadeira e se divertindo. E, aos poucos, essa brincadeira que já envolvia o toque evoluiu para uma troca de carinhos entre pessoas desconhecidas - os performers e a senhora.





Figura 12. Pique-pegas. Autoria: Gabriela Haddad. Rio de Janeiro, 2022. Fonte: Acervo Pessoal.

**Audiodescrição da imagem:** Imagem da praça Cinelândia. Em destaque, performers e a transeunte desconhecida de calça jeans e blusa listrada. Os seis estão espalhados pela praça, aparentam estar correndo, enquanto a senhora está com o braço esticado para pegar alguém.

Figura 13. Senhora transeunte. Autoria: Gabriela Haddad. Rio de Janeiro, 2022. Fonte: Acervo Pessoal.

**Audiodescrição da imagem:** Imagem da praça Cinelândia. Em destaque, a mulher de calça jeans, blusa listrada e a sua mochilinha vermelha está gargalhando, no fundo os performers espalhados pela praça.

Figura 14. Abraçar. Autoria: Gabriela Haddad. Rio de Janeiro, 2022. Fonte: Acervo Pessoal.

**Audiodescrição da imagem:** Imagem da praça Cinelândia. Em destaque, Gabriel Beda, Laura Silveira e nossa amiga desconhecida se abraçam. Laura está com uma roupa toda branca, Gabriel com roupa verde e a mulher de calça jeans, blusa listrada e a sua mochilinha vermelha.

O pique-pegas é um jogo muito simples com poucas regras que são rapidamente aprendidas por quem estiver assistindo, por isso é convidativo por si só. A nossa amiga desconhecida entrou na brincadeira porque ela sabia exatamente como jogar aquele jogo. É nesse momento que a brincadeira surge mais uma vez como tática para desafiar a rigidez da disputa urbana. Dessa vez, a brincadeira na estrutura de um jogo com regras simples a serem seguidas e que são acordadas e compartilhadas por um grupo de pessoas. Diante de todo o paradoxo envolvido na relação das pessoas com a praça, quando e onde a rua ainda é um espaço de brincadeira? Na construção de um coletivo, o jogo ainda consegue estabelecer uma aliança através do simples desejo de jogar.

Nesse sentido, começo a pensar em como quebrar a hierarquia entre artista e público, percebendo essa relação como uma possibilidade de construir coletivos. Portanto, penso em como fazer um convite? Como construir uma obra que esteja no mundo de forma a convidar pessoas a participar? Como criar essa ponte entre aquilo que está em mim, os meus desejos e as minhas motivações enquanto artista, e aquilo que está no outro, a ponto do público desejar se incluir na obra? Para dançar, para jogar e para pular carnaval, só precisamos do nosso corpo. Entretanto, há uma lógica de atração e repulsa a qual esse sutil limiar, esse entre presente no deboche do carnaval e na ginga da capoeira, cria um espaço de estranhamento que paradoxalmente causa atração.

“Neste mundo, só o jogo do artista e da criança tem um vir à ser e um perecer, um construir e um destruir sem qualquer imputação moral em inocência eternamente igual.” (Nietzsche, 2008, p. 30). Esta frase de Nietzsche me indica que o estado de presença no jogo muitas vezes permite uma liberação - é um sair de si sem se perder. De alguma forma, na praça parecia que o jogo não tinha só a capacidade de fazer as pessoas se engajarem numa proposta

coletiva, mas também a sua presença no jogo poderia gerar um outro corpo onde se dissolvesse algumas possíveis perturbações com a conformidade.

A referência ao artista Hélio Oiticica é inevitável. Em meio a sua dedicação em tirar a obra de arte de um espaço segregado e inalcançável, ele se relacionava ativamente com as noções de jogo na sua criação. No seu desejo de transformar a relação do espectador com a obra de arte, Hélio Oiticica também desarticulava a ideia tradicional de jogo, uma vez que era o ato de jogar a questão relevante, se desfazendo das concepções de "ganhar" e "perder". Ou seja, era do seu interesse o jogar por jogar, o agir por agir. O artista encontrava no jogar a capacidade de impelir o participante ao prazer, e destituir a obra de arte da moralidade (Votto, 2011). Oiticica escreve em 1969: "Hoje sou marginal ao marginal, não marginal esperando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação (...)" (Clark; Oiticica, 1998). Ao descrever a própria marginalidade, o artista parece descrever a sua própria tática fugitiva, ao estar marginal à própria margem, ele planeja a liberdade de agir.

Em meio a essa desorientação, a experiência parece me dar pistas de criação. Para desestabilizar a criação em dança e propor uma obra que estivesse alinhada com aquelas questões que pairavam em mim sobre normas e fugitividade, o carnavalizar parecia uma forma de desestabilização dos elementos da obra (Cecchetti; Mizoguchi, 2022): propor gestos que coloquem um problema na organização do corpo no espaço público, brincar com o tempo, questionar a utilidade, instaurar um jogo que pudesse reunir um coletivo. Citando Lepecki: "Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade" (2012, p. 56). O corpo dobra e desdobra, por isso oscila, brinca, ginga, samba e debocha sob as investidas para torná-lo uma forma sólida. Seria possível propor uma obra que revelasse essas táticas?

Por fim, vou passar brevemente pela terceira parte dessa prática, não porque esta não seja relevante, mas porque acredito que as principais implicações para a criação de EMARANHADA se deram nessas duas primeiras etapas do trabalho. A última parte reuniu o grupo com alguns materiais como máscaras, tiaras, chifres, tecidos e serpentinas. O grupo agora se espalhava ainda mais escolhendo as escadas da Câmara e do Theatro Municipal, bem como os outros monumentos da praça para realizar suas ações. Isto não foi uma indicação de minha parte, mas parece que no momento em que insiro os artigos de fantasias carnavalescas na

experiência, o grupo resolve se aproximar mais e mais das grandes estruturas institucionais que se reuniam naquela praça.

De tantos acontecimentos que permearam a prática dessa última parte da experiência, quero lançar luz novamente ao conflito e à brincadeira que aparecem mais uma vez em coexistência em algumas cenas: 1. dois performers se enrolam e desenrolam na serpentina quando, aos poucos, a movimentação se torna mais bruta e rápida e os seus braços e pernas começam a rasgar a serpentina; 2. um performer pega um cacetete de fantasia e empurra outro performer degrau por degrau, escada abaixo; 3. dois performers mascarados ficam de pé no meio do trilho do VLT até o trem chegar muito próximo aos seus corpos e saem.





Figura 15. Enrolar-se na Serpentina. Autoria: Gabriela Haddad. Rio de Janeiro, 2022. Fonte: Acervo Pessoal.

**Audiodescrição da imagem:** Imagem da praça Cinelândia em frente a Câmara dos Vereadores. Em destaque, Salasar e Ana estão em movimento, enrolados na Serpentina.

Figura 16. Empurrar escada abaixo. Autoria: Gabriela Bruno. Rio de Janeiro, 2022. Fonte: Acervo Pessoal.

**Audiodescrição da imagem:** Imagem da praça Cinelândia na escadaria da Câmara dos Vereadores. Em destaque, Salasar e Rodrigo Barizon. Rodrigo empurra Salasar que está segurando uma sombrinha rosa.

Figura 17. Esperar o limite. Autoria: Tarcísio Pêgo. Rio de Janeiro, 2022. Fonte: Acervo Pessoal.

**Audiodescrição da imagem:** Imagem da praça Cinelândia, trilho do VLT. Em destaque, Gabriel Beda e Ana Renner. Gabriel está com uma máscara vermelha e Ana com uma máscara azul, esperam o VLT chegar em cima do trilho.

Essas ações me fazem pensar como esse limiar do estranhamento e da atração presente entre vários elementos desse contexto do cotidiano com a implicação artística que provocamos, envolve estar sempre à beira do confronto até escapar. A confusão envolve uma brincadeira na qual ninguém sai ganhando e nem perdendo, porque ela mesma se desestrutura e reestrutura antes de qualquer resolução. As ações envolvidas se montam em uma confusão com aquilo que é realmente brincadeira ou é uma disputa e, no momento que parece que se chega no ápice da ebulição, ela desvia. É dessa relação que considero existir no carnaval de rua, ou seja, uma relação que está imbricada entre disputa e brincadeira, entre competição e composição, entre apropriação e cocriação, que surge EMARANHADA.

### Capítulo 3

#### **EMARANHADA - Entre a fantasia, o feitiço e o delírio**

O pontapé de EMARANHADA foi em dezembro de 2022. Ela aparece para mim primeiro como um jogo simples, onde eu reuniria uma quantidade de gestos e sons da cidade aleatórios, no qual uma série de comandos não-revelados produziria acontecimentos em um curto espaço-tempo. É realizada como proposta prática desta pesquisa pela primeira vez no dia quatorze deste mesmo mês, junto aos alunos da disciplina de Estudos da Performance, ministrada pelo professor Felipe Ribeiro no Programa de Pós-Graduação em Dança na UFRJ. O jogo se inicia quando eu peço para que os espectadores, que agora são participantes, caminhem pela sala e ocupem o espaço. Naquele dia inaugural, eu li um pequeno texto<sup>46</sup>, entreguei aos poucos um papel aleatório na mão dos participantes e pedi para cada um ler e guardar consigo. Os tais papéis continham um pequeno texto que descrevia uma ação diretamente relacionada a algum som da cidade. São comandos que quem lê essa dissertação é apresentado em alguns momentos nos capítulos: “ao ouvir o som de buzina, mova-se de braço dado a alguém” ou “ao ouvir o som de motor, acaricie o chão com a ponta dos dedos”. Alguns desses comandos também envolvem ações relacionadas à ação de outras pessoas: “se alguém tocar em você, ria” ou “se ouvir o som de batidas, pare na frente de alguém”. No mesmo momento, eu dou a partida em um áudio transmitido por uma caixa de som no centro da sala. Esse áudio é uma mixagem de sons da cidade envolvendo latidos de cachorro, chuva, pássaros, buzinas, sirenes, batidas de carro, gritos de criança e muitos outros. Mas o som da experiência somava essa mixagem a todas as movimentações presentes dentro e fora da sala que também produziam ruídos e sonoridades.

Um tempo depois, em abril de 2023, Manu Lavinias me convidou para levar EMARANHADA no dia de abertura da Ocupação Abre Caminhos no Teatro Cacilda Becker. Havia cerca de 30 pessoas no teatro naquele dia. O público foi guiado a sair das cadeiras da arquibancada do teatro e se direcionar para a parte de trás onde os papéis eram entregues para cada espectador-participante. A EMARANHADA depende completamente da participação e

---

<sup>46</sup> “A cidade oficial com a sua imposição de ordem, sua atmosfera alienante, seus fluxos violentos e circulações frenéticas ainda insiste em se fazer cidade-presença: instável, desordenada, encantada e extraordinária. Entregar o próprio corpo para romper com os clichês urbanos me parece uma pista para co-criar com o espaço e disputar pertencimento, entender que rua também é casa. Já o coletivo, a aliança urgente para atravessar os impossíveis. A fantasia cinética que opera com forças internas e externas de neutralidade nunca será total. O feitiço se estabelece como aquilo que deve ser feito e o delírio como estratégia de desobediência.” (Haddad, 2023, p. 52)

da disponibilidade do público para cocriar a experiência e deixa espaço aberto para que qualquer coisa aconteça, uma vez que os comandos são diferentes, entregues aleatoriamente e executados de muitas maneiras por cada um dos participantes. Dessa forma, nem mesmo eu, a propositora, posso tentar prever o que vai acontecer no percurso. Depois disso, EMARANHADA foi realizada em outras duas situações que também serão relatadas aqui: uma vez na praça Cinelândia<sup>47</sup> em agosto de 2023, onde convoquei um grupo de pessoas para participar com o objetivo de experimentar o seu acontecimento na praça pública; e outra vez na disciplina Laboratório de Espaço<sup>48</sup> da graduação em Dança em novembro de 2023 a convite da professora Maria Inês Galvão.



Figura 18. Comandos de EMARANHADA. Rio de Janeiro, 2024. Fonte: Gabriela Haddad.

**Audiodescrição da imagem:** Uma foto em plano horizontal. Papeis com comandos estão distribuídos aleatoriamente em uma mesa, é possível ler apenas um que está acima “Ao ouvir som de sino, abrace alguém”

Desde o primeiro dia de seu acontecimento eu pensava do que se tratava a EMARANHADA - como chamá-la? Certamente era uma obra que tinha grande relação com a performance, mas o que era? Seria um jogo? Uma performance coletiva? Uma prática-instalação itinerante? Um método? Um programa performativo? Até que retornar para este texto me colocou novamente esse problema, de alguma forma dar um contorno a EMARANHADA

<sup>47</sup> Vídeo de registro na íntegra utilizado para documentação (sem o objetivo de divulgação). Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1zQhW2aHR-cYVkwkCm1x-lpze-JbR-SJ/view?usp=sharing>

<sup>48</sup> Vídeo de registro na íntegra utilizado para documentação (sem o objetivo de divulgação). Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1o9IogeXhkrI5Ra2rirerXxn2CIfFUiPX/view?usp=sharing>

me parecia necessário justamente para que eu pudesse pensar sobre ela, elaborar seus problemas, colher seus frutos e entender o que eu faria com ela nos próximos passos.

Durante uma exposição do Hélio Oiticica em Outubro de 2023 no CCBB de Brasília, durante a viagem para o VII Congresso da ANDA<sup>49</sup>, eu chego a alguns de seus escritos para conceituar Caju-Klemania como programa *in progress*<sup>50</sup>. A obra em questão pretendia uma série de acontecimentos poético-urbanos para tomar o bairro do Caju como um *playground* bairro-urbano. A partir dessa experiência, começo a entender que me aproximar dos escritos de Hélio Oiticica, não apenas pela sua intensa relação com o carnaval e a cidade, mas pelo seu apreço pela participação coletiva nas obras, era uma via para elaborar o meu próprio trabalho. E esse apreço surgia justamente de uma vontade de retirar a arte desse lugar que era alcançado apenas por uma pequena parcela da população, do lugar de serviço à contemplação de uma pequena elite, e levá-la como uma proposição de experiência de mundo para qualquer pessoa.

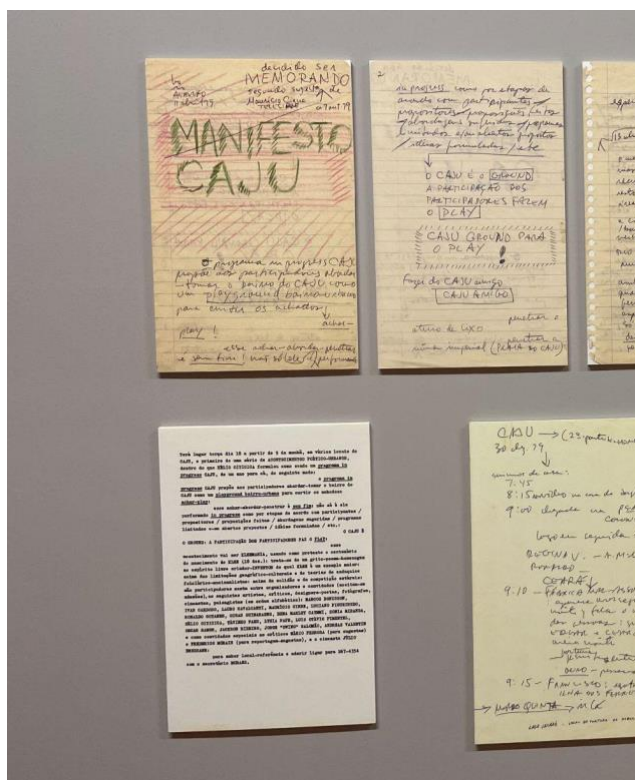


Figura 19. Escritos de Hélio Oiticica no CCBB Brasília. Brasília, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.

**Audiodescrição da imagem:** Uma foto em plano vertical. Escritos de Hélio Oiticica espalhados pela parede da exposição, em evidência "MANIFESTO CAJU" escrito na primeira folha.

<sup>49</sup> Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança

<sup>50</sup> <http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=722&tipo=2>



Desde o princípio desta criação, eu queria entender como as pessoas se relacionavam com as propostas que eu trazia, o que causava afastamento/estranhamento e o que causava aproximação/atração. A minha vontade principal era propor algo que qualquer um que tivesse interesse pudesse participar, onde eu pudesse oferecer uma experiência de imaginação/afetação múltipla. Assim, a EMARANHADA só existe se houver obrigatoriamente a participação coletiva, a sua eficácia se dá apenas pela ação e a sua existência não deixa qualquer rastro, a não ser no invisível.

Então, começo a perceber que a minha aproximação com a obra de Hélio Oiticica está relacionada em muitos pontos. Primeiro por esse desejo pela arte coletiva, que ele chamou de substituir "o mito da 'criação artística' pela ideia de que a invenção é 'trabalho', é 'fabricação'", com isso havia uma vontade de 'transformar os participantes 'proporcionando-lhes proposições abertas ao seu exercício imaginativo'" (Favaretto, 2021, p. 249-250). Mas também, para além disso, Oiticica reunia tudo isso a sua necessidade de desestabilização das culturas hegemônicas que tomavam o povo brasileiro para uma busca de caracterização cultural, ele entendia que era preciso evidenciar o conflito sem apresentar um projeto de superação - "DA ADVERSIDADE VIVEMOS!" (Oiticica, 2006, p. 168). O seu interesse pelas práticas do povo, pelo carnaval, pelas escolas de samba e por festas de qualquer ordem, não implicava em uma valorização/romantização das nossas raízes culturais, mas sim como uma proposta de experiência de marginalidade, de experiência do impasse.

Nesse caminho de não-conformidade com a posição cultural dominante, o artista atuaria mais como um propositor, "com a proposição de obras não acabadas, 'abertas'" (Oiticica, 2006, p. 167). Seriam proposições eternamente móveis e transformáveis, que se estruturam com a ação do espectador-participante. Assim, começo a entender EMARANHADA como um programa aberto à realização (Oiticica, 2006). Isso se daria não apenas pelo fato de envolver de forma imprescindível a participação coletiva, do público em questão, mas pelo seu aspecto impermanente que reflete em cada realização um acontecimento novo e totalmente imprevisível e pela sua criação que envolveu a atividade criativa do público desde o princípio e eternamente.

Nunca por acaso, H.O relaciona diretamente a sua experiência com a dança ao seu gosto por esse tipo de criação que está intensamente imbricada com o movimento das coisas - um movimento que é incoerente e que não para de acontecer:

A experiência da dança (o samba) deu-me, portanto, a exata ideia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade - de outro lado, porém, revelou-me o

que chamo de 'estar' das coisas, ou seja, a expressão estática dos objetos, sua imanência expressiva, que é aqui o gosto da imanência do ato corporal expressivo, que se transforma sem cessar (Oiticica, 1965, p. 3).

EMARANHADA, para mim, se estrutura como uma fantasia sempre em realização e nunca totalmente realizável. Não apenas porque ela nunca cessa a própria feitura, mas também porque tudo aquilo que eu elaboro para que ela aconteça não é garantido. O que faz EMARANHADA acontecer é o corpo de cada participante presente no ato, o coletivo que se forma com cada um desses corpos, e a sua disposição no espaço e no tempo. Pelo fato da sua realização ser completamente dependente de todas essas coisas e, principalmente, do exercício imaginativo do público, o seu acontecimento é sempre inédito.

Para que ela se estabeleça como um programa aberto à realização e entregue ao coletivo, vou disponibilizar no ANEXO 1 deste documento alguns dos seus comandos, as regras do jogo e um link para download do áudio mixado utilizado no seu acontecimento. Na próxima seção, me concentro em relatar os acontecimentos da EMARANHADA como quatro nós. Estes nós foram essenciais para a formação da EMARANHADA porque foi apenas com essas experiências que eu pude perceber quais eram os elementos imprescindíveis para que ela acontecesse. Por fim, pretendo deixar algumas ofertas no campo do invisível que essa criação me devolveu: a fantasia, o feitiço e o delírio.

### **3.1. Quatro nós para preparar uma EMARANHADA**

#### *Nó n.01*

Os papéis são entregues por mim a cada participante que descobre qual é o comando que vai seguir. O participante, então, percebe que precisará fazer certa ação determinada por tempo indeterminado, sem motivo aparente. O som que sai do equipamento sonoro distribuído pelo espaço dá o início para a experiência começar - mas é sempre importante destacar que o som da experiência envolve tudo aquilo que está disposto dentro e fora do espaço, incluindo a movimentação de todos que participam. Os sons se repetem: as mesmas sirenes, os mesmo latidos, as mesmas batidas, mas são distribuídos numa cadência não-linear pela mixagem detalhadamente preparada. Ao perceber que o som não tem qualquer padrão de repetição, o participante percebe que não consegue prever quando deverá mover o seu comando. O momento da sua ação é, portanto, imprevisível.

O participante se vê repetindo uma ação e percebe que as outras pessoas também estão fazendo ações ou; o participante é surpreendido pelas primeiras pessoas que são acionadas pelos seus comandos, antes mesmo de fazer a própria ação. A única regra do jogo verbalizada é: leia o seu papel e guarde com você. Ninguém tem conhecimento sobre o que está por trás da movimentação de cada pessoa. O jogo revela um primeiro estado de presença que envolve certo mistério, dúvida e atenção: eu não sei o que os outros vão fazer, eu não sei porque eles fazem o que fazem e eu não sei quando eu vou precisar fazer o que eu preciso fazer. No fim, não temos nem a garantia que as pessoas realmente fazem os seus comandos ou se estão apenas fazendo gestos aleatórios.

Se denuncia, portanto, uma fragilidade fantasiosa dessa organização pré-estabelecida: caso o participante resolva se rebelar contra o jogo e não cumprir com a regra que recebeu, ninguém vai saber, já que nem mesmo a propositora sabe qual comando está por trás do seu papel. Mas certo conflito se instaura porque o participante ainda quer ver o jogo se desenrolar e, para isso, talvez seja importante obedecer àquele comando. Parece que o jogo consegue provocar um campo de forças muito íntimo nesse entre: eu estou fazendo isso porque eu quero ou porque alguém ordenou? Eu estou fazendo isso porque quero obedecer a alguém ou porque quero que o que tiver que acontecer aconteça? Se eu desobedecer o comando, eu ainda estou jogando? Qual a nova relação que esse jogo estabelece entre corpo e comando?

A criação do jogo procede da primeira investigação prática na Cinelândia, descrita no capítulo anterior. Ao rever as imagens com os registros da praça, algumas ações são selecionadas, reunidas e montadas por mim em um único documento de vídeo. A partir disso eu escrevo a mão todas as ações presentes nas cenas, leio e releio em voz alta. Então, percebo que as ações são possíveis de qualquer corpo executar, porque a partir do momento que a ação vira texto, ela se transforma. Aquilo que na imagem parece ser difícil ou extremamente complexo de ser realizado ao ser transferido para o texto altera a sua forma e passa a ter outras interpretações. Esse ponto me dá pistas sobre o processo de criação em dança - no momento que eu demonstro um comando e peço para ele ser executado coreograficamente, quem executa vai quase sempre repeti-lo o mais próximo do que eu fiz, mas quando a ação vai para o texto ou para a fala, a depender da quantidade de detalhes fornecidos, quase sempre ela será reproduzida de formas completamente diferentes.

se ouvir o som de sirene,  
suba nas costas de alguém



Figura 20. Subir nas costas de alguém. Rio de Janeiro, 2024. Fonte: Gabriela Haddad.

**Audiodescrição da imagem:** Duas imagens se dividem no plano horizontal. De um lado o comando “Se ouvir o som de sirene, suba nas costas de alguém”, do outro lado uma foto onde o performer Gabriel Beda está em segunda altura nas costas de Rodrigo Barizon na praça Cinelândia em Agosto de 2022.

A figura acima exemplifica o caso anterior. Ao ver a imagem, a ação de subir nas costas de alguém sugere uma realização que necessita uma técnica específica para ser realizada, mas ao ler o comando desencadeado da mesma ação, fazê-la se torna totalmente possível na medida que a pessoa poderia subir nas costas de alguém de qualquer maneira que imaginar. Sem precisar se enquadrar em qualquer técnica prevista.

No seminário de pesquisas em andamento do PPGDAN UFRJ “NINHO - em vôo nos queremos” que aconteceu no dia 8 de Dezembro de 2022, esse vídeo das ações seria apresentado para o público presente. Mas devido ao corte orçamentário na educação e a mobilização estudantil com algumas manifestações pela cidade, o seminário aconteceu na própria praça Cinelândia como forma de protesto. Isso acabou mudando completamente a configuração para a apresentação do seminário. A mudança de local para praça pública, não qualquer praça, e sim a mesma praça da investigação em questão, impossibilita a projeção do vídeo, mas possibilita outra vivência do mesmo. Eu pensei, então, em como poderíamos performar aquela ausência (do vídeo). Por isso, pedi para que todos se sentassem no chão em qualquer lugar da praça e assim ficassem por sete minutos e trinta e três segundos (o tempo exato do vídeo). Quando todos voltam para o local da apresentação, eu leio em voz alta as ações escritas à mão.

Quando EMARANHADA acontece pela primeira vez alguns dias depois desse momento, ainda sem esse nome, a sua duração era de dez minutos e todas as ações executadas eram relacionadas diretamente com o vídeo da investigação anterior. Eu chego nos comandos, portanto, através do processo da experiência na Cinelândia, depois de escrever e ler todas as ações realizadas. Em EMARANHADA, a primeira ideia era cocriar o espaço da cidade em um novo lugar, mas de uma forma que certos elementos que passam despercebidos por nós ficassem em evidência. Como fazer a cidade aparecer? Os ruídos, que muitas vezes se tornam quase uma música ambiente ou um fundo quase inaudível por trás da música no fone de ouvido, eram agora ensurdecidores, não apenas pelo seu volume e a vibração em nossos corpos, mas porque precisávamos prestar atenção com cuidado para saber quando agir. A ilusão dos corpos neutros e desconhecidos que circulam de lá para cá é quebrada, porque era preciso prestar atenção em cada um e em suas nuances para saber quando agir.

A decisão de compor uma investigação a partir de comandos vem da vontade de entender a relação entre corpo e norma. A palavra comando tem uma relação direta com a prática militar. A cidade do Rio de Janeiro também vive sob a condição de estar constantemente militarizada e os indícios dessa condição estão nos corpos humanos e não-humanos (por exemplo, o nome das ruas ou dos bairros, os monumentos, as metralhadoras, as fronteiras físicas e imaginárias). Mas, então, por que criar uma obra sobre comandos?

Butler ao se referir às normas de gênero ressalta: "Se o gênero vem a nós em um primeiro momento como uma norma de outra pessoa, ele reside em nós como fantasia ao mesmo tempo formada pelos outros e parte de nossa formação" (2018, pos. 547). A norma, em tal caso, é algo que nos precede e é involuntária a nós. Isto posto, as normas de reconhecimento não são algo que podemos escolher, elas existem e atuam sobre nós. O seu caráter fantasioso está no fato de que algo sempre pode dar errado na sua representação. "Perguntar como essas normas são instaladas e normalizadas é o começo do processo de não tomar a norma como algo certo, de não deixar de perguntar como ela foi instalada e representada, e à custa de quem." (Butler, 2018, pos. 647).

Por que criar uma obra com comandos? Porque os comandos vão sempre existir. Então, como lidar com eles? O meu desejo com a organização da EMARANHADA num primeiro momento era provocar o corpo a questionar o regimento desses comandos e talvez revelar as suas falhas. Por que fazemos o que fazemos? Por que estou fazendo isso desse jeito? O que acontece se eu fizer de um outro jeito? O que acontece se eu não fizer? O que acontece

se eu imitar o que uma outra pessoa está fazendo? No momento em que a sua relação com o comando se torna estritamente individual - só você sabe o próprio comando - quais possibilidades encontramos para lidar com ele?

### Nó n.02

Qual dinâmica o próprio jogo poderia instituir para que as pessoas questionassem os seus comandos?

O segundo acontecimento de EMARANHADA foi aberto ao público e realizado no teatro Cacilda Becker em Abril de 2023. Nessa ocasião, já sem a leitura do texto no início, eu começo a experiência apenas entregando os papéis e pedindo para que todos leiam e guardem consigo. Para essa vez, eu também aumentei a mixagem de som para dezenove minutos, além de ter incluído mais quebras nas sonoridades. Em dado momento, a cadência das batidas e sirenes traz uma ilusão de um batidão, por isso o som de cada elemento fica mais difícil de ser reconhecido pela velocidade e repetição que aparecia. O meu intuito era produzir mais incômodos dos participantes para com os comandos ao repetir por mais tempo e por mais vezes, além de começar a gerar dúvidas sobre o próprio som.



Figura 21. Imagens de EMARANHADA em Abril de 2023. Teatro Cacilda Becker, 2023. Fonte/Fotógrafo: Erick Figueiredo.

**Audiodescrição da imagem:** Três fotos compõem um plano horizontal. Na parte inferior às arquibancadas do Teatro Cacilda Becker, no registro um espaço ocupado por pessoas com luz baixa, da esquerda para direita: duas mulheres estão paradas de frente uma para outra, um homem caminha de braços dados a outra mulher, enquanto um homem deita no chão, uma mulher toca o chão com os dedos.

Nesse dia, eu havia recebido o comando - ao ouvir o som de batidas, bata palmas. Em dado momento, uma outra participante parou em minha frente enquanto eu batia palmas. Minhas mãos passavam muito próximo ao seu rosto e estalavam em um alto som estridente - lá

continuava ela totalmente parada. Eu fiquei um tempo sem compreender, olhava para ela fixamente e continuei batendo palmas. Até que eu percebi que as batidas haviam parado e eu continuei, ou seja, eu tinha me distraído com a nossa interação e não percebi que eu não precisava mais repetir o comando. Paro. A participante sai andando e segue caminhando pelo espaço. Depois, conversando com ela, eu descobri que o seu comando era - ao ouvir o som de batidas, pare de frente para alguém - e que como o som da minha palma era alto acabava sobrepondo o som das batidas na mixagem. Certa vez ela acabou parando na minha frente e tudo isso aconteceu.

No caso dessa conformação do Cacilda Becker, o equipamento sonoro do teatro foi utilizado para transmitir a mixagem de ruídos da cidade, diferentemente da primeira vez onde eu utilizei uma caixa de som que ficava posicionada no chão do ambiente. A caixa de som quando está no chão produz uma vibração que o som do teatro, por mais alto que estivesse, não reproduziu. Dessa maneira, aquele incômodo produzido pelo som alto e vibratório, que gerava quase como um estado de transe, foi mitigado. Mas esse problema incluiu uma nova camada na investigação: dependendo de como o som é alocado no ambiente, algumas sonoridades produzidas pelos participantes sobrepõem a transmissão sonora.

A partir disso, eu comecei a perceber que a produção de encontros ao longo da experiência, onde uma ação tem algumas correlações possíveis com outras ações, poderia produzir os desequilíbrios, desvios e desobediências que eu estava buscando. Como já dito, isso já acontecia na proposição inicial de EMARANHADA, mas eu ainda não havia percebido a sua potência como um motivador de desvios. Era o contato, o tato, a composição entre os corpos que fazia as pessoas se desviarem (propositalmente ou não) das suas ações. Esse desvio não necessariamente surge como um ímpeto de revolta contra a estrutura organizada, mas como uma forma de encontrar novas possibilidades de se relacionar com os outros participantes do jogo, uma forma de dar cabo às próprias vontades que vão surgindo na medida que o jogo acontece. Agora a minha vontade era produzir ainda mais comandos de contato, onde mais pessoas dependessem das outras para se mover.

### Nó n.03

Na versão realizada na Cinelândia, esse aspecto sonoro da experiência foi pensado. Nesse dia ocupamos justamente aquele espaço amplo no meio da praça, sem bancos ou árvores. Eu sabia que o som se dissiparia ainda mais, uma vez que estávamos em um local aberto. Meu interesse dessa vez era justamente entender como o som da vida na cidade se misturava com o som reproduzido pelo equipamento e com o som realizado pelos próprios participantes. Outras buzinas, outras batidas ou outros sinos poderiam atravessar aquilo que já acontecia antes.

Eu também tinha um desafio de delimitar o dentro e o fora do jogo, afinal em todas as outras vezes eu havia realizado em lugares fechados e, no momento em que esse limite não existisse, eu acreditava que a experiência já iria se transformar em outra coisa. Para isso, eu pedi para os participantes fazerem uma roda e passei uma fita zebraada preta e amarela por debaixo dos seus pés, formando um círculo irregular no chão. A caixa de som estava exatamente no meio desse círculo zebraado. Paradoxalmente, essa foi a vez em que a experiência foi realizada no menor espaço, justamente na vez em que realizamos no espaço público com tanta amplitude, eu quis reduzir ao máximo a delimitação do jogo.







Figura 22. Imagens de EMARANHADA em Agosto de 2023. Cinelândia, 2023. Autoria: Erick Figueiredo.  
**Audiodescrição da imagem:** Um aglomerado de pessoas no centro da praça Cinelândia andam em círculos em um espaço reduzido e delimitado por uma fita zebraada no chão. São os participantes da EMARANHADA.

Figura 23. Imagens de EMARANHADA em Agosto de 2023. Cinelândia, 2023. Autoria: Erick Figueiredo.  
**Audiodescrição da imagem:** Nesta foto, algumas pessoas abrem os braços, enquanto outras se desviam para passar. Uma das participantes está sentada.

Mais uma vez, eu peço para que os participantes caminhem pelo espaço e entreguem os papéis nas mãos de cada um. É importante dizer que apesar de eu entregar os papéis para cada pessoa, os papéis são entregues aleatoriamente. Entretanto, sou eu, a propositora, quem escolhe a relação de papéis que vai existir em cada dia. Isto se mostrou cada vez mais importante ao decorrer do processo porque eu precisava garantir que os comandos teriam uma correlação entre si para que as pessoas tivessem um contato acumulativo no meio do jogo.

A expectativa que eu tinha sobre a reação aos ruídos da cidade para além da caixa de som não foi tão significativa. Talvez porque a Cinelândia estava assim um lugar tão barulhento nesse dia, ou porque estávamos tão imersos que não nos demos conta dos seus barulhos. Mas, como o espaço determinado para o jogo era super reduzido, e parecia ainda menor em comparação com o tamanho da praça e do espaço livre que estávamos, foi o contato que se mostrou quase inevitável. Estávamos aglomerados num espaço sem espaço e aquilo nos obrigava a reorganizar o corpo para executar tais ações. Nos esbarramos hora ou outra sem perceber e o desvio se fazia quase uma movimentação constante. Mais uma vez, era a relação construída entre as pessoas ao longo do jogo que se mostrava fundamental para o jogo acontecer.

Ao realizar na praça pública, eu penso que EMARANHADA tomou um plano de composição com a própria cidade. Era como se, de alguma forma, naquele espaço hiper reduzido em uma amplitude de praça, nós fazíamos uma representação quase exagerada daquilo que acontecia à nossa volta. Num momento onde todos os participantes circulam freneticamente, nós parecíamos amontoados e sem rumo, um caminhar constante que não dava em lugar nenhum. Os participantes com roupas absolutamente cotidianas, com bolsas e mochilas, não se distinguiram tanto dos outros sujeitos que caminhavam pela praça. A meu ver, a imagem quase que produzia um deboche com a movimentação que acontecia ao redor. Um excesso de cidade sobre cidade: ruído em cima de ruído, corpos aglomerados e uma circulação sem fim dentro de um espaço circundado por uma fita zebreada amarela e preta. A fita que geralmente isola lugares de circulação, agora estava isolando um lugar para a circulação.

Como pista, eu comecei a compreender que determinar um espaço exato e limitado parecia produzir um novo funcionamento para aquela experiência. O movimento se tornava mais conflituoso e, por isso, o desvio se tornava um modo necessário de existência. Conforme as pessoas faziam as suas ações, a falta de espaço ficava ainda mais incômoda. Apenas o caminhar já parecia difícil, mas na medida que uns abriam os braços e outros sentavam no chão, os impasses aumentavam e, com isso, era produzido mais desvios e mais toques entre os participantes. O tempo da experiência, o encadeamento das ações, a disposição sonora e agora a limitação espacial - eu começava a entender finalmente o que eram as bases de EMARANHADA.

#### Nó n.04

No acontecimento seguinte, eu já organizava uma relação do corpo entre ação-som-ação ou ação-ação-ação ou som-ação-som para EMARANHADA onde os comandos tinham uma relação intencional mas não garantida entre si. Para isso, eu construí um diagrama em rede onde as ações se relacionam em cadeia, sempre com a possibilidade de dar errado, afinal os comandos são indiretos e realizados de formas diferentes. A EMARANHADA existia na medida que eu produzia conexões entre várias ações, delimitando um tempo e um espaço para essas ações poderem ser executadas de maneira aleatória pelos seus participantes. Na medida em que o tempo, o espaço e as relações vão se estabelecendo, os comandos criam atrações, repulsas, necessidades de contato e desvio dos participantes entre si.

Vão acontecendo pequenas aglomerações e dispersões ao longo do jogo. Aos poucos os participantes envolvidos nas aglomerações vão entendendo os comandos dos outros participantes com quem se relacionam e, por isso, começam a tentar estabelecer novas relações. Já outros, que não estão envolvidos nas aglomerações, começam a lidar com o problema de obedecer o próprio comando e o desejo de participar do pequeno coletivo formado. Até que começam a perceber que, às vezes, uma simples alteração na sua execução já poderia causar novas relações. Isso, como já dito, é completamente imprevisível, porque eu poderia tentar prever como as pessoas vão se comportar, mas eu erraria em boa parte delas, logo não consigo garantir que as ações vão se conectar de fato. A partir disso, o que eu consigo fazer é tentar produzir várias conexões para que uma ou outra de fato aconteça. Ainda, como os comandos são passíveis de interpretações, outras conexões que eu não considerava também podem acontecer.

Talvez o meu desejo era estabelecer um jogo onde uma série de ações que parecem sem sentido são executadas, onde quem está de fora não entenderia, mas quem está dentro ficaria imerso. Certamente a sua última realização junto a disciplina da graduação em Dança foi excepcional nesse sentido, por conta da presença e entrega dos participantes à proposta. O coletivo viveu intensamente a experiência, o que possibilitou que tudo tomasse outra proporção. Essa intensidade aconteceu não apenas em questão de força e velocidade, mas no empenho em buscar muitas maneiras de executar a mesma ação e, com isso, muitas relações aconteceram justamente porque os participantes já buscavam esse contato.





Figura 24. Imagens de EMARANHADA em Novembro de 2023. Ilha do Fundão, 2023. Fonte: Acervo Pessoal

**Audiodescrição da imagem:** Os alunos da disciplina, participantes da EMARANHADA fazem um aglomerado no fundo da sala.

Figura 25. Imagens de EMARANHADA em Novembro de 2023. Ilha do Fundão, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.

**Audiodescrição da imagem:** Nesta foto, os participantes estão mais distribuídos pelo espaço. Na esquerda dois participantes se abraçam, mais ao centro para o fundo um participante sobe nas costas de outro, já na direita e confundido com o fluxo de outros participantes, uma participante levanta a outra que está com o braço para cima.

Figura 26. Imagens de EMARANHADA em Agosto de 2023. Teatro Cacilda Becker, 2023. Fonte/Fotógrafo: Erick Figueiredo.

**Audiodescrição da imagem:** Nesta foto, em uma linha algumas pessoas abrem os braços e se conectam em cadência.

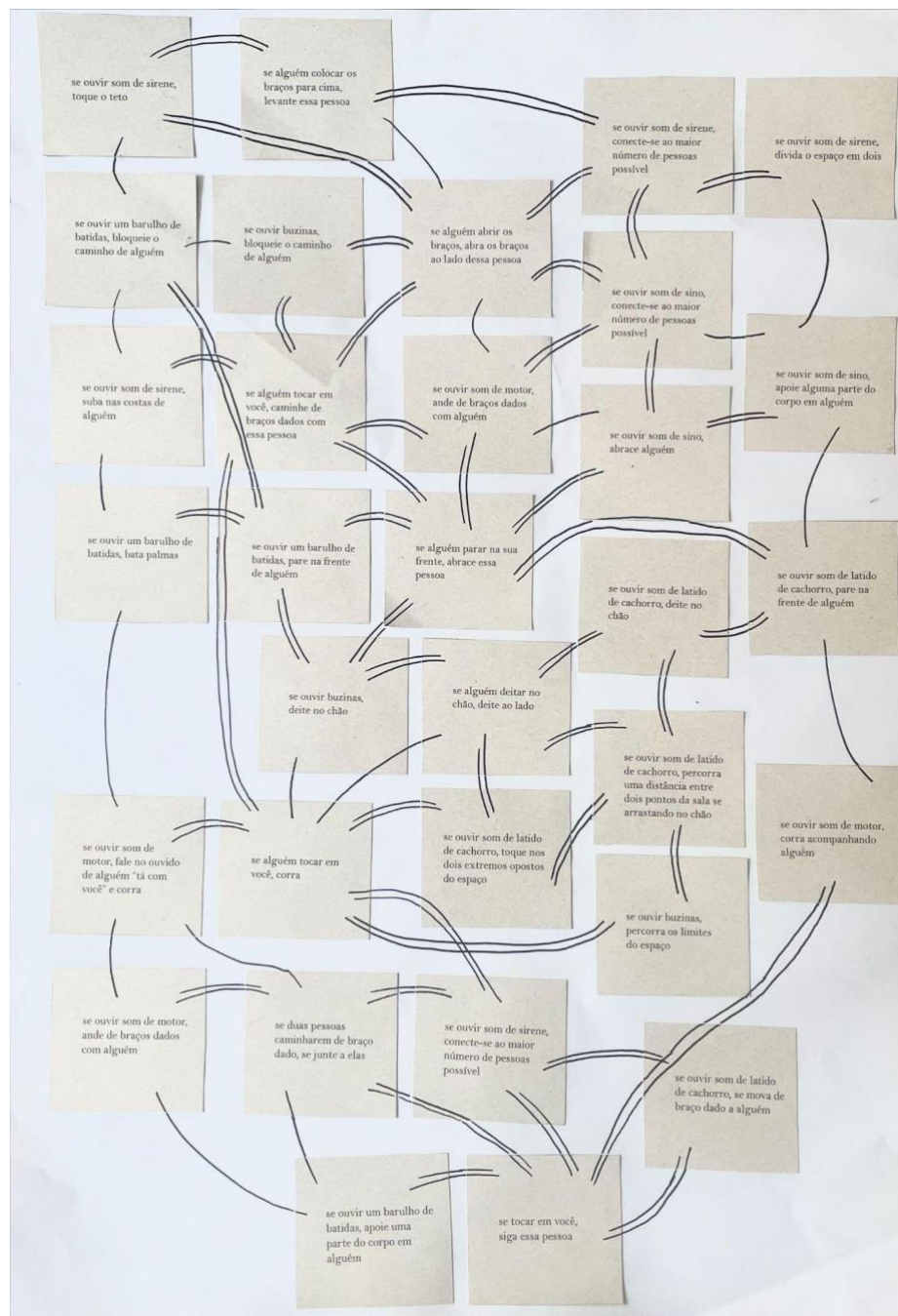


Figura 27. Diagrama de EMARANHADA. Rio de Janeiro, 2024. Fonte/Fotógrafo: Gabriela Haddad.  
**Audiodescrição da imagem:** Uma foto de um diagrama feito em papel onde os papéis de EMARANHADA estão posicionados de maneira detalhada, lado a lado, uns em cima dos outros, fazendo uma aglomeração organizada e onde cada papel se relaciona com os outros por meio de linhas pretas.

Nesse caso, a aposta está mais no desafio que o jogo propõe na sua relação com o seu comando - nas maneiras de mobilizá-lo para estabelecer possíveis relações com outras pessoas no jogo. Como os comandos não são detalhados e algumas vezes até pressupõem a impossibilidade de serem executados precisamente (como tocar o teto ou tocar os dois extremos do espaço ao mesmo tempo), a forma como os participantes vão questionando a própria ação

ao longo do jogo determina novas possibilidades e qualidades de movimento, tanto individual quanto coletivamente.

Os relatos após a experiência realizada mostraram que o desafio e o comprometimento com o jogo levou todas as pessoas a seguirem o comando até o fim, mesmo que isso tenha custado muita energia, muito suor e muita força. Mas os sentimentos de tédio, de cansaço e de confusão sempre aparecem. Em certo momento, alguns participantes confessaram que ficaram cansados e desconfortáveis em ficar repetindo, outra participante comentou que nunca aparecia o deflagrador do seu comando, e eu os perguntei: "- Vocês não pensaram em não fazer mais?" e todos me responderam que não, que pensaram em executar de outras formas. Isso parece-me mostrar que o jogo tem uma força capaz de manter a aposta viva. Os participantes têm atração pelas possibilidades do acontecimento - eu não quero deixar de fazer porque eu quero que o que tiver que acontecer aconteça. E o mistério por trás da sua orquestração invisível garante o estado contínuo de busca.

O diagrama de EMARANHADA se estabelece enquanto fantasia, primeiro porque é impossível garantir que essas conexões serão realizadas e segundo porque sempre podem existir outras conexões que não estão previstas ali. Não há como coreografar a experiência porque ela depende essencialmente do participante que vai ler, executar, questionar e se movimentar com os comandos, da maneira como esses participantes se distribuem pelo espaço e da maneira como eles vão se relacionar naquele tempo. A experiência propõe, assim, um outro tipo de atenção sobre o seu corpo, os outros corpos, o som, o tempo e o espaço, mas não apenas, também permite uma outra imaginação sobre a presença na cidade.

EMARANHADA quer reorientar o movimento do corpo para uma outra possibilidade da relação dança, coletivo e cidade. Ao fugir da norma, não se abstém de criar novos códigos, mas traz para eles a interpretação de cada corpo presente, mirando longe de qualquer possibilidade de unidade ou previsibilidade. Como se sabe apenas o próprio comando, ainda que se crie o próprio código em relação ao seu motivador, essa execução recai sobre o corpo de quem faz aquela ação, criando um espaço dissensual e dissonante. Motivado pela experiência no carnaval, esse programa articula um coletivo onde o único requisito para estar é o próprio corpo e as suas possibilidades de movimento, quanto mais múltiplo maior o surgimento de novas possibilidades, e numa dinâmica onde o agir pelo agir prevalece, a única recompensa da sua realização é o contato com outros corpos.

### 3.2. Entre a fantasia, o feitiço e o delírio

"Olhando na quarta-feira as ruas vazias  
Com os garis dando um jeito em nossa moral  
Custei a compreender que fantasia  
É um troço que o cara tira no carnaval  
E usa nos outros dias por toda a vida  
Dizendo: "Olá! Como vai?" e coisas assim  
O nó da gravata apertando o pescoço  
Olhando o fundo do poço e rindo de mim  
Ria, rasguei a fantasia, ria  
Queimei a garantia, ria  
Tô solto por aí  
Doido, eu danço de Pierrot, triste  
Morrendo em meu amor, ria  
Vendo você morrer de rir"

*Fantasia* de Aldir Blanc e João Bosco

A EMARANHADA, portanto, me devolve para a hapticalidade enquanto potência para as táticas fugitivas. Na composição de um corpo coletivo em intensa afetação, a capacidade de imaginar outras possibilidades de existência se torna realizável. Então, de repente, estamos fazendo outra coisa, estamos fazendo a nós mesmos. Estamos fazendo a nós mesmos no terror do gozo, na glória da fúria, nas dobras infinitamente redobradas do corpo.

A militarização não é só uma condição a qual é submetida aos cariocas. A militarização me parece mais uma condição sob a qual o capital deseja manter as suas estruturas a fim de esvaziar o sujeito de tudo aquilo que o torna humano. Paradoxalmente, o capital precisa que o sujeito seja destituído dos seus vazios: das suas falhas, dos seus atritos, da sua capacidade de sentir, de questionar, de pausar e de pensar. O capital almeja o chão liso, sem fissuras, rachaduras ou atritos. Moten e Harney (2013) colocam que a logística, ou o fluxo de mercadorias, quer se libertar do "erro humano" para continuar produzindo lucro desenfreadamente. O corpo precisaria estar cada vez mais controlado, vigiado e regulado para que a sua ambiciosa organização funcione. Mas sempre haverá algo que a logística não poderá conter.

Essa tentativa de controle, a ambição pelo mar calmo, pelo chão liso, que Lepecki (2012) chamou de fantasia policial nunca se estabelece por completo porque há algo que a governança não pode capturar. Mas os seus comandos se fazem sempre presentes nos esforços mais cruéis, mais violentos e desumanizantes. Ainda, a sua imposição que pretende garantir uma neutralização de tudo aquilo que escapa do seu regimento, nunca se estabelece enquanto totalidade e o acontecimento da vida sempre revela as suas rachaduras, quase nunca amistosamente.

A vida sob essas circunstâncias é um estado constante de disputa. Segundo Ailton Krenak<sup>51</sup> “a falsificação ideológica que sugere que nós temos paz é *pra* (sic) gente continuar mantendo a coisa funcionando”. A suposta garantia de liberdade e autonomia que este sistema sugere, pretende esvaziar o corpo da sua capacidade de ruptura, o fazendo consentir que o assentamento da colonialidade é a melhor aspiração que poderia ter. A neutralidade e a passividade são fantasiosas, só existem enquanto uma ilusão ocidental para funcionar intencionalmente a favor do capital.

A fantasia poderia ser a falácia colonial, a narrativa universalizante criada para a dominação. Uma dissimulação histórica que firmou o pilotis que sustenta a civilização ocidental, uma falsificação da memória. Uma fantasia tão eficiente que confunde a nossa apreensão de mundo e a nossa relação com ele, que influencia a nossa própria capacidade de imaginação. Lepecki (2012) coloca que a fantasia policial é político-cinética: política já que neutraliza as ações dos indivíduos na cidade e, enquanto traz uma ilusória sensação de autonomia, opera para a passividade; cinética porque a agitação frenética da cidade veste-se de um falso ir e vir, enquanto controla o mover dos corpos pelo espaço. Entretanto, em uma força oposta, estabelecer como fantasia é também compreender que há certos impossíveis que podem ser atravessados, táticas de fuga que podem ser traçadas.

Existe uma falsa percepção de liberdade atrelada aos nossos movimentos na cidade, uma vez que estes sempre estarão controlados por essas forças reguladoras; mas, mesmo dominante, o poder não se institui em totalidade, porque sempre haverá algo que escapa, então uma força contrária e generativa acontece. Nesse caso, existe uma ficção que se estabelece por duas vias: aquilo que está sempre em busca de nos dominar e aquilo que está sempre se mostrando fraudulento justamente porque a sua busca nunca se efetiva totalmente. Na

---

<sup>51</sup> Fala de Ailton Krenak no Documentário “Guerras do Brasil.doc” no episódio “As guerras da conquista” disponível no Netflix (2019)



percepção da sua fraude, vem o desejo de gerar novos espaços de liberdade, uma liberdade que só se estabelece enquanto planejamento porque está atrelada a um pulso de movimento - a fugitividade.

Se a fantasia só tem uma única garantia - a de que é invenção -, o que podemos garantir diante disso é que criaremos outras e mais fantasias por vir. Isso que a logística não pode conter, aquilo que a colonização relegou ao porão das caravelas transatlânticas, o corpo. O movimento do corpo, a sua capacidade de desorientar, a sua incoerência. Um corpo que dobra, por isso não é nem uma coisa e nem outra, mas também é as duas coisas. É dor e glória, é fúria e desejo. A sua sempre e inesgotável capacidade de produzir fantasia, sonho e encantamento. A sua possibilidade de toque, o afeto entre vários corpos - a hapticalidade. Reconhecer, assim, a força generativa dos acordos silenciosos produzidos pelo tato.

O que as ruas cariocas reuniram com a força da festa foi um espaço de organização de coletividades - onde os estivadores do porto, ambulantes, artistas, baianas, capoeiras ou todos aqueles que a relação intensa com o espaço público era imprescindível para a própria vida se reconheciam como parte do mesmo grupo.

"Qualquer pedaço de pano, qualquer molambo, o rosto pintado de graça ou de papel de seda molhado, de vermelhão ou de alvaiade, qualquer coisa servia para transformar o miserável cotidiano em miserável que brincava o carnaval. Transformá-lo sim, porque a máscara escondia seu rosto verdadeiro, sua personalidade física apresentando um miserável ainda mais miserável." (Moraes, 1958, p. 97)

O marginal do marginal, o miserável mais miserável. Estar mascarada em um espaço público às vezes é estar constantemente entre a atração e a repulsa, alguns evitam olhar nos seus olhos, outros ficam hipnotizados. A fantasia parece estar, portanto, entre o mistério e o engano, onde uma força quer se emaranhar nela e outra força quer denunciar a sua farsa. Mas a fantasia não quer se revelar como tal. Se a fantasia é um "troço que o cara usa em todos os outros dias do ano", ou seja, se é possível construir toda uma estrutura a partir de uma premissa fantasiosa de mundo, algo inventado e que existe graças a sua afirmação performativa, a possibilidade de construir outras fantasias é bem sedutora. Talvez, discordando de Aldir Blanc, o carnaval é tão atraente justamente pela possibilidade de construir muitas outras fantasias. O carnaval nos lança na fantasia da fantasia. Porque a ideia de tirar a fantasia pode pressupor que há algo como uma única essência que é revelada no carnaval, e tenho acreditado que é a possibilidade de ser múltiplo que torna a fantasia do carnaval tão encantadora. E isso se torna possível por conta do seu acordo coletivo. A fantasia é uma rota do desejo e, por isso, é

libidinosa por si só. Mas nessa rota, nos tornamos mais afastados da regulação, do cerceamento e, portanto, da fixidez.

Nesse ponto, embarcar na fantasia, apontar para um outro espaço fantasioso, se torna gerador de vida. A fantasia pode ser uma pulsão ao invisível. E ao se perceber nesse mundo, onde o corpo é coibido daquilo que o torna humano, a fantasia se torna a única possibilidade de produção de sentido. Ao se dar conta do próprio sofrimento, da falta de liberdade e da própria exploração, a fantasia se torna o escape. Mas como não cair naquele escape que esquece dos problemas? Como escapar sem desocupar? Na condição entre a fúria e a glória, como a fantasia pode lidar com a dor sem revivê-la, mas também sem sublimá-la?

Quando Moten e Harney dizem que "permaneceremos no porão"<sup>52</sup> (2013, p. 94), eles estão sugerindo para permanecermos na ruptura que nos colocaram, na margem que nos relegaram. Mais do que dar cabo às próprias fantasias, eles estão sugerindo permanecermos no lugar onde a única capacidade de produção de sentido é a fantasia, porque toda a oferta de assentamento é falaciosa - uma vez que a própria estrutura dominante é, ainda que prometa outra coisa. Por isso, menos do que comprovar se algo é verdadeiro ou falso, estou interessada em saber como aquilo opera. O caráter fantasioso da norma está tanto na sua determinação que é alheia a nós quanto na sua representação está sempre pronta para falhar na medida em que a executamos. Se a tomamos como fantasia, começamos a entender mais sobre o seu caráter operativo.

"Este momento musical - o momento do advento, da natividade em toda a sua terrível beleza, na alienação que sempre nasce na e como *parousia* - é uma descrição/teoria precisa e rigorosa da vida social do embarcado, o terror do gozo em suas dobras infinitamente redobradas" (Moten; Harney, 2013, p. 94-95)<sup>53</sup>. No momento da ruptura total, quando não há caminho de volta, nem para o que voltar ou até mesmo uma chegada, na condição de embarcados, o momento da terrível beleza é o da possibilidade de segunda vinda, de nascer de novo em si mesmo. É nesse momento que dor e prazer estão intimamente ligados - fazer morrer

---

<sup>52</sup> A tradução disponível foi elaborada pela autora do seguinte trecho em inglês: "We remain in the hold".

<sup>53</sup> A tradução disponível foi elaborada pela autora do seguinte trecho em inglês: "This musical moment - the moment of advent, of nativity in all its terrible beauty, in the alienation that is always already born in and as *parousia* - is a precise and rigorous description/theory of the social life of the shipped, the terror of enjoyment in its endlessly redoubled folds."

alguma coisa em si, mas sempre com a possibilidade de uma vida à espreita - as "dobras infinitamente redobradas" do corpo.

A rua carioca como espaço de construção desse tipo de coletividade, uma coletividade que aqui chegou e precisou se refazer a partir de cacos, se tornou um inevitável lugar de encontro entre múltiplos corpos e sujeitos capazes de uma força imaginativa. Os corpos em coletividade são capazes de construir um sobcomum, uma aliança invisível e inaudível que se estabelece a partir da fantasia de libertação. Não há carnaval sem fantasia, porque a fantasia é a pulsão de vida que nos lembra que sempre podemos ser outra coisa ou melhor que sempre é possível existir no fora - fora de si, fora da norma, fora da coerência. Essa é a sensação que nenhum indivíduo pode resistir. E talvez, por isso, o carnaval siga atraindo tantos e garantindo a própria existência por tantos anos, porque existe pela via da fantasia. E a via da fantasia não é bloqueável e nem destrutível, justamente porque está no sobcomum, no invisível que nos habita.

**A fantasia suspira no nosso ouvido: tudo que é proibido pode não ser.** A fantasia no carnaval, portanto, não se estabelece apenas nas maneiras individuais e artesanais de produção de um outro corpo em imagem, ela se estabelece na produção do invisível. A fantasia se estabelece corpo a corpo, no suor compartilhado, no afeto que é produzido antes do diálogo. Naquilo que mistura atrito e conciliação, acordo e conflito. No corpo que apenas quer seguir junto para ver o que vai acontecer e, por isso, constroi aliança e trabalha para que aquilo permaneça. Na injúria do acordo coletivo que insiste em criar brechas. Com a fantasia retomamos a nossa capacidade ativa de dobrar a morte porque produzimos encantamento. O lampejo que surge nos momentos mais profundos de fúria e desilusão. A fantasia seria o que nos deixa inquietos, o que nos faz ávidos de desejo, o que nos torna múltiplos em nós mesmos.

Se forma o espaço do jogo, da brincadeira, aquele que insistimos em permanecer e que nos convence pelo desafio. Sidarta Ribeiro nos conta que: "A imaginação é um espaço mental, protegido, particularmente útil para aprender habilidades arriscadas" (2019, p. 306). A brincadeira, portanto, nos dá a possibilidade de viver o perigo, antes do perigo acontecer. O estado de jogo nos treina para o imprevisível da vida. É como na ginga da capoeira e no balanço de Zé Pelintra, um estado onde treinamos o desequilíbrio para lidar com a queda ou se esquivar antes mesmo dela acontecer. E a partir disso, o costume do desequilíbrio é tão constante que passamos a provocá-lo para confundir o adversário desavisado. E antes de algo existir

materialmente, esse algo já existe na fantasia, enquanto planejamento. Assim, ensaiamos a nós mesmos em meio aos múltiplos deslizos possíveis.

### **A primeira oferta de EMARANHADA é a fantasia.**

A escolha de fazer uma obra com comandos, mas sem mirar no controle ou na partitura coreográfica, era um desejo de revelar essa estrutura fantasiosa que nos habita a todo momento. Os comandos estão existindo por mais que não estejam revelados para nós. Por isso, entregar os comandos individualmente para cada um, mas evidenciando o seu lado oculto - uma vez que não há como saber o comando dos outros participantes e nem mesmo a estrutura em que o seu comando é organizado - foi a forma que encontrei de denunciar essas normas e possivelmente gerar um problema para elas.

Esses comandos revelados apenas individualmente são sinuosos, admitem várias possibilidades de execução. São, portanto, vacilantes na medida que não há qualquer garantia de erro ou acerto justamente porque são definidos previamente e são anteriores aos participantes, entregues aleatoriamente e não podem ser escolhidos. Como não há qualquer demonstração da sua feitura, são executados da maneira que cada participante deseja e dá conta de pôr em prática. A única possibilidade de produção de sentido é a própria fantasia.

Meu desejo era acreditar primeiramente na capacidade de imaginação, criação e improviso do coletivo como ponto de partida para pensar uma obra. Então, antes de pensar, estruturar e delegar ações que seriam realizadas por uma quantidade de pessoas, eu queria trazer proposições e lidar com as tantas maneiras que cada pessoa me atravessaria com suas ações. Foi o coletivo desde o primeiro momento que deu sentido aos meus questionamentos. A partir do próprio sentido criado, as pessoas agiram cada um à sua maneira e foram criando mais e mais possibilidades na partilha com os outros corpos naquele espaço-tempo.

Para além de querer entender o campo representativo de suas ações, eu queria tratar cada ação como uma outra possibilidade de reorganizar o próprio corpo de acordo com o sentido que cada um criou. Partir do imprevisível, do espontâneo, das múltiplas formas que existem para executar a mesma proposta. Daí pensar no campo operativo dessas ações - como estruturá-las dentro de uma organização de som, tempo, espaço e jogo que gerasse desvio, colocar um problema para o próprio comando e desequilibrar o corpo para que ele continuasse se reorganizando inúmeras vezes ao longo do jogo.

E seguir com esse compromisso com o invisível no sentido de não ceder ao ímpeto de controlar, coreografar e nem arquitetar um fim para o trabalho - há um acordo invisível acontecendo em cada uma das vezes que EMARANHADA acontece. O jogo não tem perde e ganha, o desejo de jogar é a única coisa que mantém os participantes no jogo. Nesse caminho, as ações não têm nenhuma garantia de relação entre si e, portanto, nenhuma garantia de resultado provável. A intensidade que o participante dedica ao jogo é o que torna o jogo mais envolvente para ele mesmo. A partir do momento que esse estado de presença, produtor de intensidades, se forma, o participante conseqüentemente está mais imerso no jogo, na própria fantasia e, tão logo, distante de qualquer racionalidade.

O processo prático da pesquisa me mostra que talvez tenha sido a fantasia a pulsão que garantiu que o jogo acontecesse todas as vezes até o fim, ainda que no fim não tenha nenhuma recompensa. O segredo por trás das ações e a imprevisibilidade das mesmas estabelece um estado de presença intenso porque não se sabe o que está por trás das ações de cada um. Mas todas as pessoas juntas nessa mesma condição sabem que há algo por trás do que fazem. Ao se perceberem e, ainda sim, continuarem realizando aquelas ações determinadas por outra pessoa, é uma aposta coletiva que se faz presente.

A fragilidade dessa organização fantasiosa de EMARANHADA se mostra a partir do momento em que não há nada de errado em não executar a sua ação, na verdade ninguém pode saber que isso acontece. Mas a grande maioria ainda insiste em executar. E a EMARANHADA acontece neste acordo também, no acordo silencioso, na confiança de que as pessoas estão fazendo e, por isso, eu também preciso fazer, porque eu quero que o que tiver que acontecer, aconteça.

E o que tem que acontecer não é nada além do encontro. Não é um jogo de precisão, é um jogo de contato. O contato com outros participantes, com pequenos coletivos dentro do grande coletivo, vai mostrando que o jogo é altamente dependente da participação de cada pessoa. Os desvios não desarticulam o jogo, pelo contrário, a multiplicidade de cada um é o que detona mais e mais relações. A partir disso, os participantes começam a se desafiar a reorganizar o corpo para fazer a mesma coisa de diversas formas.

Eleonora Fabião ao falar sobre a série *Coisas Que Precisam Ser Feitas* lança uma série de perguntas que mobilizam bastante esse trabalho: “Afinal que coisas precisam ser feitas? Que coisas precisam ser feitas a cada momento? E, também, que coisas precisam ser desfeitas

por meio dessas feituas? São muitos os feitiços mesmo.” (Fabião, 2021, p. 15). Como seria pensar no feitiço como essas coisas que precisam ser feitas, que não são movidas pela lógica da produtividade e sim pelos invisíveis? A palavra feitiço poderia, nesse caminho, ter relação com o encanto, com a magia que há naquilo que é extraordinário, não porque é sobrenatural, e sim porque é tão natural que nos arrebatava. **O feitiço como aquilo que precisa ser feito** nomeia essas ações aparentemente sem propósito, sem justificativa, sem explicação, sem causa, mas que acontecem tanto na vida quanto na arte. O feitiço é a experiência mágica do encontro com o que não é esperado.

No curso da representação de uma norma, sempre há algo que pode dar errado. Nesse algo que deu errado, nos vemos fazendo outra coisa - estamos fazendo a nós mesmos (Butler, 2018). Há, portanto, um agir que existe apenas pelo agir e que não corresponde a um ideal de normatividade dentro dessas estruturas pré-concebidas. Esse agir é próprio do acontecimento por si só, da presença. Ele acontece porque o corpo está sempre pronto para desestabilizar qualquer norma e, assim, as ações se dão no mundo enquanto aquilo que precisa ser feito.

A alquimia remete ao dom de combinar a matéria ao invisível e torná-los metal precioso<sup>54</sup>. O desejo alquimista de produzir ouro só existiu enquanto busca, nunca se efetivou - o que fica é o conhecimento incorporado da relação com o invisível. O feitiço, para mim, seria próprio dessa relação com a fantasia - a experiência do encantamento que toma o corpo para a ação, para criar, fabular e ficcionar possibilidades de existência. Fala de tudo aquilo que coloca um problema para a ciência tradicional, já que não pode ser comprovável e nem demonstrável.

A mandinga é feitiçaria. O ato que desequilibra, que nos seduz, mas nos desestabiliza. Está na ginga da capoeira, na cachaça que deixamos para Zé Pelintra, no café do Preto Velho, na fézinha que fazemos para o santo. No ritual que fazemos ao acordar, na vela que acendemos para iluminar os pensamentos, no banho de sal grosso. No chá, na cebola, na licença, no pulo, na alfazema, no pé, no espelho, na fita, na roupa, na cruz. Nos dedos cruzados, nas batidas na madeira e no sopro da canela.

O feitiço, por essa via, estaria no ato de sincretizar. Ao conceber o invisível no mundo material, entender o que precisa ser feito para que o invisível siga existindo. O sincretismo precisa ser feito como via de reexistência. A tradição que para ser mantida precisou

---

<sup>54</sup> Frase da jornalista Flávia Oliveira na contracapa do Almanaque Brasilidades de Luiz Antônio Simas (2018)

de um movimento intenso de transformação. Ao juntar, compor e integrar as fés, os elementos, os orixás e os santos fabricamos o sentido possível em meio aquilo que rodeia a nossa existência. É assim, porque é a única forma de ser, e é vivo porque existe pela via da fabricação. Agimos como agimos, e isto estaria completamente apartado da lógica de utilidade porque não está produzindo lucro, está produzindo vida. O feitiço desafia aquela ideia de corpo - da bailarina ou do escravizado (Lepecki, 2017) - que só é valioso na mesma proporção em que executa movimentos devidamente eficientes e controlados.

O feitiço estaria, por isso, altamente relacionado com os conhecimentos incorporados. Essas práticas que ampliam as fronteiras disciplinares tradicionais e nos relacionam novamente com o conhecimento que parte do corpo. Alterando o grau de legitimidade para tudo aquilo que está encarnado - a sabedoria de um corpo que vive em meio a impasses e desequilíbrios, por isso, não se enquadra. Feitiços seriam próprios dos mistérios que o nosso corpo carrega e nos retorna à magia da ação como possibilidade de reaver experiências que nos foram recusadas, nos devolve a capacidade corpórea de sentir os afetos e produzir saber. Coisas que a razão não dá conta porque está a cargo do transe, de um estado profundo de agoridade que toma o corpo para o gesto. Mas que existe em toda a sua potência justamente porque é produzido pelo corpo.

Nunca à toa, feitiço também foi a palavra utilizada para nomear esses conhecimentos que a colonialidade tenta apagar, como os saberes dos povos originários do nosso território, do território da América Latina, do território Africano, das mulheres indo-europeias, muitos deles atrelados a práticas do corpo. Para além de inferiorizar o próprio ato, também era tarefa das práticas colonizadoras demonizar as palavras. A tão temida feitiçaria que foi criminalizada e que causou a morte e a tortura de várias mulheres, e homens também, que conheciam esses saberes. Um conhecimento encarnado, antes de tudo afetivo e que se faz valer pela experiência, e não por qualquer tipo de comprovação científica.

O que faz o corpo ser matéria de contestação social na ocidentalidade é sua imprevisível e encruzilhada formação subjetiva constituída por elementos que juntos também são capazes de construir outros modos de ser sujeito e abandonar as orientações emocionais e cognitivas prescritas pelo mundo que o forma (VITORINO, 2020, p. 236).

Segundo Vitorino (2020), a potência exusíaca do corpo carrega uma condição de transformação e instabilidade constante, por isso é uma das condições que a colonialidade tenta capturar a qualquer custo.

A palavra afoxé, o cortejo do "candomblé de rua" muito presente no nosso carnaval<sup>55</sup>, vem da palavra iorubá *afosè* que pode significar o enunciado que faz ou a fala que faz. Segundo Simas *afosè* significa a encantação pelo som ou pela palavra e para os cubanos afoché significa "enfeitiçar alguém com o pó da magia" (2018, p. 60). Me parece uma noção muito nítida da capacidade operativa de tudo aquilo que está à nossa volta, de como somos afetados por tudo que nos rodeia e, assim, a partir disso, agimos. Tomar o feitiço como palavra de ação é saber do enunciado que faz, ou seja, do discurso que faz fazer coisas. Compreendendo toda a lógica fantasiosa que existe por trás desses grandes enunciados que nos movem, a necessidade de validação ou verificação começa a ser menos relevante do que aquilo que esse enunciado produz. Mais do que o enunciado, todas as coisas materiais e virtuais que estão presentes e nos afetam, por isso produzem coisas. Para isso, nos faltam palavras para compor qualquer tipo de definição. É nesse momento que partir para a ação é a via possível.

A partir do feitiço, a cargo de todo o invisível, de toda a virtualidade que produzimos a partir da nossa rota de desejo, tomamos o corpo como matéria para produzir magia. Retornando a pergunta - como escapar sem desocupar? Como agimos na fricção entre o que é matéria e aquilo que não é visível?

### **A segunda oferta de EMARANHADA está no feitiço.**

Ao passo que EMARANHADA foi executada nos seus quatro nós - os quatro acontecimentos diferentes em lugares diferentes com pessoas diferentes - eu pude entender como estruturar os elementos do seu acontecimento - som, tempo, espaço, comandos - para que a sua operação desencadeasse nas táticas fugitivas que eu estava buscando. Ou seja, apenas a partir da prática eu pude entender como gerar o desvio - o feitiço presente na cuidadosa mistura de elementos que produziram um objetivo. Esse objetivo talvez não fosse aquele que eu estava vislumbrando no início do processo, mas sim aquilo que o próprio processo mostrou como possibilidade. Não haveria outra maneira de eu entender como produzir uma obra que dependia da participação coletiva, sem realizar essa participação e entender como ela acontecia de fato. A experimentação nos surpreende porque muitas vezes o caminho que achávamos ser o correto

---

<sup>55</sup> <https://www.geledes.org.br/afoxes/>



para chegar em tal operação, não é. São justamente as novas experiências que explanam as infinitas possibilidades do corpo, uma vez que elas são sempre transformadoras em algum nível.

É o agir pelo agir que prevalece. Não porque é qualquer coisa, mas porque está relacionado a um desejo e, por isso, não está a serviço de algo. As ações não pretendiam traçar qualquer relação representativa com o som, pelo contrário, a proposta é justamente trazer um aspecto de aleatoriedade para os acontecimentos. Os comandos são diferentes entre si, inclusive a escolha das palavras e os seus deflagradores, ora eram o som, ora era a ação dos outros participantes. Alguns comandos inclusive lidam com a impossibilidade de executá-los completamente. Para gerar o desvio, eu precisava que as pessoas se encontrassem em determinadas ações e, com isso, eu tento supor algumas maneiras de executar o mesmo comando e traçar algumas relações entre eles, sempre com a certeza da minha própria falha. De qualquer forma, cada modo de fazer pode gerar novos tipos de conexão com uma ou mais pessoas no jogo.

O desvio acaba sendo produzido não necessariamente por um questionamento racional que confronta as estruturas do jogo. Muitas vezes, o estado de presença foi tão intenso que a relação com os outros participantes acabavam sobrepondo aquilo que o colocou no jogo em primeiro lugar, o próprio comando. O comando dá a partida, mas é o acontecimento que produz o jogo. No fazer que se dá em conjunção com o outro, na composição com o outro, no encontro com o outro que nunca cessa. E a partir dessas ações coletivas que se reúnem, se friccionam e se compõem, vamos construindo pequenas redes. Nessas redes, nessas pequenas emaranhadas que formam a EMARANHADA, podemos trazer para o corpo, para a expressão imanente do ato corporal, aquilo que planejamos como fantasia.

O fazer acaba construindo códigos e mais códigos tácitos, não ditos, próprios daquele acordo silencioso. Então, me mostra na prática que não está abolindo as normas, mas criando as suas próprias normas. E esse fazer só é valioso na medida que é o que permite o acontecimento acontecer, e nada além disso. Não há, portanto, qualquer retorno ou recompensa a não ser o próprio acontecimento. O feitiço nos mostra talvez o valor da presença, aquilo que só acontece na medida que nos entregamos ao aberto. Isso acontece no fora de si, no fora de si não há um único contorno que pode dar conta de qualquer tentativa de enquadramento.

E volto a reconhecer a experiência carnavalesca como aquela que me devolveu essa sensação. A rua como extensão do corpo e o corpo como extensão da rua se sustentando fora

da normatividade. Todos os movimentos que se estabelecem fora de um ideal normativo muitas vezes recaem sobre os dois termos: ou é perigoso ou é louco. Mas e se esses gestos estão sendo sustentados por uma gama de operações coletivas e espaciais que corroboram entre si? O sobcomum é o lugar para as não-posições loucas e inimagináveis.

Essas não-posições loucas e inimagináveis se camuflam, como na mandinga da capoeira, como algo quase inofensivo porque pode ser só uma brincadeira. Essas operações coletivas que se dão nessa conjuntura são frequentemente vistas como banais, inconsequentes, sem sentido, e com isso, acabam confundindo o adversário desavisado para seguir produzindo mais e mais desvios. O delírio aqui se pensa enquanto confusão, é aquilo que se apresenta como distorção propositalmente, porque se é apresentado como confronto vai cair. O delírio, portanto, é essa materialidade confusa, difusa e inapreensível. O delírio seria o caos. A capacidade de fissura da festa se encontra justamente nesse espaço delirante, que se faz parecer inofensivo, mas não há nada de amistoso nessa produção de encantamento. É uma produção de encantamento que aponta para a liberdade, para um corpo cheio de vazios e desejos, e por isso se coloca em oposição à ambição do capital, mas não deixa de ser altamente produtiva para si. Caos é energia de criação.

Moten e Harney dizem que há de haver uma noção "de que não há nada errado conosco (precisamente na medida em que há algo errado, algo desconectado, algo que vive em nós ingovernavelmente, fugitivamente e que é constantemente tomado pela própria patogenia que isso empenha)" (2013, p. 29). Essa é a "diferença interna da pretitude" enquanto "um desvio violento e cruel", mas também de todos aqueles que estão "fora de todos os padrões independente de onde estejam" (2013, p. 29 e 30)<sup>56</sup>. Esse desvio rejeita o imediatismo superficial em busca de algo no fora de si, como uma esquiva de tudo aquilo que encerra e apazigua em algo único, para então retornar a si. Esse seria talvez o momento de superação do entendimento para retornar ao sentimento.

É aqui que o delírio se torna palavra de ação - não há nada de errado conosco na mesma medida em que há algo que vive em nós fugitivamente. **O delírio se dá, para mim, no momento em que lidamos com a materialidade das nossas fissuras e não recuamos.** O delírio debocha dos limites, ri do perigo. O delírio é o que nos mantém apontando para o lugar de ruptura, é o que não nos deixa cómodos e nem amedrontados. É o que nos faz inquietos e

---

<sup>56</sup> Em ambas citações desse parágrafo a tradução foi realizada por Daniele Avila Small cuja publicação está devidamente referenciada nas Referências Bibliográficas.

desconfiados de toda a força que insiste em nos enquadrar no entendimento, que não se importa com os julgamentos depreciativos e os toma como objeto da própria piada - e mais, os toma como dobra, na confusão entre a crítica e a brincadeira, entre a morte e o divertimento, seguimos nos esquivando e escapando das ameaças de retaliação.

Estar em coletivo, num coletivo que desestabilize tudo aquilo que nos é familiar, é uma forma de vivenciar essas dobras. Viver fora do assentamento sem romantizar ou demonizar a diferença, mas sabendo que todos somos múltiplos, plurais, paradoxais e, principalmente, que somos capazes de compor um coletivo onde esses encontros e fricções acontecem. Nesse momento, onde lidamos com as nossas próprias instabilidades e com as instabilidades do outro e insistimos em permanecer nele sabendo que é preciso superar o imediato para deslocar-se.

Estar em movimento, lidando com o desconhecido sobre si e sobre o outro, pode reconfigurar a nossa relação com a experiência. Enquanto o poder segrega, limita e marginaliza espaços, sair do conforto é permitir um deslocamento da própria percepção. Sair da suposta paz das grades de condomínio para viver a energia de caos das encruzilhadas. Parece que, ao invés de fortalecer um entendimento prévio que pensamos que sabemos sobre nós e sobre o mundo, é a desestabilização que estimula a própria reinvenção.

Na medida que não há uma liberdade solitária, como coloca Butler (2018) a liberdade é exercitada com os outros, uma vez que somos seres relacionais, então a liberdade acontece a partir de relações e dinâmicas que a possibilitam em meio a suporte, ruptura, apoio e conflito, a liberdade está no entre nós. Numa busca móvel e incessante por um espaço de experimentação para o agir, para o inesperado. A vivência da cidade na forma de experiência de pluralidades está intimamente relacionada a esse tipo de contato com o outro.

Ao passo que deixamos de perceber as nossas ações apenas com os olhares do controle sistemático do nosso corpo, nossa compreensão do que é o outro também se transmuta, e é nesse sistema de apoios que a liberdade acontece. A partir daí, é possível compor um coletivo que abarca alternativas de inventividade. Ações coletivas parecem partir deste estágio no qual se separar da demanda de enquadramento suscita a imaginação e a criação. Desse modo, pode-se construir um espaço-tempo de cocriação com a cidade atravessando a lógica do controle. A proposta de experiência da EMARANHADA é que a preocupação com o entendimento seja sobreposta pela percepção do mundo, dos afetos, das experiências, dos movimentos.

Se são acordos que fazem do espaço público um lugar “civilizado”, podemos apenas querer compactuar com uma outra coisa. Em vista disso, a nossa relação com a ordem, além do receio de ser cerceado por uma violência física, também passa pela polícia da normatividade. Gestar o próprio corpo, colocar-se para a experimentação de muitas possibilidades de si é próprio da performance, mas é, também, uma maneira de retomar a vida. O “senso comum” olha para aquele que se afasta da performance da normatividade e o categoriza como “delirante”. Tão logo assumamos o delírio para desafiar a civilidade em busca de novas imagens de mundo.

"Ouvir a cacofonia e o ruído diz-nos que existe um além selvagem nas estruturas que habitamos e que nos habitam"<sup>57</sup> (Halberstam, 2013, p. 7). O ruído seria o barulho que fazemos e que não pode ser enquadrado em música porque recusa se tornar mais confortável aos ouvidos. Para Moten (2023) o *free jazz* é um mecanismo de produção coletiva e circunstancial de liberdade. Seria a produção de uma estética radical negra, uma estética de quebra. Quando Moraes (1958) diz que o Zé Pereira produzia um ruído que nem sequer poderia ser música, eu acredito que é dessa produção de liberdade que estamos falando. O delírio seria aquilo que nos faz ouvir os nossos ruídos e nos mover com eles.

"- Mas que pensas tu? O cordão é o Carnaval, o cordão é a vida delirante, o cordão é o último elo das religiões pagãs. (...) - Eu adoro o horror. É a única feição verdadeira da Humanidade." (do Rio, 2008, p. 142). João do Rio num diálogo cheio de antagonismos em sua crônica sobre os cordões sustenta o cordão como um formidável incêndio que une tudo que há de mais libidinoso nos núcleos da folia carioca. Essa ardência que envolve e entorce a cidade inteira não nega a sua face terrível, pelo contrário, é na sua afirmação que se faz tão persistente pelas ruas da cidade. É nessa dobra, onde evidenciar as próprias fissuras é também a via para diversão que se sustenta uma liberdade coletiva na rua.

Na composição do grupo Fundo de Quintal, o samba é o “eterno delírio do compositor”, o compositor que continua, que insiste criando fora dos contornos pré-existentes da reprodução e do padrão dominante. É chamado de delirante porque dizem louco, vadio, vagabundo, inútil, irreal, impossível, improdutivo. E talvez ouse ser tudo isso e, com isso, construir na prática uma nova vivência do mundo a partir do próprio desejo inventivo. As associações recreativas foram uma forma desses artistas de se organizarem coletivamente, eram

---

<sup>57</sup> A tradução disponível foi elaborada pela autora do seguinte trecho em inglês: "Listening to cacophony and noise tells us that there is a wild beyond to the structures we inhabit and that inhabit us."

trabalhadores, estivadores, vendedores, ambulantes pela cidade que viram nesses coletivos uma aliança que possibilitava viver fora da lógica exploratória onde o seu corpo poderia servir apenas ao trabalho.

Reconsiderar o delírio, insistir nele, nos permite atravessar os imediatismos da racionalidade. Dessa forma, pode-se questionar a nossa relação com a ordem, imaginar a desobediência, dar estímulo ao desejo. Manter-se na ideia segura de que não há nada de errado conosco e, por isso, podemos nos manter inquietos.

### **A terceira oferta da experiência está no delírio.**

Saber que invariavelmente foram ditos delirantes aqueles que ousaram construir e inventar espaços-tempos de vida que extrapolam as fronteiras dominantes é relevante para que continuemos movimentando em meio ao contexto homogeneizante que vivemos. O delírio nos relembra que contemplação e interpretação, enquanto resultado da experiência artística, prevalece como hegemonia ainda. Assim, repensar essa experiência passa por produzir estranhamento e por um compromisso com o arrebatamento que surge através desse transe ou dessa hipnose - sem explicação - que nascem de dentro para fora. Nesse caso, EMARANHADA não tem um compromisso com a contemplação e nem com a reflexão. Não há nada para ser visto, não há nada para ser interpretado, há o que pode ser sentido, afetado e experimentado. Possivelmente, deflagrar em cada um o estímulo para repensar o afeto enquanto transformador do corpo e do território, e impulsionar a busca por novas experiências de encantamento.

"-Vai trabalhar!", "-Tem muita gente sem nada para fazer no Rio de Janeiro.", "- Eu tô trabalhando (sic) para que vocês possam fazer essa palhaçada aqui.". Esses foram alguns dos comentários que ouvimos quando estávamos realizando EMARANHADA ou a sua investigação anterior na rua. Como colocado por Pablo Assumpção ao se referir ao trabalho *Coisas Que Precisam Ser Feitas*, de Eleonora Fabião, para desprogramar a nossa imagem de mundo e superar as cartografias dualistas, é preciso se voltar para essa arte que “alveja impiedosamente a racionalidade funcional” (2021, p. 205). O espectador quando entra em choque com esses movimentos aparentemente inúteis, entra numa “busca neurótica por sentido figurativo” (ASSUMPCÃO, 2021, p. 207). O delírio é não se render à força que quer encerrar tudo no primeiro contorno possível. Mantendo o questionamento vivo, superamos a investida de racionalização e começamos a entender que tem sempre algo que não será capturável, portanto dar ênfase às sensações é um caminho sem volta.

O convite da EMARANHADA é a participação. Estar com as pessoas, tocar e ser tocado. Permitir-se abdicar das primeiras sensações de repulsa e estranhamento. A partir disso criar relações com o desconhecido. Estar com outros corpos, se mover com eles e ser movida por eles. Para, então, produzir uma zona temporária e circunstancial de liberdade, onde os sujeitos e as suas pluralidades são justamente aquilo que compõe e potencializam o todo. Aos poucos, percebemos em nós mesmos as táticas fugitivas, que soam baderna e loucura, mas que efetivamente estão reorganizando os corpos e o espaço para outra possibilidade de existência.

O tempo, a prática e o ensaio de si mesmo em meio a esses novos códigos produzidos vão dando impulso para a dobra. A dobra, enquanto frequente distorção de si mesmo, pode levar a mais encontros, mais conflitos no jogo. Em último caso, não levaria a nada, e só isso já quebraria com a lógica da repulsa. Assim, ao invés de entender as nuances da movimentação de cada corpo como falhas, são essas nuances que possibilitam que o jogo produza novas e mais combinações conforme o seu desenvolvimento acontece.

O delírio talvez nos deixe seguir a rota do desejo, aquele desejo pulsante que parecia sem sentido, aquilo que não faria mal a ninguém mas ainda sim enxergamos como impossibilidade simplesmente porque não serve ao contorno esperado. O delírio como palavra de ação nos faz ficar de mãos dadas com a fantasia, nos retorna a ela continuamente. Em EMARANHADA, o delírio se manifesta como aquilo que nos faz seguir questionando os nossos modos, nossos hábitos e nossos próprios códigos. O delírio nos permite apostar na própria ruptura, na reformulação dos códigos que nós mesmos criamos.

Na medida em que ninguém sabe o seu comando, assumir o delírio é ficar na dobra, afinal quanto mais exploramos novas maneiras de executar o próprio comando mais difícil seria de qualquer pessoa prever o que você vai fazer. Ao mesmo tempo, permanecer no delírio também te permite experimentar outros encontros no decorrer do jogo, encontrar novos movimentos, novas pessoas, novos espaços e superfícies para si. Sempre vai chegar um momento onde tudo vai parecer confortável demais, é nesse momento que o delírio vai agir como o desestabilizador de tudo. O delírio é o perguntar fazendo, é o lugar onde tudo tem jeito de ser possível. É onde a incoerência cria corpo.

A relação com os ruídos da cidade em EMARANHADA me levou a ouvir a própria cidade de uma outra forma. Isso me fez pensar sobre o ruído como anunciador daquilo que está escondido da nossa visão, como um rastro de algo que eu não posso conter ainda que eu tente,

que escancara a nossa incapacidade de resolução. O ruído como um som que vaza aos nossos esforços de contenção. Uma vez que o feitiço fez aquilo que precisou ser feito, o ruído (o delírio) anuncia que não há como conter a fantasia, precisamos por isso estar sempre numa relação íntima de movimento com ela. As buzinas das motos dentro do túnel, o som das moedas no copo de um homem pedindo dinheiro, o som de motor dentro de um carro com ar condicionado ligado, um som desconhecido alto e potente invadindo um quarto com a janela fechada. Podemos nos fechar em quatro paredes mas não tem como fugir do ruído. O delírio é o meu apelo à desordem.

Por efeito da relação das ações com os sons, os participantes relatam o estado de presença que a atenção aos ruídos sonoros instaura. Uma vez que os sons e as ações reservam um caráter aleatório de se manifestar, a imprevisibilidade pedia uma certa atenção específica naquelas sonoridades. E, quase que inteiramente sem vocalizar qualquer palavra ou frase, o coletivo vai reelaborando as suas relações entre corpos, entre corpos e ruídos, entre ruídos e outros ruídos. Porque não é só a mixagem sonora que produz ruídos, mas a movimentação das pessoas e tudo aquilo que está fora, todo o imprevisível, também. O coletivo e os corpos são organizados e reorganizados continuamente criando aglomeração-dispersão-aglomeração em rotas emaranhadas.

Entre a fantasia, o feitiço e o delírio é uma aposta para lidar com a materialidade sempre em contato com o invisível. É um convite para permanecermos no entre, permanecermos na dobra. É o lugar para o estado de presença que alcança as táticas fugitivas - como se um precisasse do outro para que a roda sempre esteja em movimento. Ao lidar com a existência das normas e dos comandos, a dobra acontece, não porque há uma ruptura completa, mas na medida em que a fantasia aponta para um espaço de liberdade, o feitiço age por meio das suas feitura e o delírio nos firmaria na certeza de que não há nada de errado conosco. E como um ciclo eternamente móvel de não-conformidade, as táticas fugitivas se fariam presente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começo compreendendo que, para pensar táticas fugitivas atreladas à prática da festa na rua, eu precisava partir do conhecimento inscrito no corpo. Para isso, eu retornei para as minhas próprias experiências, uma vez que o desejo de pesquisar tinha partido delas, assim como a inquietude que fundamentou as perguntas dessa pesquisa. Nesse caminho, foi fundamental compreender que o projeto colonizador e a ocidentalidade deslegitimam certos conhecimentos, numa dinâmica que dá maior importância ao arquivo em detrimento do repertório, enquanto práticas e conhecimentos incorporados (Taylor, 2013). A minha vontade era pesquisar justamente como se davam essas táticas fugitivas nos corpos e, para isso, eu entendi que era necessário perceber seus movimentos nas coletividades de rua e como esse repertório foi mediado ao longo do tempo.

A relação com o carnaval de rua, a partir das minhas próprias experiências, me levaram a questionar como se formava uma coletividade que sustenta liberdades circunstanciais. Ao perceber que o espaço carnavalesco me fazia fazer coisas que eu mesma não sustentaria fora dele, eu queria entender como essas alianças que desafiavam os controles e proibições dos corpos eram produzidas. Cunha (2002) chamou de "injúria carnavalesca", esse movimento de um povo que insistia em fazer a festa mesmo com as investidas para sua proibição.

Já no primeiro capítulo, eu percebi que esse movimento de pesquisar pela via do conhecimento do corpo sugere um remapeamento afetivo da cidade, uma vez que permitia o surgimento de outras perspectivas em relação a certas concepções históricas que se firmaram sobre a relação do carioca com a rua. Eu percebi que o próprio entendimento de que a festa seria um local de apaziguamento, onde haveria um escape de problemas e uma sensação de amistosidade, é também uma formulação que pretendia levar ao desaparecimento certas práticas que justamente revelavam os conflitos e disputas existentes aqui.

Por isso, entendi que para reconhecer aquilo que perdurou no corpo coletivamente, apesar do projeto que previa o seu apagamento, era importante reconstituir memórias minhas, mas também memórias dos meus antepassados, pensando no meu povo materno enquanto os povos que foram marginalizados há tantos séculos nesse território, e das coletividades fundamentais para a construção do chão desta cidade. Então, se mostrou impraticável fazer isso sem me aprofundar diretamente nas experiências do povo negro - entendi que eu aprendia sobre



reexistência na festa quando me relacionava com as manifestações culturais da negritude, que mesmo vivendo sob a intensa exposição a violência, dor e sofrimento produziu possibilidades prazer, de gozo e alegria. Um povo que produziu possibilidades de vida para dobrar a morte.

Nesse movimento entre vida e morte, identifico a dobra como uma desestabilização da fixidez. A dobra seria o primeiro rastro da existência dessas táticas fugitivas no corpo em movimento, e eu a percebo como a capacidade do corpo de se transformar a todo o momento criando brechas, onde não se é nem uma coisa nem outra. É um movimento que se mostrou comum durante a investigação, foi aparecendo em diversas formas e autores que se aprofundaram nessa dinâmica do corpo com a festa. A dobra aparece na jocosidade da crítica que vem através da brincadeira, aparece nos desequilíbrios dos Zés, aparece na multidão que está sempre se reorganizando no espaço urbano. A dobra vai aparecer novamente na esquiva da capoeira, na mumunha do Preto Velho, na deriva da cidade pirata. No fim, a dobra foi uma pista presente em todas essas movimentações, que impregnam o chão carioca, de que há uma tática que se atualiza no corpo para seguir produzindo vida e, para isso, precisa confundir e desorientar as perspectivas fixas e simplificadas de mundo. Com isso, a dobra se mostra incompatível com o enquadramento ideal em uma norma, ainda que não exista possibilidade de uma ruptura total com o seu regimento.

No segundo capítulo, me aprofundo na teoria de Judith Butler (2018) para tratar das normas de reconhecimento, entender como elas se estruturam, mas principalmente como a dissidência delas é capaz de reunir um coletivo. Esse coletivo é formado por sujeitos que estão à margem da norma e que se congregam a certo espaço público para o ato de aparecimento. Ainda, ao perceber que sempre há a possibilidade de fracasso na representação de uma norma, começo a entender que o próprio regimento das normas fracassa em alguma medida. Nesse ponto, penso que o movimento coletivo que eu estou pensando nessa dissertação não estaria exatamente reivindicando reconhecimento, como indica Butler (2018), mas sim planejando um espaço de liberdade onde essas dobras podem existir.

Num movimento que age pela dobra, ao se ver num impasse, o corpo desvia ao invés de confrontar. Por isso, o conceito de fugitividade de Fred Moten e Stefano Harney (2013) se mostra indispensável, a ideia de táticas fugitivas surgem dele. Diferente do que Butler (2018) sugere, a fugitividade seria uma recusa ao reconhecimento. A liberdade aconteceria num movimento constante de fuga, portanto só se estabelece enquanto planejamento, já que toda a oferta de assentamento serve para a sua captura. O vínculo conflituoso entre dor e gozo aparece

novamente, na beleza trágica dos corpos embarcados que no momento de maior adversidade ainda foram capazes de produzir fantasia. A hapticalidade, como o sentimento dos outros sentindo você, estabelece o acordo silencioso produzido pelo toque. E o sobcomum se forma como esse lugar onde as posições inimagináveis são possíveis. Pensar sobre a fugitividade e a hapticalidade no sobcomum me revela que existem possibilidades de liberdade circunstanciais e que, ainda que elas sejam temporárias, elas estão produzindo outros corpos, outras estéticas e outras perspectivas de vida.

Essa percepção me levou a apostar no fazer artístico coletivo e compartilhado. Pensar na construção de coletivos que produziam liberdades na relação do corpo com a norma na cidade de maneira prática. Investigações em Cruzo foi a primeira prática dessa pesquisa que se estabeleceu com um grupo de profissionais da dança e do circo na Praça Cinelândia. A prática envolvia o improvisado a partir de provocações que eu trouxe para o grupo em relação às perguntas da pesquisa e, com ela, eu comecei a entender que aqueles gestos de fissura com a norma eram em grande maioria muito simples e realizáveis. As ações se estabeleciam a partir da noção de coreopolítica de Lepecki (2012), um desafio aos movimentos esperados do cotidiano, e que colocavam um problema para a fantasia policial porque desestabilizavam o seu ideal político-cinético.

Assim, chego à ideia de que não há uma ruptura total com as normas, porque não seria possível e; nem uma produção de inversão, porque ela reafirma as normas ritualmente; mas há uma confusão delas em uma emaranhada - com uma incessante produção de contornos, cheia de nós a serem desatados e cheia de vazios. É como uma produção de desconforto tão instável que não seria combatida, uma vez que não é tão afrontosa a ponto de ser considerada totalmente perigo e nem tão brincante a ponto de ser considerada inofensiva. São esses aspectos impulsionadores para a criação de EMARANHADA, criação artística que é discutida no último capítulo.

O meu desejo era fazer um convite a qualquer pessoa, um convite de questionamento a esse regimento das normas, mas sabendo que as normas estarão sempre ali existindo. Justamente, por isso, resolvi produzir um jogo com comandos. Esses comandos se estabelecem a partir daqueles gestos que o grupo realizou na experiência anterior, uma vez que eu queria produzir algo que qualquer pessoa pudesse participar e que só precisaria do próprio corpo para a sua realização. A EMARANHADA me mostrou por experiência que era o contato, seja amistoso ou conflituoso, entre os participantes que gerava os desvios que eu desejava para

a proposição. E que, portanto, a aliança para construir um coletivo acontecia através dessa produção intensa de conexões entre vários corpos. É uma intimidade com o invisível onde só o corpo em transe é capaz de alcançar, só a experiência dá conta do acontecimento.

EMARANHADA, como programa aberto à realização, se estrutura como uma fantasia sempre em realização e nunca totalmente realizável, já que depende do exercício imaginativo do público para a sua realização. A minha intenção com a sua execução é construir um estado de presença que nos permita acessar essas táticas fugitivas nos nossos corpos - a composição de uma dança que cria brechas nos comandos. A minha oferta com EMARANHADA é de estarmos no entre a fantasia, o feitiço e o delírio.

No planejamento da liberdade, as táticas fugitivas operam a dobra para poder firmar uma existência no entre. Nesse entre, seria o ciclo de fantasia, feitiço e delírio que nos provoca ao eterno movimento de fuga - para se manter na ruptura. Apostar na capacidade coletiva de produção no invisível, como fantasia. Fazer aquilo que precisa ser feito, como feitiço. Agarrar a noção de que não há nada de errado conosco, como delírio. É uma prática que sustentaria a própria confusão, o próprio caos, como energia de criação.

Vivendo sob uma estrutura que se funda e se sustenta na exploração e controle de corpos, a fuga se torna uma busca vital para aqueles que não se encaixam e desejam permanecer no desencaixe. O corpo encontra no desconforto uma prática de reinvenção, numa prática de sustentar a própria *confusão*, o próprio caos, sempre se restituindo e fazendo deles a própria festa. Em meio ao ímpeto da mudança, conspirações silenciosas e planejamentos coletivos emergem, não se rendendo ao confronto da política tradicional, mas criando um espaço de liberdade para todas as não-posições consideradas inimagináveis. A força desse coletivo reside na inspiração, transpiração e conspiração dos corpos uns com os outros, desestabilizando o que existe para produzir vida na diferença.

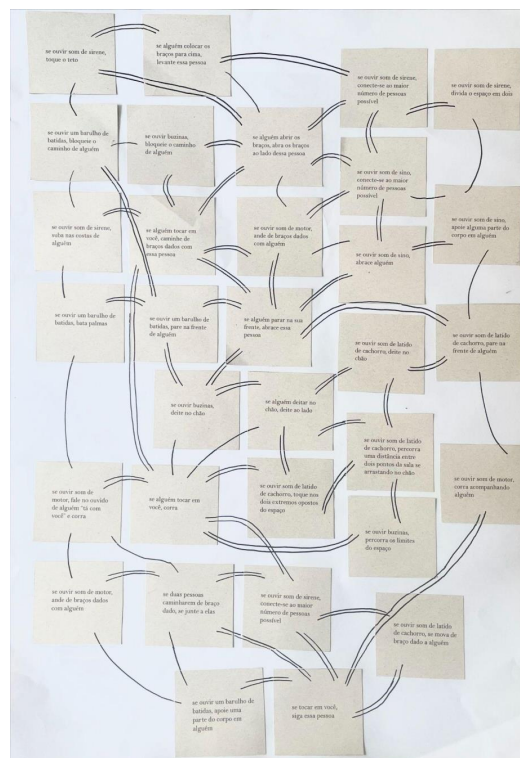
## ANEXO - PROGRAMA ABERTO À REALIZAÇÃO "EMARANHADA"

> Imprima os comandos disponíveis em:

<https://bit.ly/4b4sn7U>

> Reúna um grupo de, no mínimo, 10 pessoas e uma caixa de som;

> Escolha os comandos a serem utilizados no programa de acordo com o diagrama abaixo, você deve priorizar comandos que se relacionem entre si;



> Use uma corda para delimitar o espaço. Você deve adicionar comandos para ao menos três pessoas ficarem responsáveis pela corda. Deixe a corda no chão criando um espaço capaz de incluir todos os participantes dentro.

> Peça para todos caminharem pelo espaço e entregue os comandos manual e aleatoriamente, peça para cada um ler e guardar consigo;

> Dê a partida no áudio disponível em:

<https://bit.ly/3KJYAGI>

> Partilhe sua experiência ou entre em contato: [haddad.gabi@gmail.com](mailto:haddad.gabi@gmail.com)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*. v. 8, n. 1, p. 229 - 236, Jan. Florianópolis, 2000.
- ASSUMPCAO, P. “Animatérias do Comum: as ações coletivas de Eleonora Fabião” in *Arte BRA: Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Automática, 2021.
- BARROS CASTRO, M. *Carnaval-ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- BEI, A. *A pequena coreografia do adeus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BELART, V. *Cidade Pirata: carnaval de rua, coletivos culturais e o Centro do Rio de Janeiro (2010-2020)*. Rio de Janeiro: Editora Letramento, 2020.
- BISPO, A. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: UnB, 2015
- BUTLER, J. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. *E-book Kindle*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CECCHETTI, J; MIZOGUCHI, D. *Carnavalizar o método: pistas para uma metodologia ébria*. *Mnemosine Vol.18, nº1*, p. 156-171. Rio de Janeiro: UERJ, 2022.
- CLARK, L; OITICICA, H. *Cartas: 1964-1974*. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CRUZ, E. *Água de barreira*. Rio de Janeiro: Malê Editora, 2016.
- CUNHA, M (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas: Ensaio de história social da cultura*. Campinas: UNICAMP, CECULT, 2002.
- DAMATTA, R. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.
- DO RIO, J. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.
- FABIÃO, E. “Coisas Que Precisam Ser Feitas (2015 - 2020)”. In: *Arte BRA: Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Automática, 2021.

FABIÃO, E. "Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea". In: Cartografias do Ensino de Teatro, Adilson Florentino e Narciso Telles (Orgs.). Uberlândia: EDUFU, 2008.

FAVARETTO, C. O jogo com a ambivalência na Tropicália. *ArtCultura* v. 23, n. 42, p. 247-258, Jan/Jun. Uberlândia: Periódicos UFU, 2021.

GROSGOUEL, R. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. In: *Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1*. DF: UnB, p. 25-29.

HADDAD, G. "Entre a fantasia, o feitiço e o delírio". In: 2 SPA NINHO: Seminário de Pesquisas em Andamento do PPGDAN, 2022, Rio de Janeiro, Em voo nos queremos - Anais do 2o Seminário de Pesquisas em Andamento do PPGDAN / Organizadores Felipe Ribeiro, Ruth Torralba - Rio de Janeiro: Circuito/Traço, 2023.

HALBERSTAM, J. "The wild beyond: with and for the undercommons". In: *The undercommons: Fugitive Planning and Black Studies*. New York: Minor Compositions, 2013.

HOOKS, B. *Erguer a voz: Pensar como Feminista, Pensar como Negra*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

KILOMBA, G. *Memórias da Plantação: episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Editora: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, A. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LARANJEIRA, L. *Coreografias e contracoreografias de levante: engajando dança, grafias e feminilidade*. 2019. 173 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha* v. 13, n.1, p. 41 – 60, Jan/Jun. Florianópolis: Periódicos UFSC, 2012.

LEPECKI, A. *Exaurir a Dança: Performance e a Política do Movimento*. São Paulo: Annablume Editora, 2017.

- LIGIÉRO, Z. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria* v. 21, n. 1, p. 133-146, jan-abr. Belo Horizonte: Periódicos UFMG, 2011.
- MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras (Santa Maria)*. Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.
- MERTINS, L. Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MORAES, E. História do Carnaval Carioca. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1958.
- MORAES, E. A explosão do Carnaval. In: O livro do Rio 1 ed, Eurico Amado (Editoria Geral). Rio de Janeiro, Gráfica Editora Livro S.A., s.d.
- MOTEN, F. A Resistência do Objeto: O Grito de Tia Hester. *Revista Eco-Pós* v. 23, n.1, p.14-43. Rio de Janeiro: UFRJ, 2020.
- MOTEN, F. Na quebra: a estética da tradição radical preta. São Paulo: N-1 Edições, 2023.
- MOTEN, F; HARNEY, S. *The undercommons: Fugitive Planning and Black Studies*. New York: Minor Compositions, 2013.
- MOTEN, F; HARNEY, S. "Pretitude e Governança". In: *The undercommons: Fugitive Planning and Black Studies*. Tradução: Daniele Avila Small. Disponível em: <[https://www.atosdefala.com.br/wp-content/uploads/2021/06/AdF16\\_pretitude\\_e\\_governanca\\_Stefano\\_Harney\\_Fred\\_Moten.pdf](https://www.atosdefala.com.br/wp-content/uploads/2021/06/AdF16_pretitude_e_governanca_Stefano_Harney_Fred_Moten.pdf)>. New York: Minor Compositions, 2013.
- MUNIZ, S. Capoeira, um jogo de corpo. In: *A verdade seduzida*, 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na era trágica dos gregos*. - São Paulo: Ed. Hedra, 2008.
- OITICICA, H. A dança na minha experiência. Disponível em: <[https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=109&tip\\_o=2](https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=109&tip_o=2)> Acesso em: 15/06/2024.
- OITICICA, H. "Esquema geral da Nova Objetividade". In: *Escritos de Artistas Anos 60/70*, Glória Ferreira e Cecília Cotrim (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2006.
- RAMOS, G. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2020.

- RANCIÈRE, J. O desentendimento: Política e Filosofia. São Paulo: Editora 34, 2018.
- RIBEIRO, D. O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil. 3 ed. São Paulo: Global Editora, 2015.
- RIBEIRO, F. Ruminções: A arte de performance entre o prazer e a resistência. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2022.
- RIBEIRO, S. O oráculo da noite: A história e a ciência do sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RUFINO, L. Pedagogia das encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SCHECHNER, R. Performance Studies: an Introduction. New York & Londres: Routledge, 2006.
- SEVCENKO, N. A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SIMAS, L. Almanaque Brasilidades - Um inventário do Brasil popular. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- SIMAS, L. Crônicas exusíacas e estilhaços pelintras. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.
- SIMAS, L. O corpo encantado das ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- SIMAS, L. Umbandas: Uma história do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- SIMAS, L.; RUFINO, L. Fogo no Mato. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.
- SOVIK, L. Aqui ninguém é branco. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- TAYLOR, D. O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- TAYLOR, D. Performance. São Paulo: Perspectiva, 2023.
- TREVISAN, A. Velhas imagens, novos problemas: a redescoberta de Debret no Brasil modernista (1930-1945). 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.



VELARDI, M. Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. *Revista Moringa – Artes do Espetáculo*, v.9, n.1, jan/jun 2018, p. 43-54. João Pessoa: Revista Moringa, 2018.

VITORINO, C. Entrevista com a artista Castiel Vitorino, autora da obra “corpo-flor”, imagem de capa do dossiê estética africana. Entrevista concedida a Rízzia Rocha e Luís Thiago Dantas. *ARTEFILOSOFIA*, v.15, nº28, Abril 2020, p. 233-238. Ouro Preto: UFOP, 2020.

VOTTO, C. Hélio Oiticica e o jogo como condição estética. In: 20 Encontro Nacional da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011, Rio de Janeiro. *Anais Comitê História, Teoria e Crítica da Arte*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.