



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes –
PPGCA-UFF

**A SAMBALIZAÇÃO DO CORPO: PERFORMANCES E IMAGENS
EM-VIAS-DE-SER TRANSVIADAS**

CLEITON FRANÇA DE ALMEIDA

Niterói – RJ
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes –
PPGCA-UFF

**A SAMBALIZAÇÃO DO CORPO: PERFORMANCES E IMAGENS
EM-VIAS-DE-SER TRANSVIADAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Linha de Pesquisa: Experiência, Conceito e Sonoridades

Orientador: Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão

Niterói – RJ
2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

A447s Almeida, Cleiton França de
A Sambalização do corpo : Performances e imagens em-vias-
de-ser transviadas / Cleiton França de Almeida ; Luciano
Vinhosa Simão, orientador. Niterói, 2022.
247 p. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCA.2022.m.03256623204>

1. Samba. 2. Imagem fotográfica. 3. Performance (Arte). 4.
Experiência. 5. Produção intelectual. I. Simão, Luciano
Vinhosa, orientador. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

CLEITON FRANÇA DE ALMEIDA

**A SAMBALIZAÇÃO DO CORPO: PERFORMANCES E IMAGENS
EM-VIAS-DE-SER TRANSVIADAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Linha de Pesquisa: Experiência, Conceito e Sonoridades.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof.º Dr. Luciano Vinhosa Simão (Orientador)
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof.º Dr. Ricardo Roclaw Basbaum
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof.^a Dr.^a Liliane Benetti
Universidade de São Paulo - USP

Niterói – RJ
2022

Dedico esta às minhas ancestrais.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, aos meus amados pais, Gessi de Fátima e Jacob Almeida, por batalharem para me proporcionar o privilégio de poder me dedicar totalmente aos estudos e à esta pesquisa, me fornecendo todo o suporte necessário para seguir, principalmente durante esse tempo tão difícil de pandemia.

Ao meu querido orientador Luciano Vinhosa, por ter me acolhido e prestado toda ajuda possível neste processo. Nossas conversas, sua presença e suas provocações foram essenciais para o desenvolvimento dos trabalhos.

À professora Liliane Benetti e ao professor Ricardo Basbaum, pelas generosas contribuições na banca de qualificação que foram de grande valor para a revisão dos caminhos escolhidos e para a continuidade da pesquisa.

Ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, em especial àqueles que tive a oportunidade de cursar disciplinas e que ajudaram a ampliar meus horizontes a respeito de tantos assuntos.

A todas as bichas, viados, sapatonas, travestis, não-binárias e corpos desobedientes sexuais e de gênero que vieram antes de mim e que abriram as vias para que, hoje, uma pesquisa como esta pudesse ser desenvolvida.

À comunidade do Samba, aos sambistas, que me ensinaram os saberes encantados do corpo e as lógicas afrorreferenciadas praticadas nas escolas de samba e em seus territórios.

Ao meu companheiro de longa data Luiz Eduardo Fileto, por sua parceria e cumplicidade durante todo o processo; por estar ao meu lado, incentivar, apoiar e acreditar no meu trabalho.

Aos meus amigos e amigas, que compreenderam a minha ausência em tantos momentos, mas que sempre estiveram presentes quando precisei, por me abraçar de tantas maneiras e por me colocar para cima nas horas árduas.

Ao professor Mário Campioli, da escola CAMPI Make Up, por ter me ensinado tantas técnicas de maquiagem, caracterização e pintura corporal, além de repassar suas experiências e lições para a vida.

Ao Estúdio Z, pela preparação deste material para impressão gráfica.

*& se trans for mar, eu rio
& se trans for mar, água de torneira
& se trans for mar, eu rio
contra a correnteza
pra me lavar
(Linn da Quebrada - eu matei o Júnior
ft. Ventura Profana)*

*Ouçã essa voz
A pele arrepiã ao som da batida
Força dos meus ancestrais
Herança que fez ressoar o rufar do tambor
Pra gente dançar assim, feliz
[...]
Eu vou, eu vou... Onde fez raiz a tradição
Nagô
Eu vou, eu vou, foi
O povo do samba quem me chamou!
(G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel 2017)*

RESUMO

Impulsionada pelo desejo de explorar uma performance de gênero para além da cisheteronormatividade, esta dissertação desenvolve uma pesquisa teórico-prática de montagens do corpo a partir de experiências com o Samba e com a atitude queer. Para isso, é formulado o conceito de Sambalização, uma prática rabiscada a partir de experiências somaestéticas com o Samba e seus espaços; e desdobrada como um dispositivo de estetização da vida. Por meio dela, é investigada a questão de como ser um corpo que ginga contra os modelos opressores das instituições disciplinares-colonizadoras e que, pelo movimento, se enviadesce. As experimentações (1) com maquiagens e adereços, (2) com edição digital e (3) com a escrita poética de cartas, são tratadas como imagens-conceito de um processo espiralado de transformações e recriações de si. Com resultados obtidos em fotoperformances, são elaboradas fotomontagens organizadas como composições de Sambas visuais que podem ser expostos ao público. Por fim, o material produzido é considerado uma cartografia imagética da Sambalização do corpo, um instrumento para afetar o outro e para colocá-lo a sambar pelas vias-de-ser da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Samba; Sambalização; Imagem; Gênero

ABSTRACT

Propelled by the desire to explore a gender performance beyond cisheteronormativity, this dissertation develops a theoretical-practical research of body montages based on experiences with Samba and the queer attitude. For this, the concept of Sambalização is formulated, a practice scribbled from somaesthetic experiences with Samba and its spaces; and unfolded as a device for the aestheticization of life. Through it, the problem of how to be a body that swings against the oppressive models of disciplinary-colonizing institutions and that, through movement, becomes queer. The experiments (1) with makeup and props, (2) with digital editing and (3) with the poetic writing of letters, are treated as concept images of a spiraling process of transformations and self-recreations. With results obtained in photo performances, photomontages are elaborated and organized as compositions of visual Sambas that can be exposed to the public. Finally, the material produced is considered an imagery cartography of the Sambalização of the body, an instrument to affect the other and to put them to samba through the ways-of-being of art.

KEYWORDS: Samba; Sambalização; Image; Genre

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO (esquentando os tambores)	18
SAMBA #1	28
2. PELO GOZO DO SAMBA	32
SAMBA #2	40
CARTA ~1	46
SAMBA #3	52
CARTA ~2	58
CARTA ~3	62
SAMBA #4	66
3. RABISCANDO A SAMBALIZAÇÃO	70
SAMBA #5	86
CARTA ~4	90
CARTA ~5	94
SAMBA #6	96
CARTA ~6	102
CARTA ~7	106
SAMBA #7	110
4. UMA PERFORMANCE SAMBALIZADA DE GÊNERO	114
SAMBA #8	134
CARTA ~8	142
SAMBA #9	146
CARTA ~9	150
CARTA ~10	152
SAMBA #10	156
5. A SAMBALIZAÇÃO DO CORPO	162
SAMBA #11	180
CARTA ~11	190
CARTA ~12	192
SAMBA #12	196
CARTA ~13	206
CARTA ~14	210
SAMBA #13	212
6. CARTAS PARA QUEM?	218
SAMBA #14	226
7. CONCLUSÕES SAMBISTAS (ou uma carta de despedida)	232
SAMBA #15	236
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	244

1. INTRODUÇÃO

(esquentando os tamborins)

“O carnaval é uma experiência de invenção constante, precária e sublime, da vida dos brasileiros. O Brasil, afinal, é a nossa circunstância bonita, heroica, fracassada, maldita, amorosa, desgraçada, desesperadora e incontornável, feito o baticum do samba tomando a rua”. (SIMAS, 2019, p. 112)

É a partir dessa citação de Luiz Antônio Simas que abrimos a nossa roda de Samba. Vivemos no Brasil, esse país continental e plural, contraditório e de contradições, que amamos e odiamos dependendo do clima. É um território de conflitos, tensões e batalhas que nunca foi pacífico – tanto que é banhado pelo oceano Atlântico. E os corpos que vieram pelo Atlântico para cá, os que vieram para explorar e os que foram trazidos à força em uma violenta diáspora, cruzaram suas disputas pela vida com as lutas que já habitavam esse solo e, desde então, vivemos nessa constante de guerra pelo poder de viver no Brasil.

Somos um país de muitos países, tal como canta o samba da Mangueira: “dos Brasis que se faz um país de Lecis, Jamelões”¹. Séculos de conflitos e tensões, e também de amores e paixões, formam a sociedade brasileira que somos e estamos hoje. Quando dizemos que habitamos o Brasil, é preciso reconhecer que são vários: há o Estado brasileiro e suas instituições e ficções de poder que ainda exercem, de maneira atualizada, a lógica colonizadora que está em sua gênese; mas há também, às margens desse centro oficial e oficializante, os Brasis que são praticados pelos povos excluídos da festinha privada de pompa e gala organizada pelo primeiro, e que fazem suas próprias festas nas frestas do sistema. Há o Brasil que se pretende oficial e os Brasis que fazem carnaval. Ainda que muitos, não deixa de ser um único Brasil que todos habitamos e experienciamos a partir de diferentes perspectivas e pontos de fuga.

Nessa vereda, chegamos ao Brasil que faz Samba. E, nessa feitura, vive Samba, pensa Samba, cruza Samba, inventa Samba, ensina Samba. O Samba rasgado nas ruas expõe as contradições do Brasil que se pretende civilizado, ordenado e europeizado. Os dispositivos de controle articulados para doutrinar os corpos da nossa sociedade brasileira com base nas práticas de colonização do outro disfarçam muito bem suas intenções e mecanismos coercitivos com as máscaras da moral e dos bons costumes. O Samba, versado na ginga do corpo, abre rodas na fissuras dessas máscaras e causa um rebuliço no que está por trás delas.

1 G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira. Carnaval 2019. Enredo: História pra ninar gente grande. Compositores: Danilo Firmino, Deivid Domênico, Mamá, Márcio Bola, Ronie Oliveira e Tomaz Miranda.

O samba é um desconforto potente para que o Brasil se reconheça como produtor constante de horror e beleza. É o filho mais duradouro dos tumbeiros, em tudo que isso significa de tragédia, redenção, subversão, negociação, resistência, harmonia, violência, afeto, afirmação de vida e pulsão de morte na nossa história. (SIMAS, 2019, p. 115)

É a partir do desconforto que esta pesquisa se desenvolve. O incômodo com o reiterado controle sobre os corpos pelas instituições do Brasil oficial e autoritário é aquela faísca necessária para colocar fogo nesse gongá. Se no dito popular os incomodados que se retiram, aqui subvertemos essa lógica e nos negamos a sair, pois iremos incomodar o dobro. Já que nós que constituímos os Brasis marginalizados somos submetidos a situações desconfortáveis desde que nascemos, o Samba é uma das práticas que pode nos ajudar a também devolver esse desconforto, a revidar, a contra-atacar. Não só o Samba, como também as práticas desenvolvidas pelos corpos dissidentes sexuais e desobedientes de gênero. Como canta Linn da Quebrada: “Criando seus terremotos / Expondo suas rachaduras / Racham sua armadura / E te faz arrepiar”². Trata-se de explorar, investigar e experimentar a quebra.

As instituições autoritárias de poder nos ensinam a ter um pacto de verdade com uma identidade padronizada de acordo com os critérios, estabelecidos por elas como universais, que convêm aos ideais ocidentais, eurocêntricos e cisheteronormativos. Há um direcionamento no processo de produção de subjetividades que visa manter uma ordem dos corpos, uma domesticação dos sujeitos em seres dóceis e passivos diante das construções sociais e culturais que os impõem modelos binários, inerentes e imutáveis. “Em outras palavras, a ‘coerência’ e a ‘continuidade’ da ‘pessoa’ não são características lógicas ou analíticas da condição de pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas” (BUTLER, 2021, p. 43). Nos termos de Suelly Rolnik (2016), são os “coronéis-em-nós” que controlam as grandes instituições modeladoras dos desejos e das subjetividades coercitivas e unívocas.

O desejo, segundo a perspectiva de Rolnik (2016), surge da troca de afetos entre no mínimo dois corpos que são deslocados a outros lugares e, desmapeados, podem formular novas configurações e territorializar novas experiências em uma prática finita ilimitada, pois tem uma conclusão que pode ser aberta e reestabelecida indeterminadamente. A educação e a formação social brasileira compactuam com

2 Karol Conká ft. Linn da Quebrada e Glória Groove: Alavancô. Compositores: Karoline dos Santos de Oliveira, Péricles Geovani Martins de Oliveira, Linn Da Quebrada e Daniel Garcia Felicione Napoleão.

o ideal ético de que é preciso ter uma verdade sobre tudo e, principalmente, uma verdade única sobre si. Os modelos de identidade nos quais tentam nos moldar são pré-definidos e não possuem abertura à criação.

A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre “feminino” e “masculino”, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de “macho” e de “fêmea”. A matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir” – isto é, aqueles em que o gênero não decorre do sexo e aqueles em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero” (BUTLER, 2021, p. 44).

Nas experimentações aqui expostas, há um desejo de romper com os modelos tradicionais e opressores de subjetivação e explorar refazimentos do próprio corpo, da própria existência e experiência enquanto sujeito que se percebe como múltiplo. O desejo que dá fluxo a esta pesquisa é o de produzir um estudo artístico sobre uma prática de reinvenções de si, provocada pelo desconforto com as identidades de gênero disciplinadas e movida pelas experiências coletivas com o Samba e com a performatividade *queer*.

Dentro dos processos de montagem desta proposta, há uma inquietação principal que norteia os caminhos. Os trabalhos artísticos que desencadeiam as reflexões são movimentos de envidescimento³ dos paradigmas de gênero e sexualidade aos quais os corpos são submetidos pelas ficções reguladoras. Há uma ação de rabiscar, por meio do corpo, os modelos tradicionais da cisgeneridade e da heterossexualidade compulsórias sob os quais somos disciplinados e que afetam de maneira violenta os corpos desobedientes, como o meu, para que seja possível experimentar possibilidades que se desdobram em processos contínuos.

Tomando o entendimento de performatividade de gênero esboçado por Judith Butler, as propostas de montagem tornam-se experimentações performáticas de corporeidades que rasuram o entendimento de gênero como algo fixo, definido e estável. “Não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (BUTLER, 2021, p. 56). Com efeito, as investigações de outras imagens de si partem do entendimento de que as limitações do “masculino” e do “feminino” são inférteis para a expressão de subjetividades que não se identificam e não

3 Linn da Quebrada: Envidescer. Compositora: Linn da Quebrada. Termo utilizado a partir da canção de Linn. Em relação ao sufixo “descer”, acredita-se que seja uma referência ao movimento do corpo em

cabem dentro dessas definições generalizantes. Sendo assim, procura-se materializar no corpo, na pele, imagens de si mesmo que são produzidas pelos encontros e pelas trocas de afetos com outros corpos, lugares e comunidades.

Não desejando a coerência do sujeito, a fronteira é desfeita. O corpo investiga uma performance que não pode ser definida pura e unicamente como “masculina” ou “feminina”, pois encontra-se em uma zona de criação de imagens que são confusas, incertas e abertas à criação de novos sentidos. Há uma provocação a se pensar em outras narrativas e significados que não estejam completamente dados pelas construções normativas. A pergunta de Butler “como representa o corpo em sua superfície a própria invisibilidade das suas profundezas ocultas?” (BUTLER, 2021, p. 232) é uma provocação pela investigação de possíveis respostas incompletas e em contínua elaboração. É importante ressaltar que não é intenção dos corpos dissidentes de gênero instaurar um novo paradigma a ser seguido. Pelo contrário, eles escancaram o fato de que é possível seguir caminhos diferentes e traçar cartografias próprias a cada sujeito, de acordo com seus desejos, experiências e afetações.

Quando falo em experiências de encontros e trocas de afetos, para além de todas as experiências sensíveis que atravessam o cotidiano, trago para esta pesquisa um olhar mais direcionado para as experiências com o carnaval, com o Samba e com a cultura *queer*. Essa escolha se dá pelo fato de que o meu contato com esses três corpos sociais me instigaram a romper com a cisheteronormatividade e a explorar os desejos para com o meu corpo. As experiências nos territórios carnavalescos no Rio de Janeiro, como por exemplo os barracões e as quadras das escolas de samba e os blocos de rua, permitiram-me um outro olhar sobre a carnavalização enquanto procedimento e linguagem que, posteriormente, explorei de maneira mais ampla na pesquisa acadêmica da graduação a partir da cosmovisão carnavalesca e a teoria da carnavalização de Mikhail Bakhtin (2010), além das observações de Suely Rolnik de que:

O carnavalismo do Carnaval não deveria ser entendido como o negativo da lógica em geral, ou da dominante em particular, mas como o positivo de uma outra lógica. [...] Positividade da lógica do desejo em seus/nossos três movimentos: desterritorialização, simulação, territorialização.” (ROLNIK, 2016, p. 199).

O Carnaval, enquanto cultura de síncope, proporciona o exercício de lógicas dança, principalmente no funk em que, comumente, se desce até o chão.

disruptivas. Segundo Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino,

As culturas de síncope nos fornecem condições para praticarmos estripulias que venham a rasurar a pretensa universalidade do cânone ocidental. Impulsionados pelas sabedorias dessas culturas, temos como desafio principal a transgressão do cânone. Transgredi-lo não é negá-lo, mas sim encantá-lo cruzando-o a outras perspectivas. Em outras palavras, é cuspi-lo na encruza. (RUFINO, SIMAS, 2018, p. 19)

Essas condições de transgressão propiciam a criação de práticas às margens do dispositivos de poder, pois não desejam ser incorporadas a eles, mas sim se edificarem nesses lugares outros. O Samba está presente em toda experiência com as escolas de samba e carrega em si uma grande potência de criação. Por ter operações e gestos próprios, que são diferentes do Carnaval visto de modo geral, propomos, a partir e com o Samba, a conceitualização de um procedimento metodológico de criação nomeado de Sambalização.

Dessa maneira, pensamos sobre o que seria sambalizar alguma coisa, o que seria exercer uma performance a partir da experiência somaestética (SHUSTERMAN, 2011) do que é sambar. Tentar fechar uma definição rígida sobre isso seria ir contra o pensamento do próprio Samba. Então o que se pretende é colocar reflexões em mutações, criar pensamentos performáticos sobre alguma coisa que samba, que em nosso recorte é o gênero e a sexualidade. “A construção do cânone ocidental alçou a sua edificação em detrimento da subalternização de uma infinidade de outros conhecimentos assentados em outras lógicas e racionalidades” (RUFINO; SIMAS, 2018, p. 21), então a experiência de estar nesse lugar subalternizado envolve sentir no próprio corpo o silenciamento de suas sabedorias, percepções e cosmovisões.

A proposta de se pensar uma Sambalização é colocar esses conhecimentos em prática, em movimento. O que estamos rabiscando como Sambalização é o procedimento de levar para as situações cotidianas, para a vida, os conhecimentos adquiridos no Samba e usá-los para criar um mundo que samba. Assim, o conceito de Sambalização desenvolvido se trata de operar a vida a partir das experiências estéticas com o Samba.

Além disso, as práticas *queer*, cuja presença é muito notável no carnaval, também têm um importante atravessamento nesta pesquisa devido ao seu movimento de dissidência de gênero e atos de performatividades transmutantes. O *queer* muitas vezes é entendido como um corpo abjeto que é repulsado do centro e que vive às

margens das normas sociais. “A fronteira do corpo [...] se estabelece mediante a ejeção e a transvalorização de algo que era originalmente parte da identidade em uma alteridade conspurcada. [...] é dessa forma que o Outro ‘vira merda’ (BUTLER, 2021, p. 230-231). No Brasil, esse “outro” transvalorizado são as bichas, as sapatonas, os viados, as travas, as caminhoneiras, que são abrangidas pelo termo *queer*. Contudo, essas pessoas não desejam ser aceitas ou ser inclusas nesse meio que as expõe. Um dos diferenciais do *queer* é assumir sua postura marginal e incômoda aos dispositivos de poder. O *queer* cria seus próprios ideais éticos, morais e, sobretudo, estéticos. Ele se entende como uma utopia, como um corpo que “tem suas fontes próprias de fantástico; possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos.” (FOUCAULT, 2013, p. 10).

As visualidades produzidas por diversos grupos e personalidades da cultura *queer*, como por exemplo o *Camp*, as *club kids*, as *drag queens*, alguns atos do tropicalismo e do desbunde brasileiro, são referências para produções contemporâneas que discutem gênero e sexualidade. Não há a pretensão de localizar-se dentro de algum movimento específico entre esses acima mencionados, mas de ser atravessado por suas forças vitais no processo de articulação do estudo aqui proposto.

As práticas *queer* são permeadas de imagens e discursos subversivos que reinventam as experiências dos corpos no mundo a fim de fortalecer sua comunidade do sensível, ou seja, experiências que territorializam os corpos abjetos como modo de vida possível. A proposta de Ailton Krenak de aproveitarmos “toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos” (2019, p.15) pode ser entendida como algo que os corpos *queers* e que os sambistas já põem em prática para ir até lugares “onde são possíveis as visões e o sonho. Um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho” (KRENAK, 2019, p. 32). O corpo *queer* vive sua fantasia de maneira constante pois a transforma na realidade do mundo, um outro mundo inventado para se existir pelo desejo. Essa fantasia não é romântica e possui o peso das violências que acarreta, mas se não pudesse vivê-la, com toda dor e prazer, o *queer* não sobreviveria.

As reflexões e os pensamentos levantados por essa pesquisa se dão por meio de experimentações práticas. As montações são devires de corpos formados pelos entrelaçamentos de afetos que se encontram no próprio corpo e tornam-se imagens e movimentos. A maquiagem é uma ferramenta e uma linguagem que

proporciona uma modificação temporária do corpo e permite a materialização dos desejos de autoexperimentação. Nos processos de montagem, exploro a utilização da maquiagem atrelada a adereços e/ou figurinos para encontrar diferentes resultados imagéticos. Pode-se dizer que as montagens são como máscaras que modificam o corpo e permitem uma performance diferente da ordinária. Contudo, essa máscara não se trata de uma personagem exterior ao corpo. É uma máscara de si, de uma outra realidade do próprio sujeito.

As montagens, embora efêmeras, são registradas em fotoperformances. As imagens resultantes podem, em seguida, ser editadas e acrescidas de mais procedimentos de montagem, uma produção em “pós-produção”. As fotografias obtidas são, dessa maneira, imagens sempre abertas a se transformarem em outras, pois o recurso da edição digital expande o leque de possibilidades visuais e de narrativas que uma fotoperformance pode sugerir. Há, portanto, nesta investigação, produção de imagens do corpo, tanto em sua instância física quanto na digital. Os refazimentos sambalizados se desdobram um sobre os outros em camadas translúcidas que dão forma a um trabalho artístico fértil em sentidos.

A pesquisa prática com montagens do corpo é acompanhada de uma escrita artística de cartas que também possuem caráter performativo e autorrepresentativo. As cartas, escritas em primeira pessoa, dão um direcionamento para o íntimo, para o campo micropolítico das experimentações. A escolha por esse tipo de escrita ocorre pela linguagem mais pessoal e afetuosa em que há uma presença mais próxima entre os interlocutores do que em outros formatos. As cartas são escritas em um tom confessional, em que narro sobre experiências e percepções para alguém por quem tenho confiança e segurança para compartilhá-las. Tal como diz Janaina Fontes Leite,

narramos nossas vidas e ideias de nós como atos de fala que têm como função performar uma imagem de nós mesmos e daquilo que chamamos de nosso passado. Trata-se de uma imagem de algo ausente. [...] narramos também porque algo nos tocou, porque fomos afetados, porque pessoas, encontros e acontecimentos produziram em nós a marca desse afeto. (LEITE, 2017, p. 9)

Em relação ao uso de artigos e pronomes masculinos, femininos ou neutros, uma questão importante para pessoas trans, optei por escrever, em alguns momentos, como “uma pessoa não-binária”, “uma bicha”, e, assim, fazer uso do “a” para concordância, enquanto em outros casos escrevo como “um sujeito”, “um viado”, e faço o uso do

“o”. Por ser algo que não incorporei à minha experiência cotidiana, não faço uso de pronomes neutros como “elu/delu” ou “ile/dile”. Muitas pessoas trans têm disforia com o pronome que lhe foi atribuído ao nascimento e com o qual não se identifica, não o utilizando em hipótese alguma⁴. Na minha experiência, o uso dos pronomes não me afeta negativamente e, pelas variações, me coloco a sambar entre as possibilidades da língua.

Quanto à estrutura da dissertação, dividimos o conteúdo em três tipos de fragmentos que são intercalados: discussões teóricas, cartas e Sambas visuais. Dessa maneira, não há necessariamente capítulos fechados, ainda que haja uma sugestão implícita de dois núcleos teóricos principais: a questão social e a questão artística. A escolha por essa formatação é uma tentativa de colocar movimento na própria dissertação, de fazê-la sambar entre os diferentes ritmos de leitura e percepção que cada fragmento provoca. No Samba, o surdo de primeira e o de segunda são os responsáveis pela cadência de “pergunta e resposta”, enquanto o surdo de terceira opera a imprevisibilidade no vazio deixado pelos outros dois. Aqui, nosso surdo de terceira são as produções artísticas dispostas entre as discussões teóricas para romper com o fluxo do pensamento. Essa operação significa uma quebra na linearidade e é essencial para que este material seja, de maneira poética, visto como uma composição de Samba.

No que concerne aos fragmentos de discussão teórica, primeiramente discutimos a relação das escolas de samba com o sexo e apresentamos como o Samba é uma potência de vida às margens das instituições colonizadoras. Em seguida, a partir das experiências estéticas proporcionadas pelo Samba, rabiscamos o conceito de Sambalização enquanto uma prática de vida.

A partir da proposição de Sambalização, entramos especificamente na questão de como criar outras performatividades de gênero e, em paralelo, outras imagens do corpo. Apresentamos alguns exemplos de artistas que desenvolvem, na zona limiar da arte e da vida, práticas não-binárias/transbinárias. Pensamos em como mover-se nesses trânsitos de gênero a partir das sabedorias adquiridas no Samba e com a prática da Sambalização.

Logo após, discutimos os exercícios autorais de criação de imagens a partir

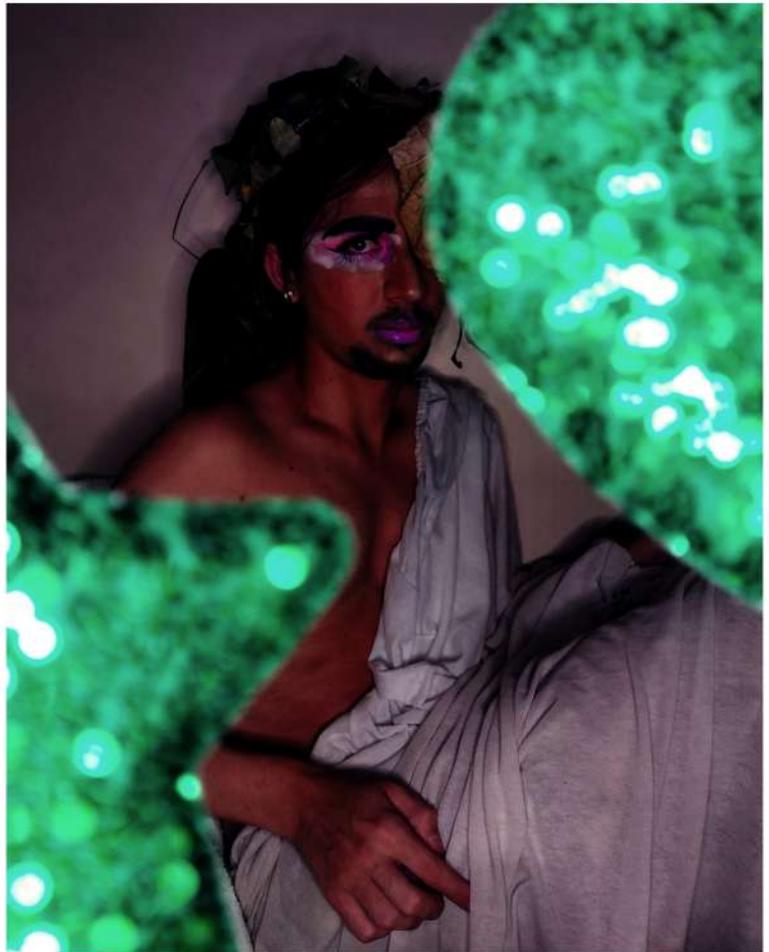
4 Em conversas cotidianas, em caso de dúvidas sobre qual pronome usar com alguma pessoa, a pergunte antes. É um sinal de respeito.

da montagem do corpo e da fotoperformance. Debruçamo-nos sobre a questão da transferência de uma experiência que se dá no corpo vivo para uma imagem digital do corpo e detalhamos os processos de criação desses fragmentos visuais que, posteriormente, são transformados em composições de Samba visual por meio da fotomontagem.

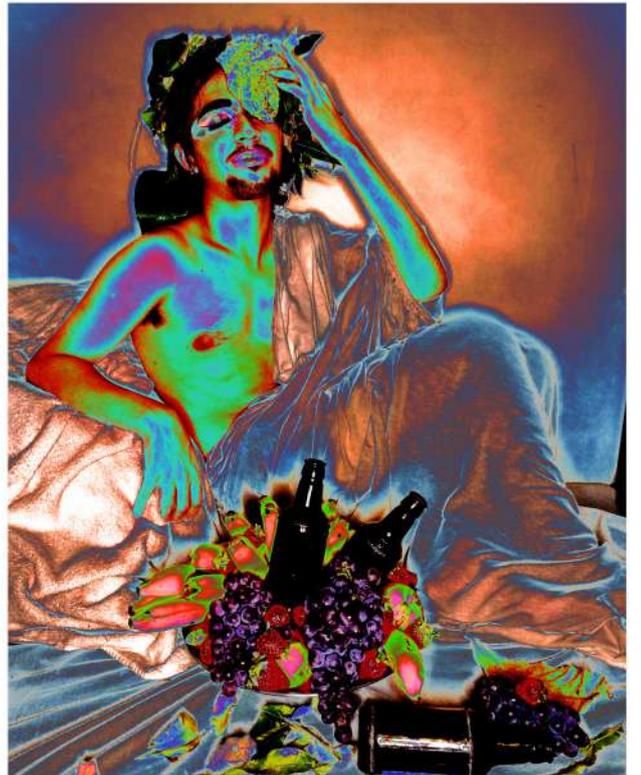
Depois da discussão a respeito das imagens visuais, refletimos sobre a produção das cartas que acompanham a produção fotográfica e que também são entendidas como montagens de si. Esse exercício textual narrativo integra o processo de Sambalização do corpo como método de estetização da vida e, em conjunto com as fotografias, formam uma via de afeto com o outro/com o público.

Por fim, rabiscamos algumas conclusões acerca das principais questões levantadas ao longo do processo de pesquisa e fazemos algumas considerações sobre as experiências de montagem, de Sambalização e também de escrita desta dissertação. Acreditamos que, assim como o Samba, este estudo está em constantes movimentos de transformação e pode gerar outras produções na espiralidade do tempo.

SAMBA #1







2. PELO GOZO DO SAMBA

Em 2013, a escola de samba Tom Maior convidou o público a viajar na imaginação e adentrar o “Parque dos Desejos”, um lugar onde não seria preciso temer a realização de toda e qualquer fantasia. A agremiação desfilou uma narrativa lúdica sobre o sexo em que cada momento da história era representado como um brinquedo de parque de diversão. Ainda que a materialização das ideias em fantasias e alegorias tenha ocorrido de maneira tímida, os compositores foram provocativos no refrão principal do samba-enredo: “Me abraça, me beija, me faz delirar / Além da razão, amor, eu vou te mostrar / A fonte do meu prazer tu saberás de cor / Tom Maior”⁵. Os versos cantados na avenida poderiam facilmente ser sussurrados ao pé do ouvido durante um ato sexual. O convite para adentrar o parque dos desejos pode ser lido como uma proposta de reimaginação da sociedade através de uma perspectiva lúdica.

Embora os problemas de realização e concepção que não vêm ao caso agora, esse carnaval da Tom Maior é digno de ser destacado devido à “ousadia” de dedicar um enredo inteiro para falar sobre sexo, fazendo coro a um número pequeno de outros carnavais com a mesma temática. Dentre estes, vale evidenciar também o carnaval de 2004 da Acadêmicos do Grande Rio, cujo samba cantava no refrão do meio: “Mata essa vontade louca, me beija na boca / Faz meu sonho real / Mas se quiser me ver e ter prazer carnal / É bom se proteger do mal”⁶. A palavra ousadia, entre aspas, usada acima é em tom de ironia. Falar sobre sexo em desfiles de carnaval não deveria ser um tabu a ser quebrado por casos isolados de bravura e transgressão. Os desfiles das escolas de samba, como manifestação cultural integrante do carnaval e de raízes nada tradicionais, não deveriam ter menos pudores para falar sobre assuntos sexuais? As escolas de samba têm uma face bela, recatada, do lar, de bons costumes e moral cristã?

A reflexão a partir dessas questões nos leva diretamente às negociações que as escolas de samba realizaram com o restante da sociedade para sobreviverem. Como instituições que nasceram marginalizadas, em espaços alheios ao centro social, elas foram, ao longo da história, enfrentando embates com outras instituições oficiais para continuarem existindo. Cedem daqui, cedem de lá, as escolas de samba foram parcialmente engolidas pelo discurso oficial e transformadas no grande espetáculo

5 G.R.E.S. Tom Maior. Carnaval 2013. Enredo: Parque dos Desejos – o seu passaporte para o prazer. Compositores: Edmilson Silva, Serginho Ipiranga e Gonçalves. Intérprete: Renê Sobral.

6 G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio. Carnaval 2004. Enredo: Vamos vestir a camisinha, meu amor!. Compositores: Derê, Mingal, Marco Moreno e Djalma Falcão. Intérprete: Wander Pires.

nacional, a vitrine da nossa cultura para venda ao exterior. Diversos aspectos positivos vieram com essa guinada rumo ao estrelato, como a profissionalização da festa e o seu reconhecimento como patrimônio cultural brasileiro.

Contudo, as agremiações também precisaram renunciar alguns direitos a fim de se encaixarem dentro dos padrões exigidos pelos discursos dominantes. Seu carnaval passou a ser mais comportado e dócil, menos profano e subversivo. Vez ou outra aparece alguma pessoa mais audaciosa e propõe um despirocamento e uma orgia geral, mesmo sabendo que terá que enfrentar as críticas do “que apelação desnecessária!”, “isso é vulgaridade e baixaria!”, “quanto mau gosto!”. Exemplo disso foram as fortes críticas que o carnavalesco Paulo Barros recebeu por suas alegorias “Andava pelado na chuva?” e “Amava sem restrição?”, no desfile de 2015 da Mocidade Independente de Padre Miguel. Com o enredo “Se o mundo fosse acabar, me diz o que você faria se só te restasse esse dia?”, Barros colocou, na primeira, composições alegóricas pessoas peladas, apenas com adereços escondendo as genitálias; enquanto na segunda as composições simulavam transas em camas verticais, com diferentes configurações de casal/trisal. Se não fosse os impedimentos do regulamento, provavelmente Barros teria dispensado os adereços e o choque provocado seria muito maior.

Ao pensar a partir dos conceitos de exusíaco e oxalufânico desenvolvidos por Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018), podemos apontar que os desfiles das escolas de samba se tornaram espetáculos majoritariamente oxalufânicos, com enfoque maior na beleza formal, no esplendor visual, na harmonia dos corpos, com a tentativa de alcançar algum lugar de perfeição. Por outro lado, é possível dizer que o lado exusíaco, que subverte e quebra padrões, das agremiações foi sendo ocultado aos poucos. “O carnaval exusíaco é o do não endereço, do rumo perdido, da rua esquecida, da esquina incerta. [...] Desfile de escola de samba, cada vez mais cheio de regras, é carnaval oxalufânico” (SIMAS, 2019, p. 106-107). Para os historiadores, essas duas potências se complementam e o jogo entre elas é fundamental, pois “o que as caracteriza é o fato delas cruzarem-se e dinamizarem possibilidades inventivas, escapes e astúcias envoltas a uma atmosfera ambivalente” (RUFINO, SIMAS, 2018, p. 119).

Um dos caminhos possíveis para pensar esse desequilíbrio da balança para o lado do oxalufânico é o fato das escolas de samba terem sido absorvidas para o

centro social e, com isso, terem sido contaminadas pelo discurso dos dispositivos de poder que operam nessa ordem. O pensamento ocidental, eurocêntrico, cristão, e colonizador que permeia nossa sociedade é o mesmo que Michel Foucault (2020) analisa como sendo o que busca um controle dos corpos por meio dos discursos. Sendo assim, devido aos atos exusíacos serem considerados mais “não-civilizados”, ou em outros termos, serem vistos como endemoniados, os dirigentes das escolas de samba foram, aos poucos, os limitando para as agremiações serem assimiladas pelas instituições capitalistas.

A disciplina, a regra, o engessamento dos desfiles, o controle rígido das performances podem representar a perda da capacidade de renovação e o deslocamento entre as agremiações e a cidade. Oxalufã precisou de Exu para cumprir a sua missão na criação do mundo. Alguma dose de oxalufânico pode fazer bem ao que é exusíaco; contanto que não o domine e impeça seu movimento. (SIMAS, 2019, p. 107)

No que tange ao sexo, Foucault observa que a sociedade ocidental moderna, o que inclui o projeto de sociedade brasileira, fala de sexo o tempo todo, ainda que de maneira velada e com o pretexto de não falar sobre tal. Somos convocados a transformar todo desejo em discurso, de maneira que tudo esteja sob o controle das instituições normatizadoras. Em geral, “cumprir falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo” (FOUCAULT, 2020, p. 27). Não vivemos sob um regime que proíbe a prática sexual, mas que a controla a fim de seus próprios interesses. Há uma “polícia do sexo, isto é, necessidade de regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pelo rigor de uma proibição” (FOUCAULT, 2020, p. 28). De fato, não é proibido falar sobre sexo no carnaval, nem nos enredos das escolas de samba e em seus desfiles. Porém, é notável que os interesses das pessoas que estão em lugares de tomada de decisões nestas instituições estão em certa consonância com os discursos moralistas da polícia do sexo. Quem tem o poder possui plena ciência do projeto de sociedade que pretende modelar segundo seus discursos.

No entanto, “é somente mascarando uma parte importante de si mesmo que o poder é tolerável. [...] O poder, como puro limite traçado à liberdade, pelo menos em nossa sociedade, é a forma geral de sua aceitabilidade” (FOUCAULT, 2020, p. 94). Foucault aponta a importância de se observar que o exercício do poder não se dá

somente a partir do direito, de leis e de esferas jurídicas, mas também, e sobretudo, a partir de mecanismos discursivos que agem sobre os corpos a fim de domesticá-los segundo suas regras. Richard Shusterman corrobora com o autor ao dizer que

Por estarem inscritas nos nossos corpos, as normas sociais e os valores éticos podem manter o seu poder sem qualquer necessidade de torná-los explícitos e reforçados através de leis; eles são simplesmente observados e reforçados através dos nossos hábitos corporais, incluindo hábitos de sentir (que têm raízes corporais). (SHUSTERMAN, 2011, p. 14)

Sobre esse mecanismo, Jota Mombaça nos diz que

“o poder opera por ficções, que não são apenas textuais, mas estão materialmente engajadas na produção do mundo. As ficções de poder proliferam junto a seus efeitos, numa marcha fúnebre celebrada como avanço, progresso ou destino incontornáveis [...] Não é, portanto, a dimensão ficcional do poder que me interessa confrontar. São mais bem as ficções de poder específicas e os sistemas de valores que operam no feitiço deste mundo e seus modos de atualização dominantes” (MOMBAÇA, 2021, p. 65).

Sobre o entendimento do poder, Foucault diz que este é “como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização” (2020, p. 100). E continua: “O poder não é uma instituição nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns são dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 2020, p. 101). Com esse pensamento em vista, é possível dizer que as relações de poder dentro das escolas de samba, na maioria das vezes, tendem a privilegiar narrativas hegemônicas que vão ao encontro dos interesses sociais e morais do carnaval e dos desfiles no sambódromo como produto da cultura nacional e como objeto de movimentações comerciais de cunho puramente turístico.

No jogo do capital, na atual conjuntura, é de interesse dos dirigentes das escolas de samba não contestar os discursos de poder já estabelecidos, e isso se aplica ao sexo. Na avenida, o assunto é tangenciado de maneira muito “discreta e fora do meio”, atendendo, talvez, a discursos de patrocinadores e parceiros financeiros. Um grande coro é entoado pela manutenção dos corpos dentro do sistema de controle dos desejos. Isso significa que o discurso sobre o sexo está, sim, presente nos discursos das escolas de samba, mas atrelado aos interesses dos dispositivos de poder colonizadores e centrais, não da maneira subversiva e transgressora que podemos perceber pelas ruas da cidade durante os blocos de carnaval e suas ações às margens.

“O sexo se tornou, de todo modo, algo que se deve dizer, e dizer exaustivamente, segundo dispositivos discursivos diversos, mas todos constrangedores, cada um à sua maneira” (FOUCAULT, 2020, p. 36).

O discurso sobre o sexo, em nossa sociedade, está presente a todo momento em todas as relações de poder estabelecidas. O que é apontado aqui é o conteúdo desses discursos e a quem eles favorecem. A “dispersão dos focos de onde tais discursos são emitidos, a diversificação de suas formas e o desdobramento complexo da rede que os une” (FOUCAULT, 2020, p. 38) dilui seus efeitos de maneira que uma pouca atenção pode nem mesmo percebê-los. A todo momento as escolas regulares, as famílias, a medicina, o judiciário e outras instituições sociais estão falando sobre o sexo em suas pedagogias, ensinamentos e direcionamentos, mas recebemos tão passivamente esses discursos que não nos damos conta do controle exercido sobre nossos corpos. Trata-se de um controle praticado de maneira sutil, que não passa pelo lugar de proibições por via da lei.

Para aqueles que vivenciam as escolas de samba por, entre outros motivos, sua existência enquanto instituição contra-hegemônica em que são praticados saberes assentados em lógicas afrodiaspóricas e não-ocidentais, esse alinhamento de discurso com dispositivos de poder colonizadores é frustrante. Sente-se falta do espírito exusíaco e seu discurso lascivo que pratica os desejos do corpo. Quando sua presença é percebida vez ou outra, como no samba-enredo da Tom Maior, os foliões amantes da carnavalização da vida entregam-se à consumação. Mas será o suficiente?

Mesmo que as escolas de samba sejam espaços de relativa flexibilidade em relação às normas sociais, visto que existe a possibilidade de praticar diferentes performances sem algumas camadas de julgamentos e preconceitos, a sua inserção no campo das instituições oficiais que servem ao Estado foi prejudicial à sua potência de carnavalização, ao seu espírito exusíaco – ou dionisíaco, nos termos de Friedrich Nietzsche (1984). O dionisíaco, segundo o filósofo, “é verdadeiramente a bestialidade mais selvagem da natureza humana que se desenfreia até chegar àquele misto horrível de prazer e crueldade que parece ter o sabor de uma bebida cozinhada por feiticeiras” (NIETZSCHE, 1984, p. 26). A bebida das escolas de samba, atualmente, parece ter sido cozinhada por freiras – e não são aquelas que saem no Bloco das Carmelitas, em Santa Tereza. Mas será que, um dia, as feiticeiras retomarão a cozinha? Creio que

existam ferramentas para que essa rebelião aconteça.

Assim como “entre o Estado e o indivíduo o sexo tornou-se objeto de disputa, e disputa pública; toda uma teia de discursos, de saberes, de análise e de injunções o investiram” (FOUCAULT, 2020, p. 30), há conflitos a respeito dos discursos sobre o sexo entre as escolas de samba e parte de suas comunidades. Afinal, quando falamos naquelas como instituições oficiais, são seus dirigentes os responsáveis por sua compactuação com os demais dispositivos de poder centrais. O corpo coletivo que constitui a comunidade da escola de samba, e constitui sobretudo o próprio Samba, muitas vezes não concorda com os rumos tomados pelos seus representantes. A comunidade segue marginalizada, operando outras lógicas e saberes a fim de estabelecer os seus próprios poderes e engendrar discursos que confrontam as vozes que tentam silenciá-la.

Em geral, a pessoa que se interessa pelo carnaval e sua carnavalização possui um grande interesse pelo discurso explícito e despudorado sobre o sexo, afinal o carnaval tem sua proximidade com a embriaguez, com a sensualidade aflorada, com a profana vivência dos prazeres da carne. As escolas de samba, em uma primeira escuta e um pouco distante, parecem entoar esse discurso. No entanto, com o tempo e com o ouvido mais apurado, é possível perceber tenebrosos ecos dos bons costumes das pessoas de bem que constituem a família tradicional brasileira. Nesse movimento, as pessoas das comunidades das escolas de samba que procuram a visceralidade carnavalesca aproximam-se mais dos blocos de rua devido ao seu devir caótico que fala – e pratica – o sexo.

Além disso, é possível observar uma crescente aproximação desses sujeitos com o funk e seus territórios disruptivos, visto que o gênero musical é uma das expressões culturais contemporâneas que mais se aproximam da transgressão carnavalesca. O discurso do sexo que o funk propaga estimula os corpos a praticarem seus desejos ao invés de tentar controlá-los em um domínio restrito. Não cabe, nesta dissertação, esmiuçar as relações do funk com a prática da carnavalização, mas é pertinente essa observação de que as escolas de samba perdem, ano a ano, parte de seus integrantes para esse dispositivo que não abdica de seus discursos para ser incluso em um meio social que coloniza os corpos. Os funkeiros têm muitos saberes contra-hegemônicos que precisamos aprender, ou simplesmente relembrar, já que o funk e o Samba possuem, no fundo, as mesmas raízes.

Entretanto, ainda que os representantes oficiais das escolas de samba não os proclamem em seus púlpitos, as agremiações têm discursos carnavalizados que as diferenciam das igrejas sagradas. É possível dizer que os territórios em que se assentam os saberes do Samba são lugares heterotópicos (FOUCAULT, 2013), situados às margens e compostos por sujeitos que eram, e que ainda são, desviantes ou desviados da norma. Pessoas negras, pobres, dissidentes sexuais e de gênero, fazem esse outro lugar existir para que também possam existir. E, sendo rachaduras, expõem as falhas do sistema dominante.

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. (RUFINO, SIMAS, 2018, p. 50)

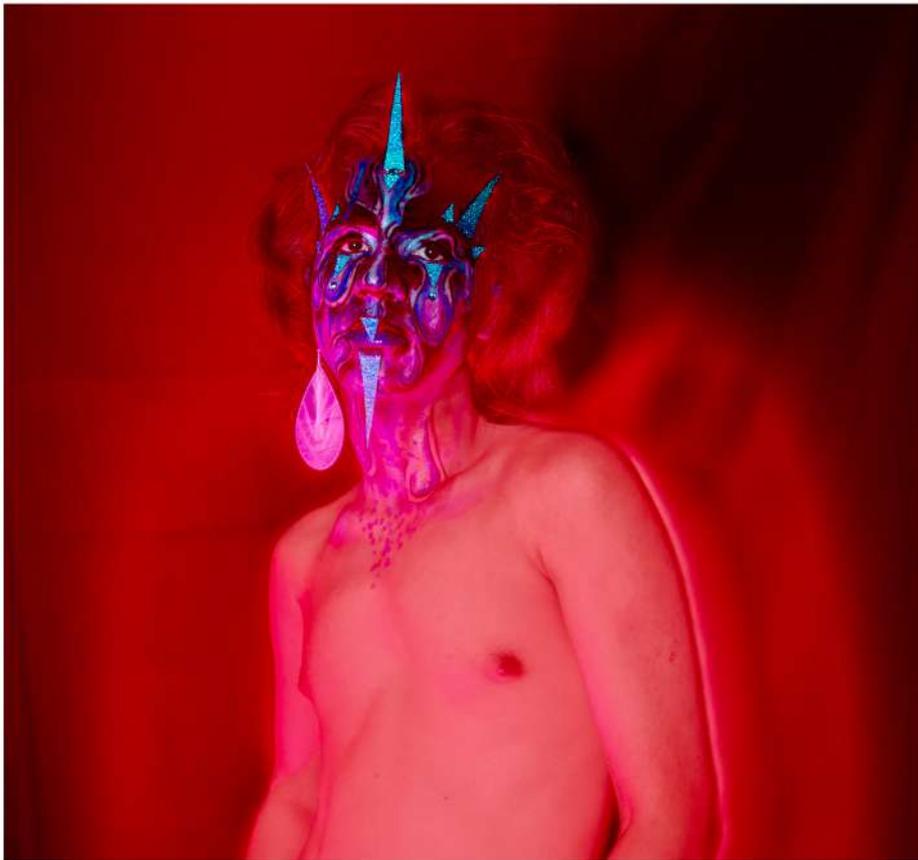
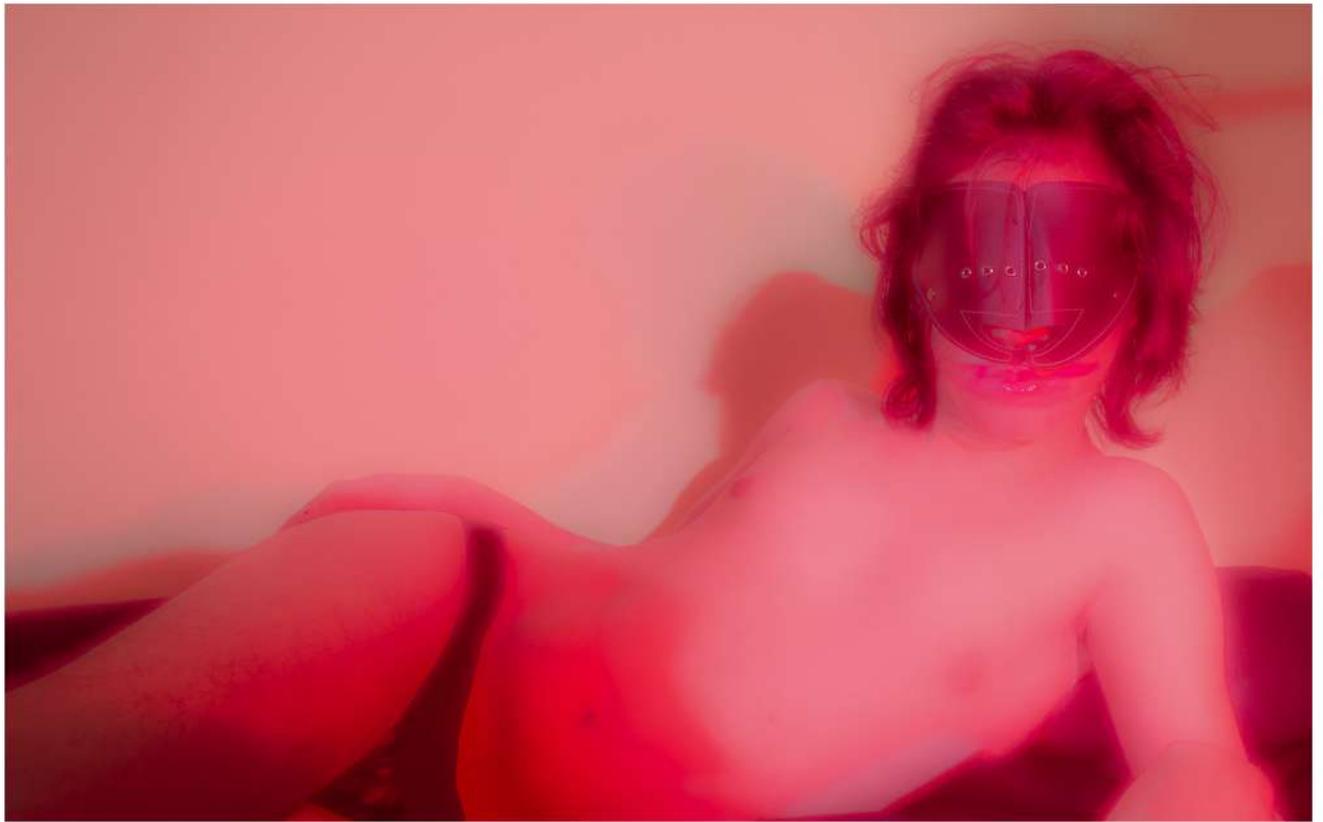
Então mesmo que enquanto instituição formal as escolas de samba não sejam mais tão transgressoras, a sua história e a sua ancestralidade transmitem ensinamentos sobre a necessidade de reinventar saberes e práticas às margens da sociedade. O Samba ainda é Samba e possibilita a performance do corpo em descompasso com o discurso de dispositivos de poderes colonizadores. É pelo Samba que “quero o gostoso veneno do beijo, saciar o meu desejo / me embriagar, nos braços da folia me jogar”, como nos versos do samba-enredo da Acadêmicos do Salgueiro em 2017⁷.

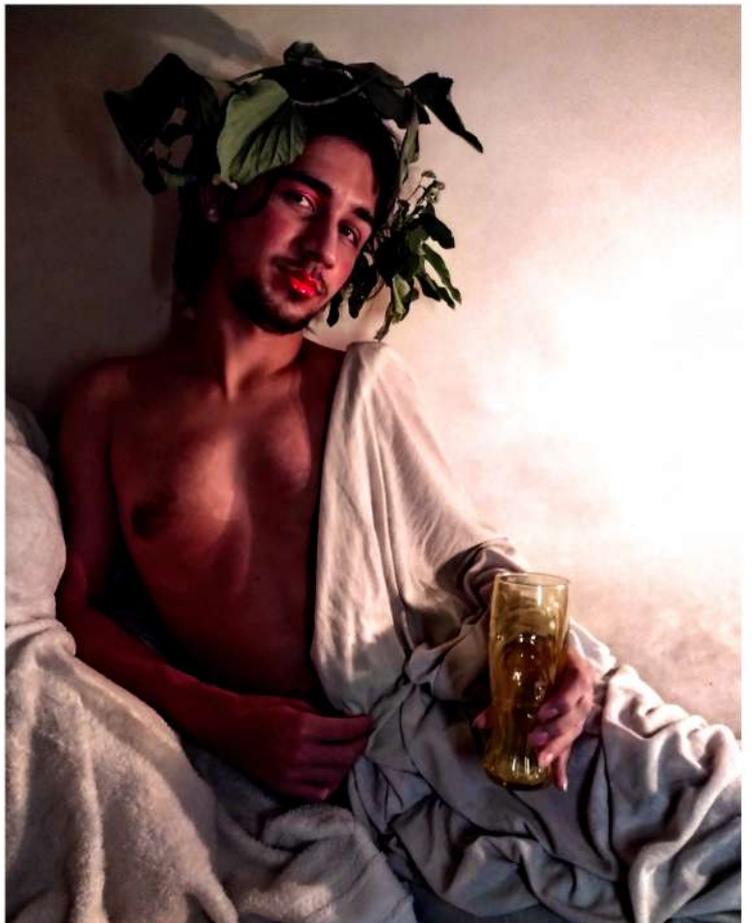
7 G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro. Carnaval 2017. Enredo: A divina comédia do carnaval. Compositores: Marcelo Motta, Fred Camacho, Guinga do Salgueiro, Getúlio Coelho, Ricardo Neves e Francisco Aquino. Intérpretes: Serginho do Porto e Leonardo Bessa.

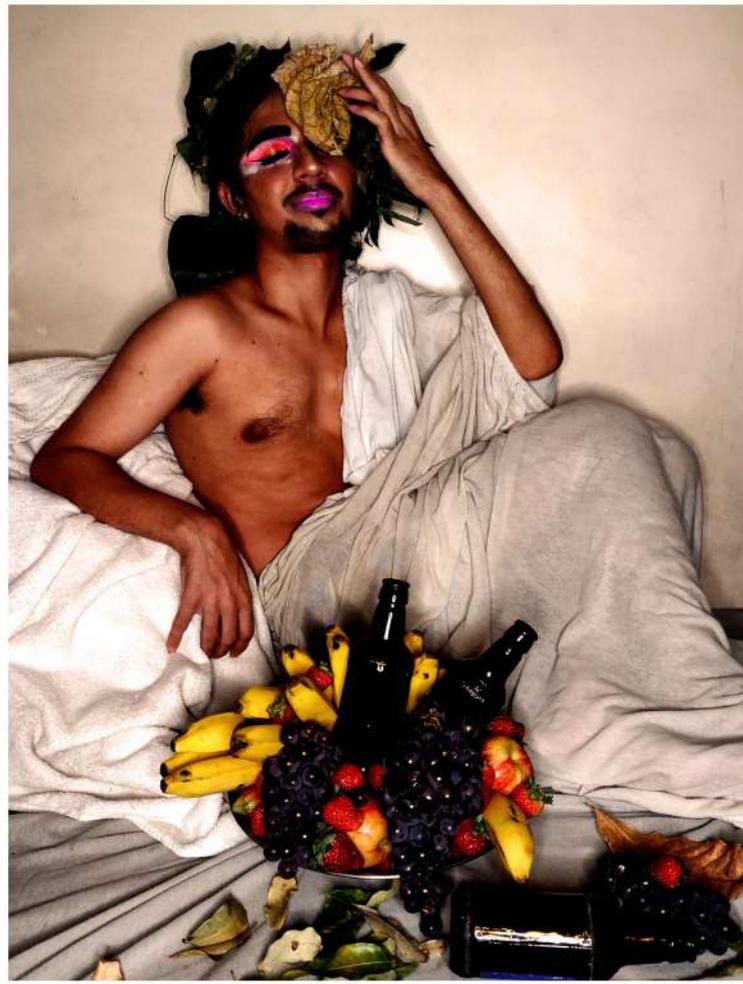
SAMBA #2











CARTA ~1

Inhaí!

Escrever cartas parece que é um exercício que realmente ficou no passado. Talvez seja possível contar nos dedos de apenas uma mão o número de relatos de pessoas que me contaram, na última década, que escreveram alguma carta. Eu mesma não me lembro muito bem quando foi a última vez que escrevi uma. Algo me diz que pode ter sido recentemente, há uns seis anos mais ou menos, para um ex-namorado. Mas não estou certa disso. A última que tenho certeza foi há muitos anos, ainda no ensino fundamental, para uma menina por quem era apaixonada.

No entanto, me lembro bem da última que recebi. Ainda a tenho guardada. O remetente foi o mesmo ex-namorado para quem eu acho que enviei minha última carta. Ele a escreveu à mão mesmo, com uma letra não tão bonita quanto eu gostaria que fosse, mas que dava para entender. Era meio trêmula, talvez por causa do nervosismo em escrever uma cartinha de amor em um papel pautado, como se ainda estivéssemos em uma atmosfera escolar – embora ele estivesse mesmo no ensino médio. Ou talvez a letra dele era assim mesmo, nunca tive a oportunidade de comparar com outro escrito para tirar a prova real. O que a mim importa, de fato, é o conteúdo da escrita. O texto transborda palavras de carinho e afeto. Toda vez que releio me sinto amada como se ainda estivéssemos juntos vivendo toda aquela paixão juvenil. A tinta vermelha da caneta – escolhida propositalmente ou por acaso – provoca aquela sensação de borboletas no estômago que a cor vermelha provoca em toda declaração de amor. A carta foi o presente que ele me deu no dia dos namorados. Eu dei a ele um chaveiro, que provavelmente já foi perdido. Talvez se eu tivesse dado uma carta, ele ainda a teria para lembrar que já foi amado por mim, assim como sempre lembro que já fui amada por ele quando revejo seu presente. Assim como ele sempre me vem à mente quando ouço Amy Winehouse, a sua grande diva.

Para não lhe causar curiosidade, posso contar o final da história, mesmo que não seja relevante por ora. Eu terminei com ele depois de alguns meses de namoro. A justificativa? Minha vênus em sagitário. Era caloura na universidade e não queria deixar de viver todas as experiências por causa de um romance, aparentemente, sem futuro. Fui honesta com ele e ele entendeu a situação. Ou pelo menos fingiu isso. Ele era um garoto romântico, fofo, carinhoso, ainda pouco experiente em relação à vida sexual, com quem eu poderia ter vivido uma linda história de amor.

Escolhi viver a euforia da universidade. Não me arrependo pelas minhas escolhas, pois vivi grandes momentos, só fico curiosa em saber o que poderia ter acontecido entre ele e eu. Mas, infelizmente, a vida não é um jogo com múltiplos finais em que podemos escolher um caminho, ver o final e depois voltar para ver o outro. Sempre ficaremos com a curiosidade em saber o que aconteceria se a escolha fosse outra. Contudo, o motivo de eu escrever esta carta não é falar sobre esse meu ex-namorado. Escrevo-a para me lembrar de como é escrever uma carta. Afinal, já escrevi muitas cartas na minha vida, há muitos anos. Escrevia muitas cartas para minha mãe, declarando meu amor por ela – e, às vezes, até as minhas insatisfações. Ela guardou algumas, que sempre me mostra com um grande carinho quando eu a visito. Percebo que fiz bem em escrevê-las, pois para além da memória abstrata, ela tem essa memória física, concreta, para que não se esqueça do que ela chama de melhor fase: a minha infância. Certamente eu não tinha esse pensamento quando as escrevia. Acho que as escrevia porque considerava um gesto muito afetuoso. Era a oportunidade de elaborar uma mensagem que pudesse tocá-la com o meu amor para além do toque físico. Toda vez que a entregava uma carta e ela lia, via sua emoção. Não sei se pelas palavras ou simplesmente pelo gesto, mas isso era irrelevante para mim. Nas cartas eu conseguia dizer coisas que eu não dizia com a voz.

Assim como nas muitas cartas que escrevi para meninas na escola. Toda vez em que me apaixonava por uma garota, escrevia uma carta de amor direcionada a ela. Quando achava oportuno, fazia um pedido de namoro por escrito: “Aceita namorar comigo? [] SIM [] NÃO”. Recebi diferentes respostas ao longo da jornada, inclusive as em branco. Ou não recebi a carta e a resposta veio pela fala. Independentemente do desfecho, elas sempre guardavam as cartas. Talvez porque também achassem um gesto bonito, se sentiam especiais e queriam ter aquele papel junto com seus outros objetos de afeto. Modéstia à parte, todas as minhas cartas eram muito bem escritas. Elaborava textos românticos, com declarações poéticas e mil elogios, além de decorar a folha com desenhos coloridos à mão. Uma cafonice só, assim como o amor. Se fosse hoje, teria feito cópias ou as teria escaneado antes de lhes entregar, para ter o registro do trabalho.

Justamente a tal cafonice foi o motivo de eu ter parado de escrever cartas. Sabe quando você vai crescendo e as coisas que fazia antes vão parecendo meio “coisa

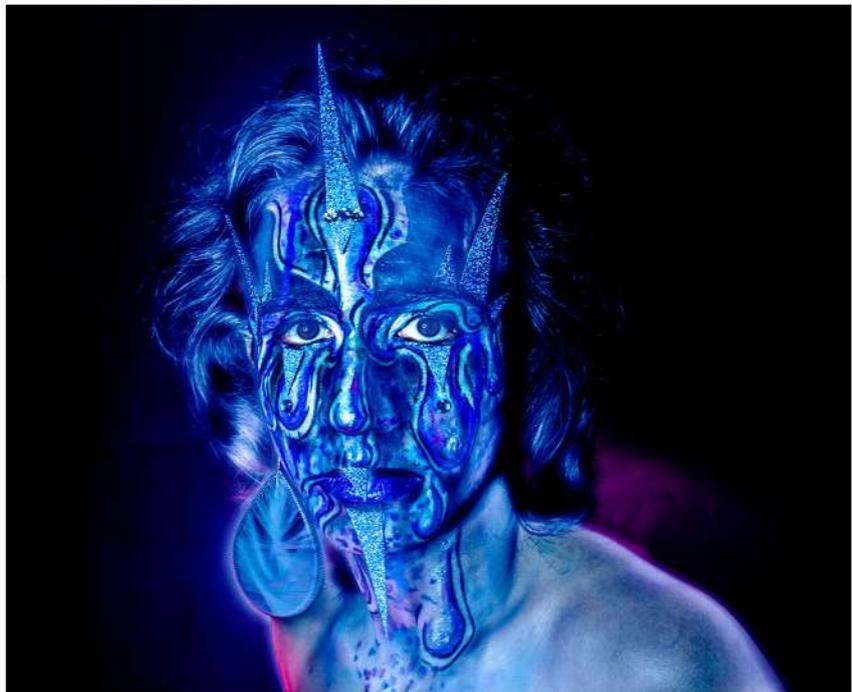
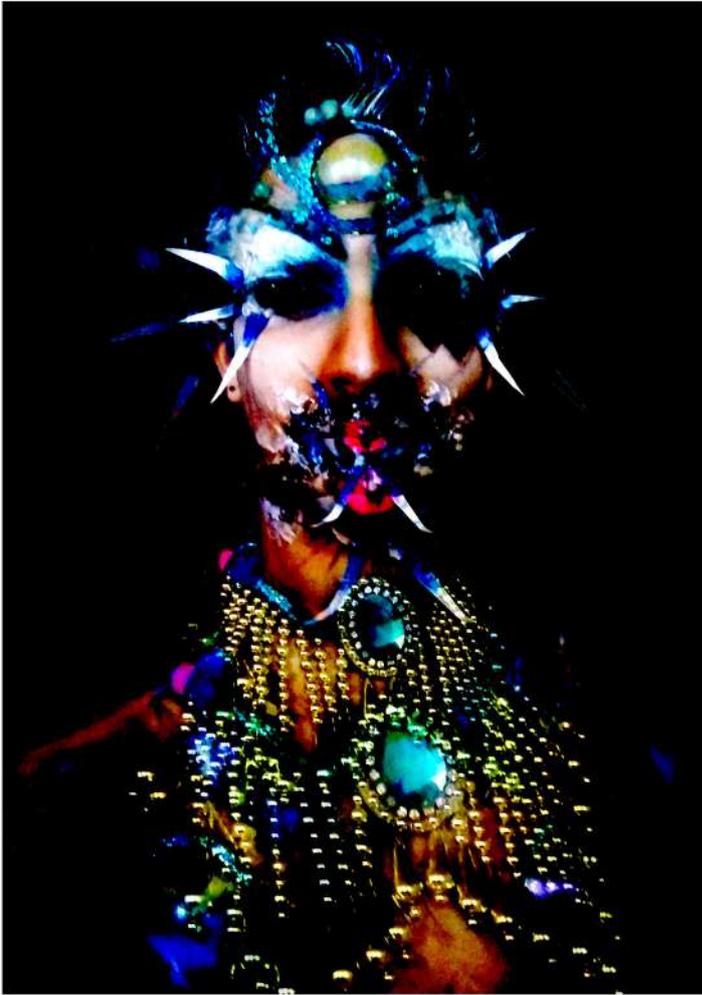
de criança”? Foi assim comigo e as cartas. Tal cafonice não foi cabendo na vida de um adolescente que se via na posição de esconder sua inclinação ao cafona para não parecer “bichinha”, “viadinho”, “frutinha”, e outros muitos termos que utilizam para atacar meninos afeminados. “Homens” não escrevem cartas, isso é coisa de “mulherzinha”. E foi com essa violência que perdi minha prática de escrever cartas. Estando crescida, parei com os receios de não ser cafona para não parecer ser bicha. Afinal, tudo o que gosto é visto como cafona pelos olhos padronizadores; e sou bicha mesmo, não tenho motivos para negar. Fugir da cafonice e da bichice seria fugir de mim mesma.

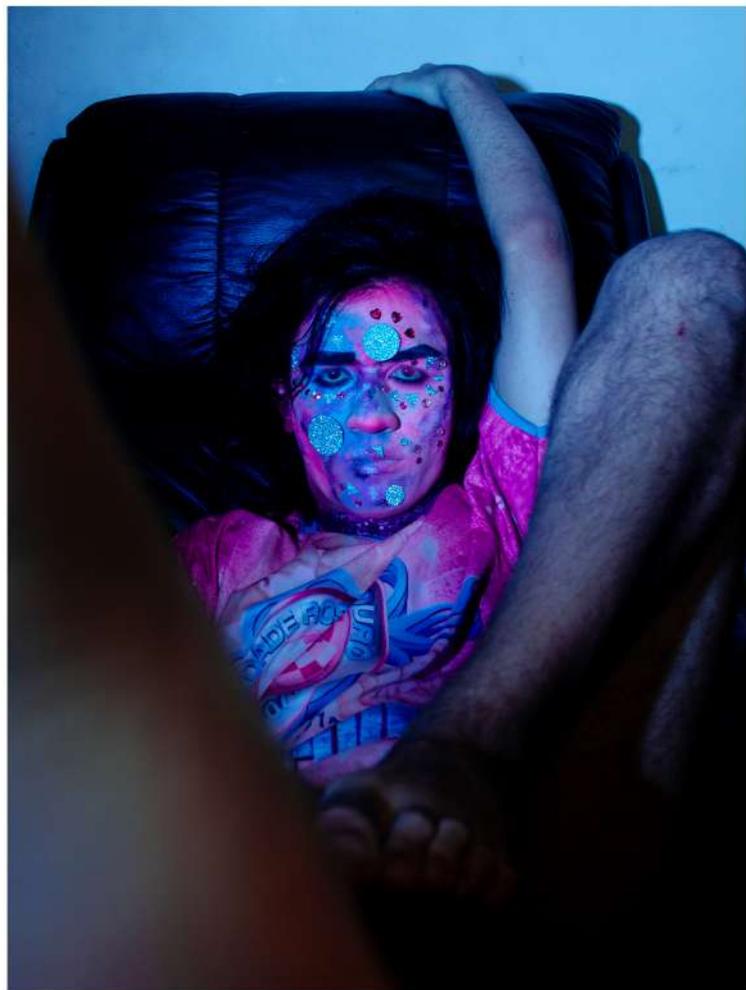
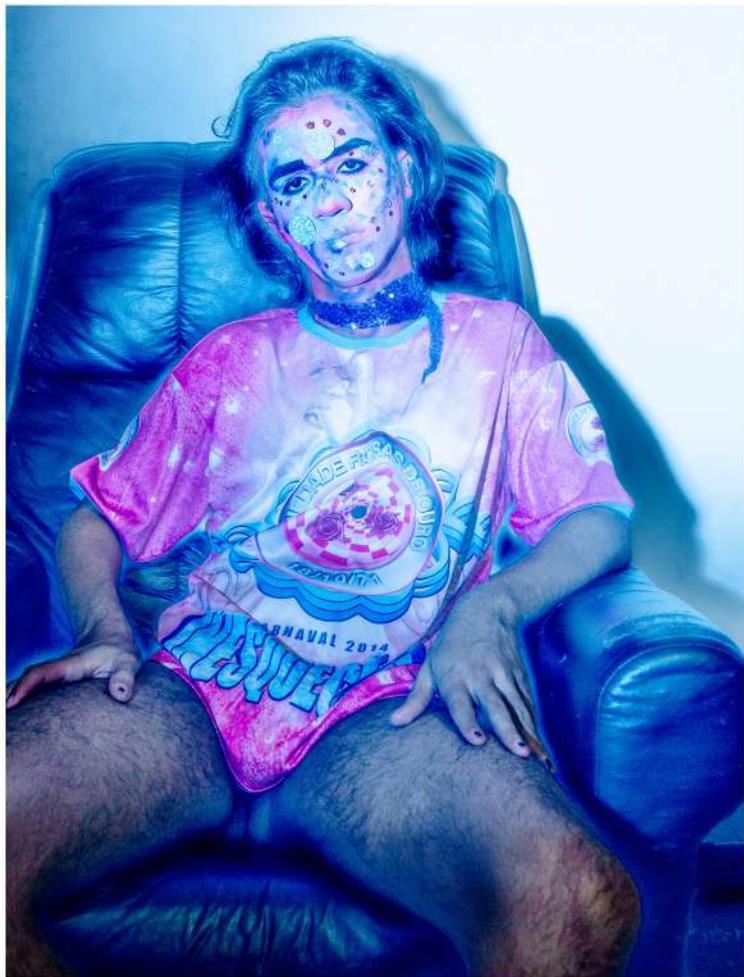
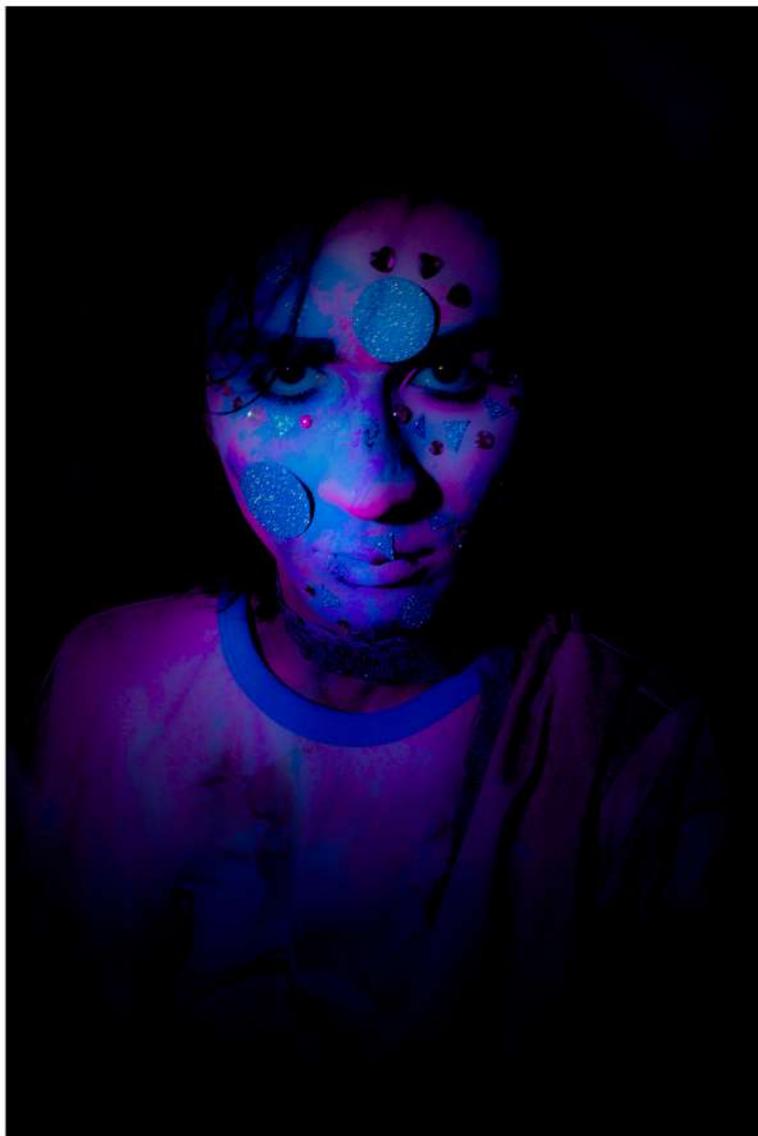
Com essa consciência, decidi voltar a escrever cartas. É uma prática que me dá prazer. Quando escrevo cartas, consigo me abrir de maneira profunda ao destinatário. As palavras se tornam companheiras na trajetória de procurar, nos lugares mais inacessíveis do meu próprio eu, as experiências que desejo compartilhar. Entendo o processo de escrita de uma carta quase como uma confissão assegurada por uma possível confidencialidade. Sei que nem todas são escritas para ficar na esfera privada, mas afloram os pensamentos a dimensão íntima e pessoal da escrita como uma entrega visceral de si para alguém. É por isso que escrevo cartas como se estivesse me confessando, como se compartilhasse algo que nunca contei para ninguém antes e que só tive coragem de contar por meio de uma carta. Afinal, talvez eu esteja mesmo me confessando pela primeira vez. Retomar a escrita de cartas pode ser um artifício que encontrei para compartilhar as minhas experiências em uma escala mais intimista. É por meio dessa prática que percorro caminhos encruzilhados na tentativa de um autoentendimento que torna possível te contar uma narrativa sobre um eu sincopado. Certa vez, Frida Kahlo disse que pintava a si mesma porque era aquilo que mais conhecia. Diferentemente dela, escrevo cartas sobre mim porque ainda quero me conhecer.

Não significa que eu não tenha conceitos formulados sobre quem sou, que já não tenha me compreendido enquanto sujeito e que eu não tenha consciência sobre minha subjetividade, mas significa que estou aberta a outras formulações de um eu que está em devir. Dividir esse percurso inconcluso faz parte da formulação do conhecimento. É por isso que meu desejo é contar a você sobre o processo em que me encontro. Pretendo lhe contar sobre como me rasuro, me rabisco, me apago para encontrar outras imagens de mim. Gostaria que você se colocasse a pensar

junto comigo sobre essas experiências de reinvenção de si e os desdobramentos possíveis suscitados por elas. Acho que um dos motivos pelo qual escolhi escrever cartas é para que você as leia como se eu estivesse narrando especialmente a ti. Afinal, não estou?

SAMBA #3











CARTA ~2

Já escrevi algumas vezes sobre ter saído de Rondônia para morar no Rio de Janeiro, mas toda vez a história sai diferente. Parece que sempre estou falando de outra pessoa, sabe? Hoje, aqui pensando em como te contar sobre isso, criei uma nova versão.

Vim para o Rio estudar arte. Vim para o Rio trabalhar com carnaval. Vim para o Rio viver o samba. Mas o Rio de Janeiro não foi minha primeira opção. Eu sequer havia cogitado morar no Rio de Janeiro em algum momento, e olha que já sonhei em morar em inúmeros países. Tudo passado.

Quando decidi que queria me graduar em artes, minha primeira opção foi Goiânia. Eu conseguiria entrar na UFG, pelo Enem e Sisu, em 2014, quando tinha concluído apenas o primeiro ano do ensino médio em 2013. Era “só” entrar na justiça com um mandado de segurança, outros tantos adolescentes já tinham conseguido isso – segundo o Google. Mas meus pais me convenceram a esperar mais, a terminar o ensino médio, afinal não havia motivos para tanta pressa, eles diziam. Fiquei triste por um tempo, mas acabei aceitando. Ao final de 2014, para entrar em 2015, foi a mesma coisa.

Em 2015, finalmente me formaria no ensino médio e não teria mais desculpas: eu iria estudar arte em outro estado. 2016 seria o meu ano! O mundo aos meus pés! Contudo, não queria mais Goiânia... queria São Paulo! Em 2014, depois de conhecer o carnaval de Sampa pessoalmente e assistir aos desfiles no Sambódromo do Anhembi pela primeira vez, pesquisei tudo sobre as universidades paulistanas com curso de artes. Era meu grande objetivo a ser alcançado!

Primeiro, fiz vestibular na FAAP. Como a mensalidade lá é caríssima, minha única chance era ficar em primeiro e conseguir a – “generosa e única” – bolsa de 100%. Ainda que minha nota e classificação tenham sido excelentes, não deu. Na época, fiquei arrasado porque tinha estudado loucamente para conseguir. Cheguei a ficar mais de 20 dias em São Paulo, na casa de minha tia, irmã da minha avó paterna, só estudando noite e dia. Fiquei frustrado por mim e por meus pais, que acreditaram e investiram em mim. Hoje, fico feliz que não tenha conseguido a bolsa.

Depois, ainda tive uma segunda chance de estudar em São Paulo, mas no vestibular da USP. Essa experiência foi ainda pior: reprovei no THE. Óbvio: eu não sabia desenhar, nunca tinha feito curso, o máximo de desenho que já tinha feito era fantasia e alegoria para minha escolinha de carnaval virtual. Com esse resultado,

fiquei bem abalado. Chorei e chorei até soluçar no colo de minha mãe. O sonho de ir para São Paulo havia acabado. Game Over!

Mas, como cantaria Elza Soares: levanta, sacode a poeira, dá a volta por cima! O sonho de estudar arte fora de Rondônia permanecia vivíssimo: ainda tinha o Sisu e fui muito bem nas provas do Enem. Citei Aristóteles em uma redação sobre violência contra a mulher. Ficou meio forçado? Forçadíssimo! Mas tirei 900. Era só fazer as contas, equilibrando com a nota ruim em ciências da natureza, daria para entrar em alguma federal.

Pesquisei Florianópolis, Curitiba, Pelotas... mas o alto custo de vida me desanimou. E, afinal, o que eu iria fazer no Sul?! Nem gosto tanto de frio, sou muito mais o calor! Cheguei a cogitar algumas opções no Nordeste antes de me encantar pelo sorriso de... Niterói! Parecia perfeita: praias, próxima a São Paulo, ao lado da capital Rio de Janeiro, curso de Artes na UFF com uma proposta super atraente e, o principal, minha média ficava acima da nota de corte! Niterói, então, se transformou no lugar dos meus sonhos, assim como outrora foi São Paulo, e antes ainda também foi Goiânia...

Nunca foi sobre cidades, nem sobre estados ou universidades. O meu desejo era mudar de caminho, sair daquela estrada em que estava e cujo futuro me dava medo, pois era igual ao presente. A grande esperança era que a arte fosse o meu veículo de fuga, a Beyoncé que espera a Lady Gaga na saída do presídio, no clipe de Telephone. Assim como a Beyoncé, a arte me tiraria daquela prisão e me levaria a cometer alguns crimes, a viver algumas aventuras, a fugir, me desviar, enfim, a conhecer outros caminhos.

Saí de Rondônia porque acreditava que a arte iria me salvar, e eu não via arte em Rondônia. Ainda acredito na arte como ferramenta de construção de novas rotas, mas hoje vejo que há arte em Rondônia. Vejo que há artistas maravilhosos lá e que é um lugar muito fértil para a criação. Contudo, a arte era só um detalhe. A ponta do iceberg. Meu corpo precisava também criar asas, sair do casulo da casa dos pais. Precisava estar no samba, ir às quadras, barracões, ateliês, estar em festas de bichas, viados, travestis, sapatonas. Precisava estar em universidades com gente de todos os lugares, com experiências diferentes que eu nunca conheceria naquele caminho isolado que estava em Rondônia.

Precisava sair do interior, conhecer o exterior, para conhecer o meu próprio interior

e para destruir essas falsas fronteiras e me recriar com os pedaços de todos esses espaços que me atravessam. Sair de Rondônia me fez conhecer mais de Rondônia, mas a partir da criação de outras vias de ser. Hoje tenho mais controle da direção, posso conduzir o veículo de fuga, mesmo que não tenha carteira de habilitação. Confie em mim, posso te dar uma carona e te levar a lugares babadeiros! Essa é a versão mais atual sobre a minha mudança de estado: de sólido para gasoso.

Certamente há outros detalhes que, por ora, não lhe seriam interessantes saber. Como a arte segue me colocando em movimento, qualquer dia cruzo por esse caminho novamente.

Com afeto,

CARTA ~3

Hoje, entre um desenho e outro que fazia para o carnaval virtual de 2021, fiquei refletindo sobre o porquê que eu estava ali, gastando meu tempo com aqueles desenhos. Estou exausto, mentalmente cansado e com muitos pratos para equilibrar. Entre tantas coisas, ainda tenho que dar conta de mais essa responsabilidade que assumi: desenhar uma escola de samba virtual, no grupo especial da liga. De graça, diga-se de passagem!

Para não reclamar de barriga “cheia”, esse ano – pela primeira vez – ainda recebi uma quantia para ajudar com os custos do material. Sou grato por ela. Mas fora isso, sem nenhum cachê. É trabalho pelo “prazer” mesmo. Mas onde está meu prazer? Estava pegando o lápis sem vontade, entende? As ideias não fluíam, tudo parecia um horror. Por que diabos ainda faço carnaval virtual?! Depois de respirar e expirar, tentei me reconectar um pouco com a minha trajetória com essas criações carnavalescas para a internet. Resolvi te escrever sobre isso.

Engraçado: lembrei que comecei a desenhar carnaval justamente porque estava cansado! Quando criança, fazia desfiles pela casa com meus brinquedos. Espalhava tudo pelo chão, saía amontoando as coisas, fazia umas reciclagens e botava minha escola na avenida. Que eu me lembre, ela não tinha nome.

Mas aí, já com meus 13 anos, teve um dia que fiquei com preguiça de fazer aquela bagunça toda. Cansado do processo de espalhar tudo, montar o desfile, fazer o cortejo e depois guardar tudo de novo nas caixas e sacolas. Resolvi desenhar um carro e umas fantasias, assim, de maneira ingênua mesmo. E disso pipocaram ideias de desenhos. Pensei comigo, “não devo ser a primeira pessoa a pensar em carnaval em desenho”. E joguei o assunto na internet, procurando alguma coisa que pudesse me interessar. Não é que achei? Existia uma liga de carnaval virtual, carnaval em desenho, pasme: desde 2004!

Daquele dia para o momento em que já tinha fundado a minha escola de samba, sendo presidente, intérprete e carnavalesco, foi um piscar de olhos! Nascia a G.R.E.S.V. Foliões de Rondônia! Minha estreia foi em 2013, com um enredo sobre a morte e a guerra entre o amor e o ódio. Pesado, né? Isso é porque não te mostrei o samba, que eu mesmo compus e gravei pelo microfone do notebook. Não sei o que era pior, se a sinopse, o samba ou os desenhos. Mas aquilo tudo me fez tão feliz, mas tanto! Não conseguiria te descrever a felicidade que senti com aquele desfile. Lembro do frio na barriga da estreia, dos comentários zoando o trabalho

ou me incentivando a continuar. Um desses me marcou muito. O cara comentou “Estou preocupado com a pessoa que desenhou essa escola. Ela tem que procurar um psicólogo”. Ri bastante, mas fiquei pensando se deveria mesmo. De fato, meus pensamentos sempre passaram por um lugar meio sombrio.

De lá pra cá, participo do carnaval virtual todos os anos. Nesse tempo, também já tive escola de samba em maquete e escola de samba de enredo. Teve ano em que tinha, simultaneamente, 3 escolas de samba, uma de cada tipo, para colocar nas avenidas internéticas. Desenvolvi os mais variados enredos: teorias do fim do mundo, hambúrguer, espiritismo, futebol, Frida Kahlo, Bruna Surfistinha, Valesca Popozuda, Susana Vieira, Jackson do Pandeiro... Enfim, tem outros ainda.

Sempre fui inventivo nos meus enredos e gosto disso. Meus amigos do samba dizem que eu viajo muito, que tenho uma mente de outro mundo. Reconheço que minhas narrativas são bem fora da caixinha e são assim porque esse é o meu tesão. Me amarro em fazer conexões improváveis, em criar histórias meio alucinadas, totalmente carnavalizadas, sem compromisso com a realidade. Uma vibe meio Joãozinho Trinta, meio Milton Cunha. E os diferentes carnavais virtuais me deram essa oportunidade de explorar meu potencial de criação e de invenção. É um espaço que fiz de laboratório para as minhas ideias e onde me desenvolvi como artista.

Esse laboratório ainda é muito especial para mim. Ainda faço muitas experimentações nele. Em 2020, desenvolvi um desfile bem incompreendido pelo público, mas que acabou muito bem colocado na classificação final. Desde o começo já previa a dificuldade que as pessoas teriam em entender minha narrativa. Era intencional, aliás. Queria fazer um desfile que explorasse a não-compreensão, que as pessoas tivessem que ir construindo suas percepções aos poucos. É claro que sei que o público desses desfiles muitas vezes não quer pensar, mas sim só receber a mensagem de fantasias de “fácil leitura”. E eu deixo de fazer minhas peripécias por conta disso? Não mesmo.

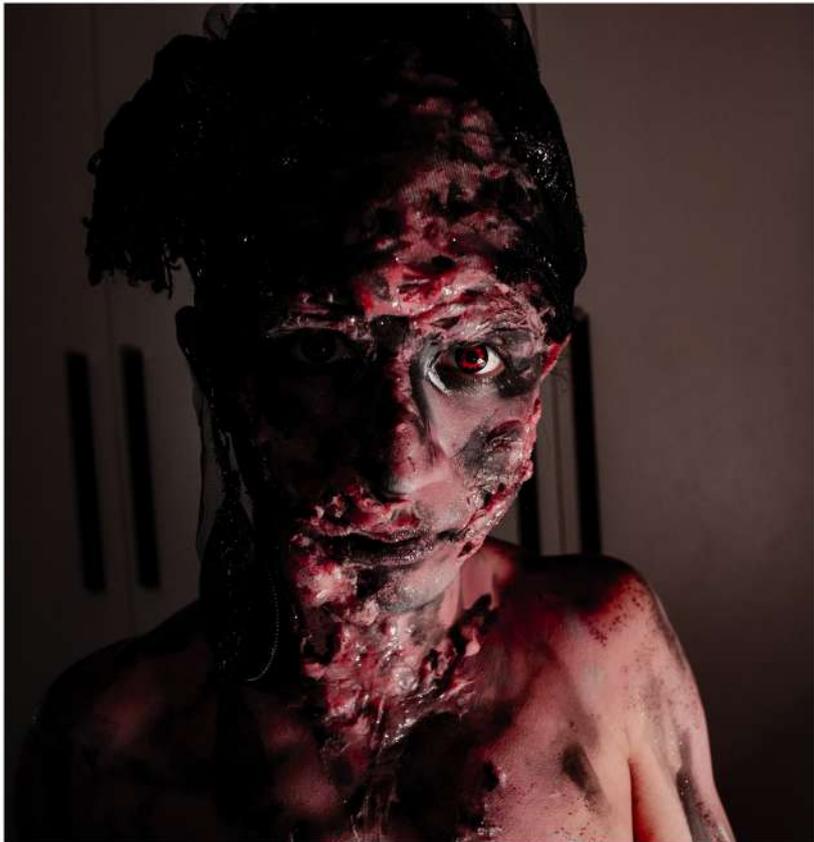
Não faço carnaval para os conservadores, então não exitei em construir um enredo a partir da minha leitura bem alucinada de Dom Casmurro, o romance de Machado de Assis. Minha Capitu se chama Capitolina Quebradeira, uma Entidade que não se dá a amores mansos e que instaurou uma era de pluralidades afetivas. Me apaixonei tanto pela figura que inventei, que decidi trazer a Quebradeira para meu próprio corpo. Ela, sem dúvida, foi uma Entidade que me ajudou a passar pelo processo

inicial de me entender como pessoa não-binária. Suas ondas me engoliram para dentro desse vasto oceano em que me encontro. Capitolina Quebradeira foi um experimento que saiu do laboratório do carnaval virtual e tornou-se tão real que modificou toda a minha realidade. Praticamente uma “Menina Super-poderosa”! Agora, esses desenhos em que estou patinando, são de uma outra narrativa tão alucinada quanto a passada. Uma tentativa de imaginar um mundo, ou um planeta, à la Dzi Croquettes. É um enredo que me deixa com muita empolgação, mas ao mesmo tempo todo esse contexto de pandemia vai minando as ideias, as vontades, e o trabalho fica muito mais cansativo do que deveria ser. Dessa vez, não tem nenhuma Entidade para me engolir, mas tem a história e a filosofia Dzi Croquettes para servir de alimento, de combustível para criar arte nesse momento. Não quero dizer que estou sangrando, chorando e me desesperando, porque as coisas sempre podem piorar, mas digo que não desistirei dessa batalha! Quero participar da criação de outros mundos e ser Croquetchy!

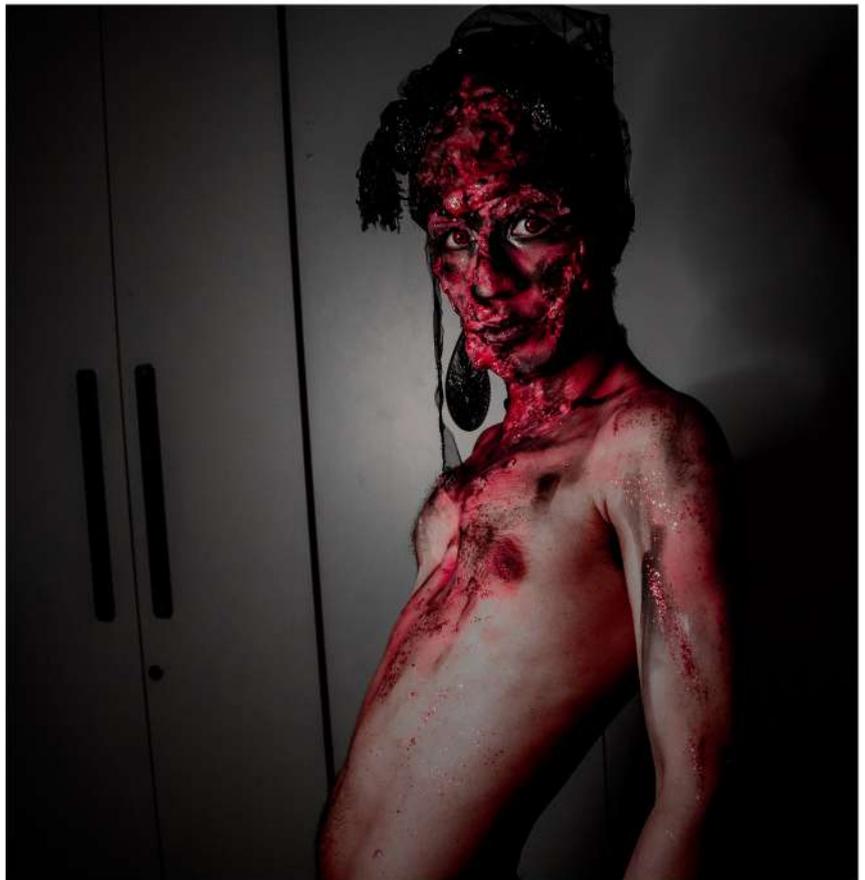
Talvez, a essa altura da leitura, você esteja com dúvidas sobre toda essa história. Confesso que também estou. São muitas informações que acabam ficando de fora, muitas histórias que dariam outras tantas cartas que eu escreveria se não estivesse pensando em outras tantas coisas que quero compartilhar com você. Às vezes não cabe tudo e não adianta empurrar. Então, por ora, é isso.

Beijinhos purpurinados,

SAMBA #4







3. RABISCANDO A SAMBALIZAÇÃO

A carnavalização é um procedimento de mudança de padrões em que há a subversão da norma ordinária em favor de elementos extraordinários, onde, em geral, os sentidos, os instintos e os desejos se sobrepõem à razão. Mikhail Bakhtin (2010), ao analisar o contexto da cultura popular na Idade Média e no Renascimento, estabelece uma teoria da carnavalização para entender as manifestações carnavalescas e os processos artísticos que dialogam com elas. A carnavalização enquanto linguagem, por exemplo, fala pelo riso, pelo exagero, pela transgressão da ordem vigente a fim da criação de outras possibilidades de existência.

Bakhtin (2010), em sua teoria, aborda a carnavalização como um negativo da norma cotidiana, como se fosse a oposição da realidade em um sistema binário, enquanto Rolnik (2016) nos propõe a pensar a carnavalização como uma lógica multiplicativa que apresenta outras versões imagináveis, ou seja, não como modo de fazer o contrário do ordinário, mas de inventar outras realidades. De toda forma, é interessante ressaltar que a carnavalização e o ato de carnavalizar são procedimentos de origem popular, práticas do povo para questionar as instituições e os dispositivos de controle. O riso da carnavalização possui uma violência, não é ingênuo ou romântico, por exemplo. Além disso, o exercício de carnavalizar não se restringe ao período festivo do carnaval antes da quaresma. É uma operação que expande os limites e age pelas frestas em toda oportunidade que encontra. Como cantou o Salgueiro, “é nossa missão carnavalizar a vida, que é feita pra sambar”⁸.

A partir das experiências nos espaços de sociabilidade carnavalescos no Rio de Janeiro, como por exemplo as quadras, os barracões e as ruas, proponho pensar sobre um procedimento de Sambalização. Essa tentativa de diferenciação surge do desejo de se pensar nas especificidades da carnavalização praticada naqueles espaços, uma carnavalização que é praticada pelo Samba. A Sambalização é rabiscada dentro do espectro da carnavalização, admitindo esta última como uma ampla categoria que pode abranger outras operações específicas. Assim como penso uma carnavalização pelo Samba, pode-se pensar uma carnavalização pelo funk, pelo pop, pelo axé e por outros vieses que não envolvam, necessariamente, a música. Isso significa que Sambalizar é carnavalizar, mas a partir de conhecimentos e artifícios aprendidos e cultivados em um meio específico: o do Samba. Em uma paródia taxonômica, no

8 G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro. Carnaval 2017. Enredo: A divina comédia do carnaval. Compositores: Marcelo Motta, Fred Camacho, Guinga do Salgueiro, Getúlio Coelho, Ricardo Neves e Francisco Aquino. Intérpretes: Serginho do Porto e Leonardo Bessa.

reino da carnavalização, a Sambalização é um gênero que engloba suas espécies sambistas.

No entanto, não há a intenção de estabelecer uma teoria da Sambalização, tal como fez Bakhtin com a carnavalização, pensando em categorias rígidas e numeradas como método científico fechado. Trata-se da proposição de um conceito dançante a respeito de uma prática experimental gerada no Samba. Exercida de maneira sincopada, a Sambalização é aqui criada-estudada-praticada como uma metodologia científica transdisciplinar que entrecruza as técnicas convencionais da pesquisa acadêmica com as táticas ancestrais da experiência popular. Um Samba “academicamente popular”, como o da São Clemente em 2018⁹. Incorporam-se fragmentos de diferentes fontes e procedências para uma conceitualização aquosa, que possa ser sólida, líquida ou gasosa sem perder suas propriedades. Também poderia dizer que é um conceito suado, que brota na pele com o calor do Samba e evapora para se misturar à atmosfera.

A Sambalização é um conceito e uma prática que nasce da experiência com o Samba, entendida como uma experiência estética. Contudo, não se trata de uma experiência estética por uma contemplação distanciada, mas sim de uma experiência encarnada, prática, vivida pelo corpo em todos os seus sentidos possíveis. Uma somaestética, nas palavras de Richard Shusterman (2011). Sobre esse conceito, o filósofo diz

A Soma-Estética, grosseiramente definida, cuida do corpo como o lugar da apreciação estético-sensorial (aisthesis) e da auto-formação criativa. Como uma disciplina de aperfeiçoamento tanto da teoria como da prática procura enriquecer não só o nosso conhecimento abstrato e discursivo do corpo, mas também a nossa performance e experiência somática; procura realçar o significado, o entendimento, a eficácia e a beleza dos nossos movimentos e dos ambientes para os quais os aqueles contribuem e dos quais também eles extraem as suas energias e sentidos. (SHUSTERMAN, 2011, p.8)

A formulação de Shusterman aponta para uma compreensão do corpo vivo por inteiro, como soma, não estabelecendo divisões entre corpo e mente, ou corpo e espírito, entendendo nossa existência enquanto um organismo complexo e integrado. Na concepção do autor, a estética deve ser parte da vida e afetar o modo como nos relacionamos socialmente. Entender a importância das experiências estéticas

9 G.R.E.S. São Clemente. Carnaval 2018. Enredo: Academicamente Popular. Compositores: Fabiano Paiva, Gustavo Clarão, Igor Marinho e Ricardo Goes.

e somáticas seria importante para todas as áreas do conhecimento, pois nosso corpo é o principal meio de relação com o mundo e é a partir dele que criamos ou reproduzimos os saberes. A estética, e em especial a somaestética, integrada à vida é uma ferramenta com notório potencial de transformação social devido à possibilidade de reavaliação de nossas atitudes, discursos e performances a partir de práticas corporais e consciência somática. Sobre a vida estética, Shusterman diz que

A vida estética também deve cultivar os prazeres e as disciplinas do corpo. Embora a experiência somática possa ser irreduzível à formulação linguística, sua contribuição à formação do espírito e da individualidade não pode ser negada, e revela, na verdade, o erro fundamental que consiste na consideração do espírito e do corpo como entidades separadas e na identificação do eu estritamente com o primeiro. [...] E se podemos emancipar e transformar o eu por meio de nova linguagem, também podemos liberá-lo e transfigurá-lo por meio de práticas corporais. (SHUSTERMAN, 1998, p. 225)

Assim, podemos propor que a prática do Samba, e com isso uma possível prática de Sambalização da vida, podem provocar modificações tanto na vida de quem a pratica quanto em suas espirais de relacionamentos e afetos. “São os saberes corporais que nos permitem pensar que o suporte físico do corpo em performance nos ritos pratica/inventa outras formas de relação com o mundo” (RUFINO, SIMAS, 2018, p. 50).

“Se nossa tradição estética racionalista privilegia formas externas fixas e uma apreciação distanciada, uma perspectiva mais deweyana é necessária para reconhecer e encorajar o dinâmico e o experimental na prática corporalizada” (SHUSTERMAN, 1998, p. 227). Em relação à experiência no desenvolvimento do conhecimento estético, John Dewey (1980) teoriza sobre *uma* experiência se diferenciar das experiências contínuas por se completar em uma consumação. Do mesmo modo, a arte compartilha das mesmas relações de fazer e padecer necessárias para que a experiência se torne *uma* experiência. Há conexões entre as partes que antecedem algo com as que sucedem, e essas ligações entre variados incidentes movem-se de maneira fluida em direção a um término inclusivo e satisfatório. O filósofo argumenta que a experiência estética está conectada com a experiência do fazer e da percepção, e que é necessário equilíbrio entre tais experiências para atingir o propósito desejado.

Uma experiência estética com a arte demanda, tanto do ponto de vista do artista quanto do espectador, execução e percepção ativas na experiência. Igualmente,

podemos pensar como a experiência do Samba requer que os corpos estejam abertos aos afetos que vêm dos instrumentos e dos outros corpos que sambam juntos. O ato de sambar se constitui pelos conhecimentos já adquiridos em experiências passadas e pelas conexões estabelecidas no momento em que o corpo é afetado pelo Samba.

Shusterman (1998) levanta importantes reflexões sobre a experiência e a prática e suas relações com o fazer artístico, em especial com a “arte popular”¹⁰. O entendimento elaborado por Shusterman de estética interligada à vida é válido para se pensar a experiência com o Samba e como transformá-la em matéria de produção artística. Para Shusterman,

Por prática entende-se aqui um conjunto de atividades interconectadas que exigem a aquisição de certas habilidades e certo conhecimento, visando à realização de objetivos internos à prática (por exemplo, a captura da semelhança na arte clássica do retrato), se bem que objetivos externos também possam ser indiretamente aspirados (como o lucro ou a fama). (SHUSTERMAN, 1998, p. 31-32).

E, logo após,

A noção de prática ressalta as ações humanas, assim como reconhece os produtos de suas realizações. Portanto, definir a arte como um conjunto de práticas não compreende apenas os objetos artísticos, mas também seus agentes, os que sustentam a prática: os produtores e os receptores das obras de arte. (SHUSTERMAN, 1998, p. 32).

Pode-se perceber em Shusterman não uma ideia de universalidade ou verdade única, mas um alargamento de que diferentes práticas podem produzir um objeto de arte ou uma experiência estética. A noção de prática utilizada pelo filósofo engloba os sujeitos envolvidos no processo e suas ações, não considerando apenas o resultado final, mas toda a sua trajetória e contexto coletivos. Por levar em conta que a experiência estética pode ser propiciada por diferentes práticas acessíveis a qualquer sujeito, Shusterman (1998) admite que a prática artística não se restringe aos limites estabelecidos pelo domínio do que entendemos por sistema de arte, mundo da arte ou mercado de arte.

¹⁰ Shusterman cita o debate em relação à diferença entre arte popular e cultura de massa, notando que “o termo ‘popular’ tem muito mais conotações positivas, enquanto ‘massa’ sugere um agregado indiferenciado e caracteristicamente desumano” (SHUSTERMAN, 1998, p. 99). Considerando o contexto brasileiro, compreendo que o Samba é mais analisado enquanto arte popular, devido ao seu caráter histórico, do que como cultura de massa.

A suposta oposição entre prática e estética, se não é simplesmente um preconceito residual das diferenças de classe (entre uma classe trabalhadora, muito submersa num trabalho penoso para saborear as coisas esteticamente, e uma classe ociosa, distante da vida prática e dedicada aos prazeres nobres), baseia-se então no fato de interpretarmos erroneamente a distinção funcional entre os meios e os fins como uma divisão fundamental ou uma oposição natural. (SHUSTERMAN, 1998, p. 41).

Na contramão da oposição entre prática e estética, o Samba possui como espinha dorsal o trabalho do povo, a prática do povo e a apreciação pelo povo. O Samba é uma prática que consome a experiência pela experiência e, portanto, é artística porque estética tendo em vista a concepção do autor. Shusterman (1998) observa que para as artes populares são muito mais caros o profundo envolvimento corporal e a dança vigorosa e passional do que um estado de contemplação imóvel e indiferente. Esse modo de ver a arte e a estética integradas em uma ação viva e complexa, difere da ideologia moderna de pureza e autonomia artísticas, fortemente influenciada pelas concepções colonizadoras e eurocêtricas. “A filosofia é famosa por criticar radicalmente o corpo e os seus sentidos como instrumentos de conhecimento” (SHUSTERMAN, 2011, p. 16). O Samba, por ter sido inventado a partir dos conhecimentos afrodiaspóricos, é exercido a partir de paradigmas estéticos bastantes diferentes dos cultuados pela filosofia euroconservadora. Por isso, é imprudente tentar legitimá-lo por formas e teorias que não sejam aquelas que ele mesmo produz em suas experiências. Para Shusterman,

Críticos intelectuais não conseguem reconhecer as significações múltiplas e cheias de nuances da arte popular porque eles, desde o início, mostram-se desinteressados e relutantes em dar a essas obras a atenção necessária para compreender sua complexidade. Mas às vezes eles simplesmente não entendem as obras em questão. (SHUSTERMAN, 1998, p. 124)

O ensino acadêmico da arte e boa parte de seus intelectuais, por muitas décadas, tentaram reduzir o Samba, o carnaval e as escolas de samba a mera manifestação cultural ou arte popular que oferece experiências supérfluas, pura euforia momentânea sem grande valor, diferente da experiência de prazer autêntico oferecida pelas “artes maiores”. De fato, as experiências proporcionadas são distintas, mas essa diferença não significa que o prazer e as sensações vivenciadas no Samba são inferiores, como a branquitude ainda insiste em afirmar. Pelo contrário, as experiências no Samba são legítimas e se justificam a partir dos seus próprios critérios gerados na negritude. Para

Simas, nós brasileiros que somos “educados na lógica normativa, somos incapazes de atentar para culturas que subvertem ritmos, rompem constâncias, acham soluções imprevisíveis e criam maneiras de preencher o vazio” (SIMAS, 2019, p. 26). Por isso, a iniciação, a vivência e a reeducação dentro da cultura do Samba é fundamental para perceber que a experiência estética do Samba está na satisfação em sambar, no prazer que a dança do Samba proporciona, no corpo em movimento. Nesse sentido, sambalizar também é uma prática fundamentada no corpo e no que se desdobra a partir dele. A Sambalização está assentada no movimento do Samba e no prazer experienciado por meio dele. Isso significa que não está parada, ancorada em uma certeza, mas que se desloca em espiral e recria o mundo a partir do corpo e dos corpos que o afetam.

Ao formular o conceito de Sambalização, a intenção é entendê-lo como um rabisco, no sentido do Samba mesmo. Rabiscar é desenhar no espaço com a dança, com os movimentos. O mestre-sala, por exemplo, que rabisca com seus pés o “vai, não-vai” do Samba ao redor da porta-bandeira; ou a passista que rabisca o chão por onde passa. O bailado se forma pelos rabiscos, livres, orgânicos e inesperados. Cada um desenvolve seu rabisco. O corpo produz os próprios gestos na conversa com a bateria, ainda que estes estejam todos conectados pela mesma raiz ancestral, por esse rizoma que é o Samba. O Samba é rizomático porque não se estrutura de maneira linear, ainda que muitas vezes seja associado a árvores, como por exemplo o Salgueiro e a Mangueira. Sua dinâmica é muito mais próxima do espalhamento de ervas e matos que surgem em lugares inesperados, brotam nas rachaduras, insistem em viver e em tomar os espaços para si.

O Rizoma está sempre prestes a se constituir e, portanto, a se reconstituir depois das rupturas. Isso é possível por ele ser formado, ao mesmo tempo, de linhas de segmentaridade, territorializadas, e de linhas de desterritorialização, sempre em fuga, por onde ele foge incessantemente. A desterritorialização é sempre seguida de uma reterritorialização que, por sua vez, se desterritorializará, e esses processos, independentes, não cessam. Fazer Rizoma significa desenvolver seu território por desterritorialização, desenvolver a linha de fuga até cobrir o plano de consistência. (JACQUES, 2001, p. 137)

Sendo assim, a Sambalização não é uma tentativa de enquadrar e classificar todas as experiências estéticas com e no Samba, mas sim um entendimento possível que possa encontrar ecos nos corpos de outros sujeitos. É uma prática de

desterritorialização de certezas para que novas territorializações sejam possíveis a partir da vivência do Samba.

É pertinente, também, apontar o lugar de onde estabeleço redes de afeto com o Samba e suas sociabilidades. As escolas de samba são minha principal zona de contato e o samba de enredo é o maior interlocutor. Outros tipos de Samba, como o de raiz e o partido alto, também interferem e participam nessa experiência, mas em menor intensidade. A bateria de escola de samba é a principal mediadora dos encontros entre meu corpo e o Samba e é desse lugar que me constituo como sambista, me conecto com minha ancestralidade africana e com os saberes afrobrasileiros. Grande parte dos sambistas também frequentam espaços de religiosidades pretas, como o Candomblé e a Umbanda, por exemplo, mas não é o meu caso. Minhas experiências se dão, por ora, majoritariamente pelo Samba e suas escolas.

Sem a intenção de comparar uma experiência à outra, mas a título de exemplificação de como a prática do Samba e de seus espaços pode transformar o modo como nos relacionamos com o mundo e proporcionar diferentes aprendizados, podemos pensar no caso de Hélio Oiticica e sua relação com a Mangueira – a escola e a favela. Oiticica modificou radicalmente seu estilo de vida e, por consequência, seus trabalhos artísticos depois que conheceu e passou a praticar a Mangueira. Ao sair da bolha burguesa em que vivia, o artista aprendeu no Samba ritmos do corpo afrorreferenciado e modos de fazer vida assentados em experiências marginalizadas. Foi um período em que adquiriu muitos conhecimentos:

De fato, a experiência na Mangueira desencadeou em Oiticica muitas descobertas simultâneas: a descoberta do samba, que é também uma descoberta do ritmo, de uma nova temporalidade e, sobretudo, uma descoberta do corpo; a descoberta de outra forma de sociedade, não burguesa, muito mais livre, mas ao mesmo tempo marginal, e também muito menos individualista e mais anônima, que gera a descoberta da ideia de comunidade; e a descoberta de outra arquitetura, uma forma diferente de construir, com outros materiais mais precários, instáveis e efêmeros. (JACQUES, 2001, p. 28-29)

Esses aprendizados, aos quais Jacques se refere como descobertas, são decisivos para a produção artística de Oiticica a partir de 1964, ano em que inicia seu contato com a Mangueira. Essa movimentação pelo Samba o transforma tanto artística quanto eticamente, pois, segundo Lygia Pape, Hélio deixa de ser um sujeito apolíneo para ser dionisíaco (JACQUES, 2001). Poderíamos dizer, inclusive, que ele

se tornou mais exusíaco, visto que passou a gingar com os prazeres e os desejos do corpo que samba e a operar as encruzilhadas das ruas e vielas. Esse Oiticica sincopado incorpora às suas propostas artísticas as experiências estéticas vividas no morro e no Samba e, nesse contexto,

Desenvolve os famosos *Parangolés* e faz da música popular uma parte integrante de seu trabalho artístico. Três anos depois, em 1967, Oiticica coorganiza a mostra “Nova objetividade brasileira” no MAM RJ, que é também a primeira apresentação de sua instalação *Tropicália* (1967). (CRUZ, 2016, p. 306)

Essas ações de Oiticica foram homenageadas pela escola de samba Paraíso do Tuiuti em seu enredo *Carnavaleidoscópico Tropicifágico*, de 2017, que celebrou o movimento tropicalista. A escola cita o artista e sua relação com o Samba nos versos “Coração balançou, muito samba no pé / Lá no morro nasceu nosso parangolé / A revolta se fez, a semente brotou / Quem vestiu coloriu... por aí se espalhou”¹¹. Podemos dizer que a partir desse período na Mangueira, que certamente proporcionou saberes que o influenciaram mesmo quando foi morar fora do Brasil, Hélio praticou uma espécie de Sambalização de sua vida e de sua arte. Ele transformou seu cotidiano, suas relações e sua maneira de trabalhar a partir do Samba, o que em outras palavras significa dizer que colocou seu mundo para sambar e, nesse movimento, tentou contagiar outras pessoas a sambarem também. Isso pode ser observado tanto de maneira física e literal, como nos Parangolés, quanto de maneira mais conceitual e simbólica, em que não necessariamente o corpo dança, mas em que certezas, verdades e paradigmas são postos a sambar. Mesmo quando deixou de ser passista, Oiticica continuou a gingar e a quebrar o mundo por meio de uma prática que estamos rabiscando como Sambalização.

Dito isso, a partir dos afetos com as escolas de samba em suas quadras, em seus ensaios de rua, em seus desfiles no sambódromo, em seus barracões na Cidade do Samba ou fora dela e em seus sambas de enredo, levanto as perguntas: o que o Samba provoca como acontecimento estético? Como transferir essa experiência para a produção de trabalhos artísticos? Ainda que o Samba seja uma arte, como pensar uma arte que samba? Essa última, talvez, seja a questão que permeia e

11 G.R.E.S. Paraíso do Tuiuti. Carnaval 2017. Enredo: Carnavaleidoscópico Tropicifágico. Compositores: Alexandre Cabeça, Carlinhos Chirrinha, Fernandão, Luis Caxias, Rafael Bernini e Wellington Onire.

impulsiona toda a minha produção artística, tanto na prática quanto na teoria. Articular as experiências com o carnaval e com o Samba e cruzá-las com o fazer artístico é um problema que me acompanha como força de criação.

Com isso em mente, é possível apostar em alguns rabiscos para definir a Sambalização. Novamente, é importante ressaltar que a experiência é fundamental para o exercício desse procedimento estético. Uma observação externa consegue entender e tecer reflexões até determinado ponto de maneira muito restrita. É como um passageiro que ouve a conversa de duas pessoas no ônibus: seu ponto de vista sobre a história pode até ser válido, mas carece da riqueza de detalhes e informações de quem participava ativamente da fofoca. Da mesma forma, considero que sambar é essencial para praticar a Sambalização. É um fator constitutivo. A Sambalização é uma experiência estética exclusiva de quem samba, o que a difere dentro do espectro da carnavalização, por exemplo. Ao defender a música (e tudo que se relaciona com ela) como uma maneira de estudar e analisar a cultura brasileira, Fernanda Nogueira diz que

Focar na música e na sua relação com todas as matrizes de afirmação política, que atravessam o corpo, sejam elas raça, classe e/ou gênero, conduz para outro modo de conceber o conhecimento e o pensamento crítico incorporado: sentindo-o. Disso se trata uma epistemologia sensível, no entanto periférica: emana de sujeitos e lugares de conhecimento antes menosprezados, subalternizados, e, ao mesmo tempo, só se efetiva no contágio daqueles que a buscam. (NOGUEIRA, 2017, p. 280)

A carnavalização, com todas as suas práticas de subversão e transgressão, pode ser praticada por qualquer sujeito, podendo ser identificada em diferentes manifestações artísticas e culturais ao longo da história. A Sambalização também subverte e transgride, mas tem um pacto com a reinvenção pelo corpo que reverbera as práticas ancestrais dos povos africanos que reinventaram seus rituais em solo brasileiro e inventaram o Samba como forma de vida. Sobre essas práticas, podemos refletir a partir do que Rufino e Simas dizem:

Aprendemos com os múltiplos saberes que nos pegam a praticar, de forma encruzada, a batalha como política e a mandinga como poética. Assim, as condições de sobrevivência, como um modo de vida não plenamente vinculado aos aspectos da resistência, são rasuradas para serem reescritas. É a dinâmica dos cacos, sobra-viventes, que se reconstituem de forma resiliente para a impressão de um novo signo que desafia os limites binários da vida em oposição à morte. A impressão de um novo signo que rompe com esses limites é a condição de supravivente¹². [...] As inúmeras possibilidades de comunicação/linguagem das populações afro-ameríndias constituem-se como uma estética das presenças. [...] É nesses termos que a “festa que espanta a miséria” torna-se culto da potência transgressora que dobra a escassez e o desencantamento produzido pelo colonialismo. (RUFINO, SIMAS, 2018, p. 107-108)

A Sambalização pode ser lida como um desdobramento da carnavalização através do Samba e de sua “Episteme Ziriguidum”, conceito desenvolvido pelo pesquisador e carnavalesco Milton Cunha. O Ziriguidum enquanto epistemologia é um “conjunto de conhecimentos reunidos pelo viver a escola de samba, uma opinião fundada, refletida, um paradigma de viver em comunidade com múltiplos saberes estruturados na experiência”¹³. A proposição teórica de Milton é importante, entre outros motivos, porque é um movimento de levar o Samba para a academia não como objeto de estudo, mas como metodologia científica. “A descolonização da episteme normativa vem se dando na luta por aqueles que invocam e incorporam sabedorias subalternas, praticando a universidade não somente como campo de batalhas, mas também de mandingas” (RUFINO, SIMAS, 2018, p. 111). Sobre a constituição de epistemes afrorreferenciadas, Leda Maria Martins diz:

Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme. (MARTINS, 2021, p. 22-23)

Ter ziriguidum é não só ter molejo, malemolência, ginga, mas também ser portador dos conhecimentos ancestrais aprendidos e praticados no Samba, pela dança, pelo corpo e pelo adereço. Como Cunha exemplifica, a dançante e esplendor

12 Conceito desenvolvido pelos autores para definir os sujeitos que inventam a vida como potência.

13 A sabedoria da árvore (episteme ziriguidum). [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HASUGY9HLIk>. Acesso em: 29 jan. 2022.

copa de uma árvore precisa ser grata ao caule e às raízes que a sustentam. Do mesmo modo, a Sambalização, alimentada pela Episteme Ziriguidum, é exercida na espiralidade do tempo. Segundo Martins,

A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, *per si* composto de presente, passado e futuro acumulados, o pote Kalunga, núcleo da energia vital em movimento. (MARTINS, 2021, p. 58)

O tempo entendido de maneira espiralar compreende os acontecimentos de maneira integrada em uma mesma temporalidade que abrange o que já foi, o que é e o que será. Assim, tudo o que é no presente é porque algo já foi e porque algo será. Não há uma ideia de progresso contínuo como na concepção linear do tempo. O tempo espiralar faz movimentos curvos de retorno a alguma coisa anterior, sem que esse movimento signifique uma repetição igual, mas sim uma transformação. Trata-se de uma repetição diferente. É como funciona a tradição, por exemplo, que não é algo estático, mas que é recriada pelas espirais do tempo sem perder sua raiz na ancestralidade. A performance do Samba é uma performance do tempo espiralar, logo a Sambalização também é um conceito que movimenta-se pelas curvas e pelos anéis do tempo. A diferença é primordial para que a curva seja espiral, e não círculo:

Quando tudo é meticulosamente igual, em lugar da espiral fragmentária, voltamos para o círculo; em lugar da repetição diferente, retornamos à repetição totalizante do mesmo; em lugar da desordem aparente, voltamos para a mais perfeita ordem; os fragmentos repetidos não são mais equívocos, mas sempre idênticos e, assim, uma visão totalizante é mentalmente possível, mesmo que não tenhamos qualquer plano. (JACQUES, 2001, p. 95)

Como já dito, para praticar a Sambalização é necessário ser um corpo que pratica o Samba. Mas não se trata, necessariamente, de uma prática de samba no pé, no sentido de dançar tecnicamente um ritmo musical. Praticar o Samba é ouvi-lo, falar a sua língua, ser atravessado por suas narrativas e responder com o corpo. O Samba carrega a ancestralidade dos povos afrodiáspóricos que precisaram se reinventar em terras brasileiras a partir dos fragmentos que a violência colonial provocou. O Samba é uma reinvenção, é fruto de uma montagem de práticas. O corpo que samba, desde sua criação, é um corpo que busca nesse processo restabelecer a alegria da vida. Sambar é recriar o tempo e o espaço no corpo para o corpo. É um exercício de caráter

coletivo. O samba gera um corpo comum formado por corpos singulares. Simas diz que

Muito mais do que gênero musical ou bailado coreográfico, o samba é elemento de referência de um amplo complexo cultural que dele sai e a ele retorna, dinamicamente. Nos sambas vivem saberes que circulam; formas de apropriação do mundo; construção de identidades comunitárias dos que tiveram seus laços associativos quebrados pela escravidão; hábitos cotidianos; jeitos de comer, beber, vestir, enterrar os mortos, amar, matar, celebrar os deuses e louvar os ancestrais. (SIMAS, 2019, p. 114)

As escolas de samba também nascem de uma necessidade de criação de um espaço coletivo em que se possa praticar as cosmovisões plurais vindas de Áfricas e, enquanto escolas, são as responsáveis pela manutenção e transformação dos saberes ancestrais que formam o Samba. Praticar esses espaços é um constante exercício de experimentação do corpo. O Samba é um novo acontecimento a cada experiência. Ele acontece no momento, é um processo de vibração do desejo entre o conjunto de quem toca o Samba e o conjunto de quem o ouve. É um exercício de criação fluido e comunitário.

Pensar a Sambalização como um exercício artístico é uma tentativa de produzir um trabalho que esteja em movimento com a prática do Samba. Sambalizar uma prática artística é entrecruzar os conhecimentos experienciados nos espaços do Samba com os conhecimentos do campo da arte para produzir outros discursos. É produzir uma arte que samba em um campo expandido do que é o conceito de sambar.

A Sambalização é uma linguagem do movimento. É uma língua que dança em contato com outra(s), como em um beijo quente. É uma prática de mobilização de ideias, de conceitos, de pensamentos. Sambalizar é deslocar certezas, abrir campos de possibilidades, experimentar caminhos e passadas. É colocar ritmo nos processos, mas ritmos que não se pretendem contínuos ou constantes. É um ritmo que quebra, que opera pela imprevisibilidade. Ritmos curvos, espiralares.

Sambalizar também é conversar pelo próprio corpo. Utilizar o corpo como língua para narrar, seja um corpo nu ou um corpo adereçado. Tudo que (é) parte do corpo samba com ele. As palavras, os ruídos, os gestos. É se entender como um corpo que não termina na pele, mas que é composto também pelo espaço. “O corpo carnavalizado, sambado, disfarçado, revelado, suado, sapateado, sincopado, dono de si, é aquele que escapa, subindo no salto da passista, ao confinamento da existência

como projeto de desencanto e mera espera da morte certa” (SIMAS, 2019, p. 110). Trata-se de um corpo expandido que é capaz de conversar e de contar histórias a partir de si para a reatualização de uma vida em comum – não a vida produtiva do capitalismo, mas uma vida que acredita no encanto do corpo.

Sambalizar é um exercício de criação, reinvenção, fabulação. Cada sujeito, em seus movimentos com as linhas do desejo, cria diferentes cartografias a partir de suas experiências com os espaços de sociabilidades do Samba. A territorialização e a desterritorialização dos desejos acontecem, na prática da Sambalização, em encruzilhadas de saberes. E são nessas encruzilhadas que os saberes plurais do Samba se reinventam e criam novas maneiras de ser e de habitar o mundo. E mais, criam novos mundos. São fabulações que apontam para epistemologias plurais, que valorizam experiências encantadas, que desmantelam as construções aprisionadoras e opressoras do pensamento colonial e suas práticas que apontam uma única direção possível. Pela Sambalização,

Em lugar das cartografias (quase) militares do espaço real, podemos ver as cartografias da experiência do espaço, cartografias subjetivas, do próprio movimento. Cartografias da temporalidade, e não do tempo cronológico, como as anamorfoses. Não são cartografias da forma do percurso, mas da experiência do percurso, da ação de percorrê-lo, de descobri-lo. (JACQUES, 2001, p. 97)

A Sambalização opera nos meios. Não há uma objetivação a um determinado resultado final. Ela é uma performance do processo de feitura, que ocorre no espaço entre um lado e outro. Ela ocupa as liminaridades. Entre os “certos” e os “errados”, os “ser” ou “não ser”, performa as contradições, os paradoxos de uma existência que se desenvolve no meio. É uma lógica inapreensível à lógica que tenta fixar sujeitos em sentidos estritos, em definições prontas. A Sambalização é a criação de sentidos processuais, abertos a transformações, transmutações e transversalidades.

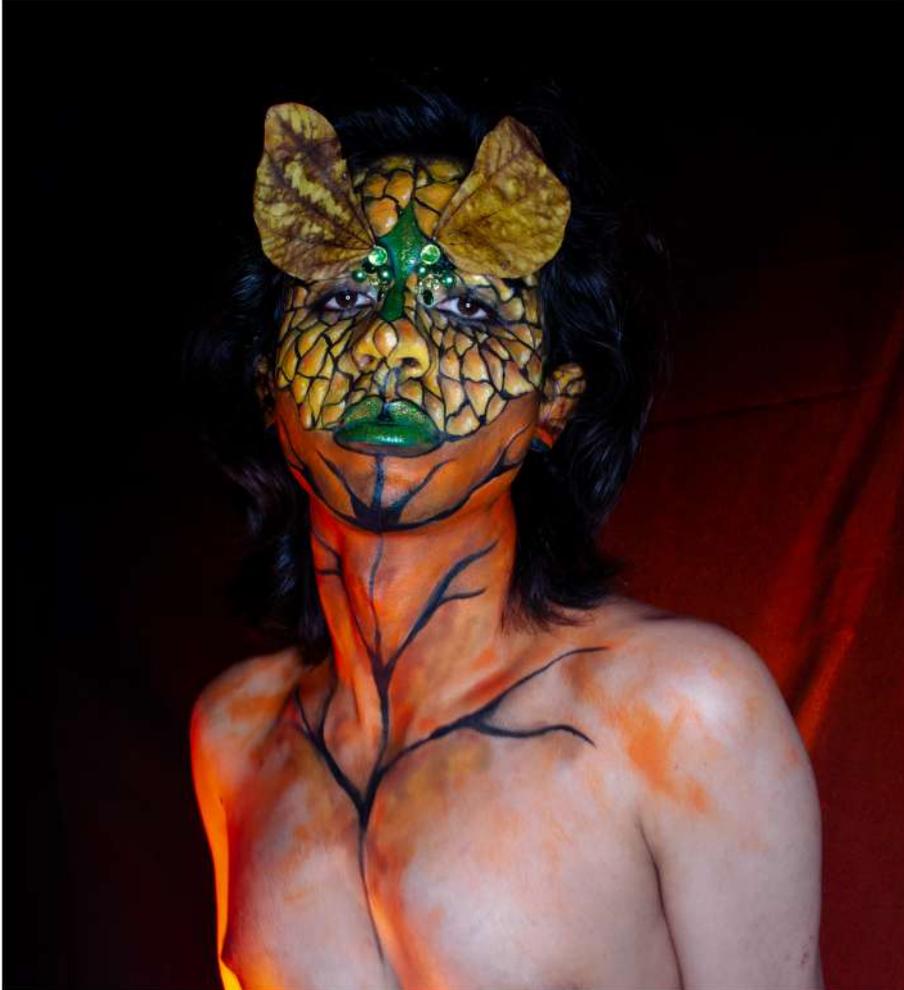
A Sambalização é atravessada por síncope. A síncope é um desvio, uma ruptura, um deslocamento da norma. Ela é um tempo que opera no meio. O Samba está fora do que é esperado. Essa norma que a síncope rompe é estabelecida pelo pensamento eurocêntrico. As convenções e as métricas coloniais que desejam perpetuar uma supremacia da lógica ocidental moderna sofrem intervenções da síncope que as transvia a fim de gerar espaços vazios. O Samba convoca o corpo a preencher os vazios.

Transpassar para a vida cotidiana o que o Samba provoca e cria em sua prática também é um modo de romper com os procedimentos disciplinares inscritos em nossos corpos pelas ideologias dominadoras e colonizadoras. Isso é ampliar a consciência sobre o Samba e suas significações, transmitindo os saberes aprendidos com ele para outras práticas da vida em geral. Por exemplo, o que foi ensinado no Samba que pode transformar a política do Estado? O que o Samba ensina que pode transformar a maneira como nos relacionamos com a natureza? O que aprendemos no Samba que pode transformar a academia e sua estrutura de ensino? Quais são os caminhos que o Samba nos dá para transformar nossas performances de gênero? Essas e outras inúmeras questões podem ser feitas ao se pensar a Sambalização como estetização da vida. São aberturas de rodas para que cada sujeito entre e expresse a sua maneira de lidar com o Samba e seus ensinamentos. Dentre tantas perguntas, arrisco uma específica: como sambalizar uma identidade de gênero a partir do fazer artístico? Essa é uma das principais questões que me colocam em movimento nesta pesquisa. O desejo de transverter o corpo a partir das experiências vividas com e pelo Samba é renovado, revitalizado, a cada montagem produzida.

Essas reflexões, que se apresentam como caminho aberto, são como aquele primeiro esquentar da bateria que já deixa todo mundo “só no sapatinho” antes de subir com o “quebra-tudo” que arrebatou a multidão. Ainda assim, já são o suficiente para situar uma compreensão da Sambalização enquanto experiência estética e reverberar em minha produção artística.

SAMBA #5







CARTA ~4

Sambando na solidão aqui de casa, pensei algumas coisas sobre o samba.

Diante do espelho, observando meu corpo e seus movimentos, às vezes me pego analisando se estou sambando bem, se estou sambando bonito. Que bobeira, sabe?

Daí escrevi algumas coisas que gostaria de compartilhar...

Acredito que ser um corpo que samba é carregar em si uma potência de expansão que está para muito além do que a lógica desencantada pode alcançar. Certamente, a consciência de ter essa potência vem do lugar da prática desse ritmo que convoca todas as forças de movimento dos membros a entrarem em ação conforme o som de seus batuques. E isso vale mesmo que o som esteja vindo do alto-falante do celular. Quando o samba começa a ser tocado por seus instrumentos, uma energia ancestral se manifesta em suas ondas e acessa os lugares tangíveis e intangíveis daqueles que se abrem a ela. Cada vez mais compreendo, de maneira sensível, o que a Mocidade Alegre contou, em seu carnaval de 2016, sobre como Ayô e sua força se espalham pelo ar e emanam a vibração que faz o corpo balançar, a pele arrepiar, a alma revelar e o som contagiar. Estava lá nesse ano, no setor B do Anhembi, vivenciando em total abertura essa energia. Inclusive, tenho uma camisa desse enredo. Toda vez que a visto, cantarolo o samba e revivo a experiência de estar no sambódromo. Parece mágico, sabe?

Sinto que o Samba é um tipo de música que não se restringe à própria letra e à própria melodia porque traz em si a memória do passado, de sua história de lutas, resistências e reinvenções. Toda vez que os tambores tocam um samba, não tocam somente aquele em específico, mas todos os outros que vieram antes e tornaram possível aquele momento no presente. Então quando um corpo samba, também sambam com ele toda a ancestralidade presente no ato de sambar. Nunca se samba sozinho, sempre se está acompanhado. Mesmo quando se samba escondido no quarto trancado, como faço de vez em sempre.

Assim, fico pensando que sambar não seja simplesmente ter ou não o famigerado samba no pé. Digo isso porque o samba não está só no pé, ele está no corpo por inteiro, levando em consideração seu espaço concreto e abstrato. Não vejo o ato de sambar enquanto um conjunto de passos técnicos a serem aprendidos com uma cartilha, nem como uma coreografia a ser fielmente seguida passo a passo.

O samba enquanto técnica de dança também tem sua beleza, evidentemente. É admirável assistir aos grupos de passistas executarem apresentações sincronizadas

em shows e espetáculos que buscam divulgar o samba e o carnaval enquanto produtos da cultura brasileira. De fato, o samba alcançou um lugar no meio profissional da dança que é louvável e importante para a valorização dessa manifestação que já fora tão desprezada pelo circuito formal e institucionalizado. É uma ocupação de espaço legítima. É bonito de ver.

Contudo, é perigoso quando as pessoas colocam essa técnica como um padrão de dança a ser seguido porque cria-se uma barreira que separa aqueles que supostamente sabem sambar daqueles que não têm tal habilidade. Não raramente, nos ensaios nas quadras das escolas de samba, ouço pessoas que se censuram em sambar porque foram levadas a acreditar que não “sabem sambar”. E acho que isso é uma tristeza enorme porque acredito que todo corpo que é tocado pelo samba sabe sambar. Mesmo que não tenha a habilidade ou a técnica de seguir o manual do “um pé para trás, o outro para frente, arraste o de trás para o calcanhar do que está à frente e repita o ciclo aumentando a velocidade”, há uma potência no próprio corpo da pessoa que a faz se movimentar em direção a um próprio método de sambar, reinventado pela e na prática assim como o próprio samba foi e continua sendo reinventado a partir de práticas fragmentadas.

Escrevo essas palavras a partir da minha própria experiência enquanto um corpo que samba que não nasceu no samba, mas que se descobriu por meio dele. Sempre sambei, mesmo quando não fazia ideia de quais eram os passos do samba. Hoje sei o bê-a-bá, mas o que me excita mesmo é me jogar no quebra-tudo sem neuras e sem medo de ser feliz.

CARTA ~5

Amore, serei breve desta vez.

Há muito tempo não escrevo para você, então espero que nem por um segundo tenha achado que te esqueci. Penso em ti todos os dias e, principalmente, todas as noites. Aliás, queria que me visitasse mais vezes em meus sonhos. A última vez foi semana passada, mas queria que tivesse sido ontem. Ou hoje.

Tanta tristeza arrebenta com meu coração quando penso em como estamos distantes. No verão passado não nos encontramos e foi o mais solitário desde o nosso primeiro encontro. Sofro por te amar, mas se me perguntar se quero te esquecer, direi mil vezes que não. Melhor: cantarei mil vezes que não!

Não sou um renomado compositor, você sabe bem disso, mas gosto de compor. Gostaria de escrever um samba para ti, uma espécie de oração para nos aproximar de algum modo. Se me permitir...

*o vazio no armário denuncia
que não viestes, ó minha amada fantasia
não nos tocamos em nenhuma noite fria
nem o suor se fez presente no calor,
ó, quanta dor!*

*isolado em meu quarto a pensar
quero te ver quando o carnaval chegar
sem nenhum vírus que não seja a alegria
tua máscara é a única que eu poderia
querer usar até o raiar do dia*

*ó fantasia não se esqueça, por favor
sou todo teu, venha ser meu esplendor!*

São singelas as palavras, mas sei que sentirá meu mais latente desejo em cada uma delas. Não encaixei nenhuma melodia específica, mas cantarolei algumas vezes de tanta saudade.

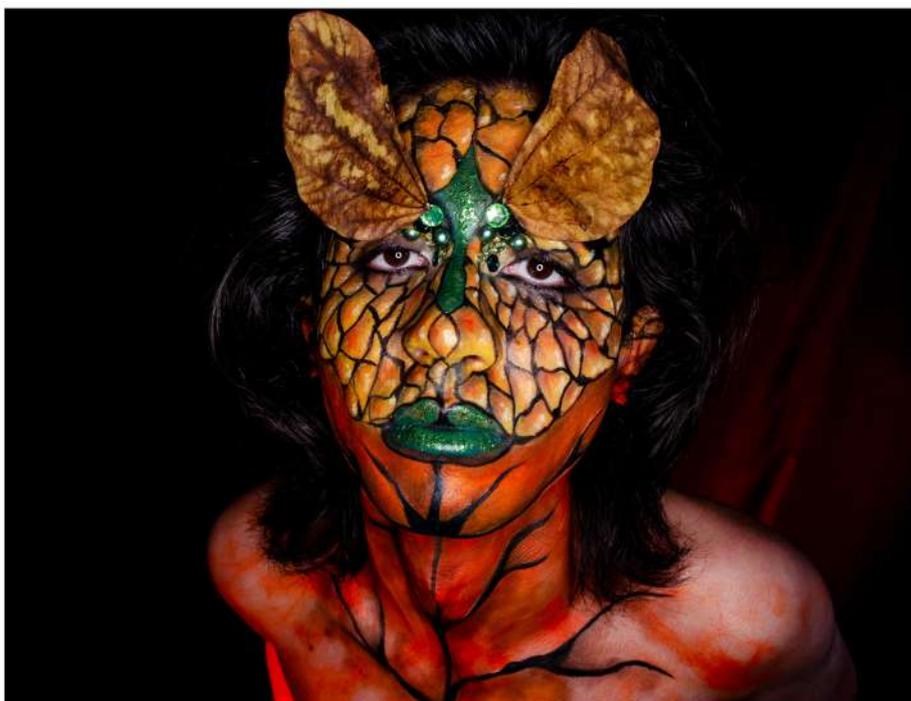
Não estou bem com a pandemia, não estou bem com nosso país, não estou bem com o que leio na internet. Espero estar melhor quando nos encontrarmos, pois essa esperança tem me ajudado a viver os dias.

Poderia ficar horas e horas escrevendo para ti, mas serei breve desta vez.

Volto a entrar em contato. Prometo!

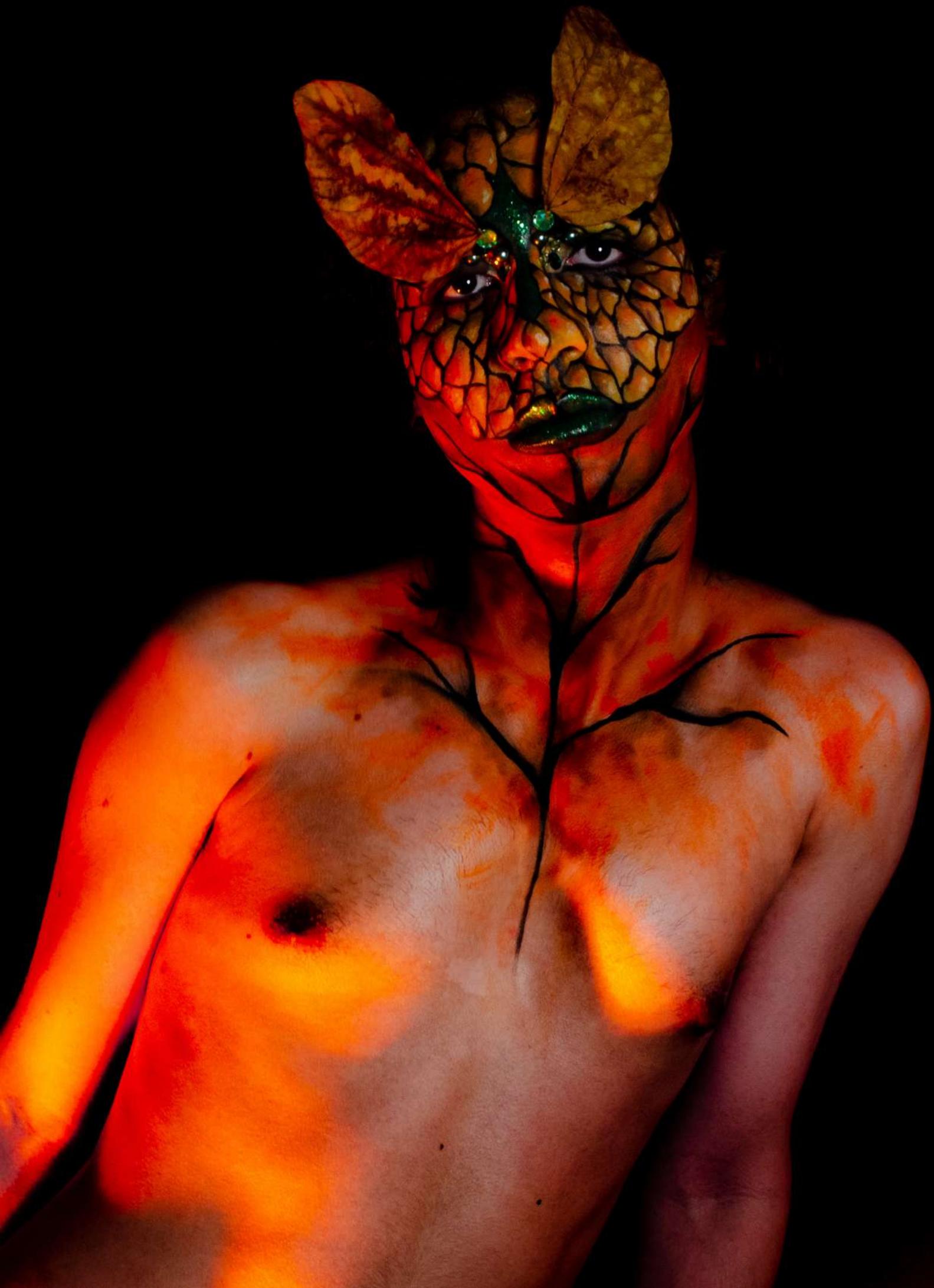
Com amor e dor,

SAMBA #6











CARTA ~6

Hoje, durante uma das aulas que ministrei no estágio-docência, uma estudante falou algo que mexeu muito comigo. O nome dela é Zíngara. Enquanto apresentava sua proposta artística referente às aulas teóricas, ela disse que o corpo também é tambor. Quando ela falou essa frase, minha vontade era que a tela do computador se transformasse em um portal mágico em que pudesse saltar para a casa dela e lhe dar um abraço daqueles bem afetuosos. Afinal, ela tinha acabado de me dar um. Não poderia estar em maior sintonia com alguém. Fiz uma montagem há poucos dias em que refletia justamente sobre o corpo que é tambor e que conversa com tambores. Zíngara e eu pensamos assim porque já sentimos na pele esse ziriguidum, tal como outras tantas pessoas que falam essa língua.

Talvez você esteja se perguntando que coisa é essa de ser e falar com tambores. Posso até tentar te explicar, mas primeiro você precisa pensar a partir de outras lógicas que não a convencional. É preciso pensar com a lógica do Samba, carregada de saberes ancestrais e de ciências encantadas. Aí, sim, estaremos na mesma cadência.

Quando a bateria de uma escola de samba ou de um bloco de rua começa a tocar, inicia-se uma comunicação, ela puxa uma conversa como quem chega no ponto de ônibus e diz “hoje o tempo tá bom, hein?”. E aí, cada um escolhe responder ou não. Eu sempre respondo, é óbvio: “Tá bom pra fazer uma marquinha, tomar uma tequila, chamar as amigas pro Império Bronze. É só isso que eu queria”.

No samba, o corpo já manda uma réplica com o quadril, a bateria devolve sua tréplica com mais uma batida e assim vai se desenvolvendo um grande debate cujas falas se sobrepõem em um espaço temporal próprio. O papo vai acontecendo, uma palavra puxa a outra e os discursos vão sendo construídos pela prática.

E, ao som do apito, vem uma paradinha, um bate-volta rápido daqueles em que você responde com a primeira coisa que vem à cabeça. O tambor joga a letra e o corpo responde. É língua viva, roda de conversa, afinal há outros instrumentos e outros corpos. Um corpo vai falando com o outro, trocando ideias, compartilhando saberes. Tudo isso pelo ritmo, pelo som, pela vibração. É tudo além das palavras que saem pela boca. São as palavras dos gestos, dos movimentos, das expressões corporais. E aí vem o que Zíngara e eu sentimos. Por aprender a falar com tambores, o corpo se transforma em um. É mutação mesmo, ainda que invisível aos olhos-retina. O corpo gera e emite sonoridades. As palmas, a batida dos pés, a batida no peito,

as articulações dos lábios, da língua, das cordas vocais. Para ter Samba, basta ter corpo. Em um grupo de pessoas reunidas em que cada uma ativa seu corpo como tambor, faz-se uma bateria sem nenhum instrumento a mais. Isso faz meus olhos brilharem, meu coração palpitar mais forte. E essas sabedorias que formam a língua do Samba vêm desde antes do Samba ser Samba. Isso é muito gratificante. É emocionante ter o privilégio de conhecer, aprender, viver e cultivar esses conhecimentos. É uma imensa felicidade fazer parte disso, ser um tambor nesse mundo que é como escola de samba.

Quando Alcione diz para não deixar o Samba morrer, ao meu ver, ela está falando sobre essa língua, sobre esse Samba que constitui o corpo e que carrega memórias e ensinamentos dos povos pretos que não permitiram serem desencantados. Alcione não canta o Samba apenas como gênero musical. Sua preocupação não está no produto comercial. Ela pede para que continuemos conversando com tambores, transformando-nos neles e ensinando a língua do Samba. Zíngara, eu e outros milhares de sambistas estamos, cada um da sua maneira, tentando atender ao pedido da Marrom.

Espero que você e eu tenhamos a oportunidade de conversarmos pela língua dos tambores algum dia. Com uma cerveja geladíssima por perto, em alguma quadra ou rua da cidade.

Tagaragadá,

CARTA ~7

Às vezes a gente acorda pensando em alguém distante e não entende nada, não é? Aconteceu comigo e vim te escrever essa carta. É para falar sobre a Panda.

Conheci a Panda no final de 2017, preparativos para o carnaval de 2018. Ganhei uma oportunidade de estágio no barracão da São Clemente graças à professora Dalila Santos e ao Jorge Silveira, então carnavalesco da escola. Fui inserida na equipe de adereço de alegorias do Tiago Martins – que, aliás, é o atual carnavalesco da escola. A equipe era composta por várias bichas. Não lembro o número exato, mas acho que eram umas 10. Tinha a Bocão, a HotBoys, a Feia... e a Panda era uma delas. Seu nome também era Alex Brasil, mas era mais Panda.

Fui muito bem recebida. Aos poucos, foram me ensinando as técnicas do trabalho e fomos criando vínculos afetivos. A Panda foi uma das que mais se aproximou de mim. Em poucos dias, já tinha um carinho enorme por ela. Era uma pessoa de energia contagiante. Quase sempre sorridente, com piadas engraçadas e disposta a trazer felicidade à dura rotina do barracão. Fazia imitações do David Brazil como ninguém. A voz era praticamente a mesma. Todo dia alguém pedia para ela imitá-lo e assim era feito. Era mais um de seus talentos. A Panda sambava com a voz e com as palavras.

A tristeza, realmente, é senhora. Tive algumas conversas mais profundas com a Panda e pude conhecer outras camadas que não aquelas que via no serviço. Era uma pessoa com muitos sonhos, que gostaria de mudar a realidade de sua vida e das pessoas que amava. Panda tinha sonhos que praticamente todos nós brasileiros de classe média-baixa temos: conseguir melhores condições financeiras para ter mais acesso à saúde, moradia, alimentação, educação, cultura e lazer. Ela não queria mais trabalhar com carnaval por muito tempo. Almejava emprego e salário fixos para conseguir estabilidade profissional e pessoal. Não era porque não a pagassem corretamente, mas dizia que era muito difícil depender do dinheiro do carnaval. E é mesmo. Desde que a escola de samba é escola de samba, é assim. A Panda era muito talentosa. Tenho certeza que se tivesse boas oportunidades de crescimento, teria arrasado muito. Era uma ótima aderecista, mas uma humorista ainda melhor. Conseguia ver a Panda dominando palcos de programas de televisão com seu show de carisma e simpatia. Acredito que ela tinha os ingredientes para fazer sucesso, só que estava invisível. Para quem a olhava de fora, era só mais uma bicha aderecista de escola de samba. Para quem a olhava de fora, era só mais um

viadinho negro e pobre. Para quem a olhava de fora, era só mais um corpo abjeto. Para quem a olhava de fora, era só mais um sujeito periférico que poderia morrer, sem importância. E morreu. Solidão apavora...

Me dói muito a morte da Panda. Quando soube, fiquei dilacerado. Não tive muito contato com ela após o carnaval de 2018, a não ser por redes sociais. Me arrependo de não ter apertado mais nossos laços. Me entristece não ter sambado mais com a Panda, não ter aprendido mais com ela sobre tantas coisas que ela tinha para compartilhar. Fico com raiva que a Panda tenha nos deixado nesse plano sem ter conseguido realizar muitos de seus tantos sonhos. Me enfurece o fato de que a Panda partiu sem ter tido oportunidades de mostrar seus talentos para mais pessoas, sem ter ocupado mais espaços de destaque para brilhar e irradiar sua poderosa energia.

Me dói muito saber que todo dia milhares de Pandas morrem. Todo dia milhares de bichas talentosas e cheias de sonhos morrem invisíveis. Me angustia pensar que posso ser uma dessas bichas amanhã, mês que vem ou até final do ano. Me atormenta pensar que uma das minhas amigas pode ser uma dessas bichas na próxima semana, no outro semestre ou ano que vem.

Escrevo esta carta para aliviar um pouco da tristeza. Escrevo, também, na tentativa de manter mais um pouco da Panda viva em minhas palavras e em meu afeto. Como diz Caetano, “o Samba é o pai do prazer e o filho da dor” e tenho fé que seu grande poder transformador ainda mudará a realidade de muitas bichas que sambam. Que a Panda, e outras que agora são ancestrais, vivam em nossos sambas.

Cantando eu mando a tristeza embora...

Sambando eu mando a tristeza embora...

SAMBA #7







4. UMA PERFORMANCE SAMBALIZADA DE GÊNERO

Se Foucault (2020) fala sobre uma vontade de saber sobre o sexo que incita os discursos ocidentais, seria possível dizer que também há uma vontade de saber sobre o gênero? Afinal, os discursos sobre gênero estão presentes em nosso cotidiano? Tudo indica que a resposta seja sim. Nossa sociedade imbui praticamente todos os elementos culturais de discursos binários de gênero, divididos entre masculinos e femininos. Exemplos disso são as distinções presentes nos gestos, na voz, nas ações, no vestuário e no comportamento, ensinadas desde os primeiros anos de idade e constantemente reafirmadas.

Vivemos em um regime em que os discursos deterministas “isso é coisa de homem” e “isso é coisa de mulher” imperam sobre os corpos. Novamente, não há leis judiciais que proíbam que um “homem” faça “coisa de mulher”, por exemplo, mas há um consenso moral de que essa prática deve ser punida por outros meios, como a exclusão social e a violência física e psicológica. Os modos de subjetivação dos dispositivos de poder situados em lógicas ocidentais modernas operam pelo controle do corpo e de seus desejos. Tal como na disputa pelo sexo, a disputa pelo gênero tem como combustível as relações de poder e prazer que envolvem o corpo.

“O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os controles familiares podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer não a todas as sexualidades errantes ou improdutivas, mas, na realidade, funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter de escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de resistir” (FOUCAULT, 2020, p. 50).

São essas perpétuas espirais de poder e prazer que geram movimento a respeito das compreensões de gênero. O prazer dos dispositivos de controle advém do exercício de seus poderes sobre os corpos, e isso inclui o controle sobre a maneira que reproduzem um padrão de gênero coerente com o sexo “homem” ou “mulher” designado ao nascimento. Por outro lado, aqueles que não se submetem ao controle de tais dispositivos experienciam o prazer pela subversão de seus padrões e exercem o poder de reformular os entendimentos de gênero para a produção de discursos que contestam o poder dos dispositivos de controle. “Prazer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos, de excitação e de incitação”

(FOUCAULT, 2020, p. 54). São duas forças protooperativas que modificam os posicionamentos discursivos sobre os gêneros ao longo do tempo e influenciam no aprimoramento dos mecanismos de controle ou subversão dos corpos.

De toda forma, devido à grande complexidade das relações, esses pensamentos são apenas linhas gerais para uma reflexão sobre como os gêneros são edificações de poder e prazer, e não designações “naturais” e “biológicas”. Como canta Elza Soares, “ora, cara, não me venha com esse papo sobre a natureza / cada um inventa a natureza que melhor lhe caia”¹⁴. O dito “natural” dos discursos dos dispositivos de controle trata-se de um mecanismo para justificar o poder sobre os corpos com base em um conhecimento lógico formado por interesses específicos. Os discursos sobre os gêneros são sustentados por construções sociais que, por sua vez, são solidificadas por performances constantes.

Tais performances são diluídas em nossa cultura com a intenção de serem executadas de modo automático, sem um pensamento sobre o que está sendo reproduzido. Os modos de vestir e de modelar a imagem do corpo, por exemplo, fazem parte desse repertório performativo do gênero. A sociedade brasileira que se pretende civilizada, influenciada fortemente pelos padrões eurocêntricos e por seus valores morais, é educada para seguir as definições binárias de gênero e suas imbricações. As instituições de poder perpetuam seus discursos fixados na lógica de que há costumes comportamentais característicos do masculino e do feminino e, conseqüentemente, de que há regras em que os considerados “homem” ou “mulher” devem, respectivamente, seguir. As igrejas, as escolas, as famílias e as demais instituições políticas impõem um modo de subjetivação normatizado a ser seguido por cada sujeito que se identifica como homem ou como mulher. Judith Butler pensa sobre as performatividades de gênero e diz que

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória. (BUTLER, 2021, p. 244)

O discurso de gênero enquanto padrão binário a ser reproduzido de maneira

14 Elza Soares: Um olho aberto. Compositora: Mariá Portugal.

automática, como em uma performance de coreografia militar, oculta do sujeito a própria consciência de ele estar reproduzindo noções cristalizadas. Há uma rede de controle tão ampla e complexa que os sujeitos são levados a performar uma coreografia inventada como se fosse a única performance de vida possível, uma dança de passo marcado e disciplinado. Os dispositivos de biopoder, aqueles que possuem poder sobre a vida, funcionam a fim de evitar qualquer desvio desses modelos. Qualquer ameaça que escape a essas amarras é rotulada, repreendida e punida. O sujeito que ensaia subverter essa ordem é submetido a violências discursiva, psicológica e física que visam reinseri-lo na coreografia normativa.

Além disso, a própria dicotomia “interno” e “externo” é utilizada como mecanismo de controle sobre o sujeito. Somos educados sob uma cultura de que há afetos que devem ser interiorizados, pois rompem com a coerência de gênero se externalizados para com o outro. O sufocamento do interno que não pode ser exteriorizado e o distanciamento do externo que não dialoga com o interno são estratégias coercitivas que mantêm o sujeito sob controle em sua performance social. Sobre isso,

“‘Interno’ e ‘externo’ só fazem sentido em referência a uma fronteira mediadora que luta pela estabilidade. E essa estabilidade, essa coerência, é determinada em grande parte pelas ordens culturais que sancionam o sujeito e impõem sua diferenciação do abjeto. Consequentemente, ‘interno’ e ‘externo’ constituem uma distinção binária que estabiliza e consolida o sujeito coerente. (BUTLER, 2021, p. 231-232)

Essa coerência do sujeito é entendida segundo a lógica ocidental e colonizadora da nossa cultura. O sujeito coerente é aquele que performa a coreografia definida pelos dispositivos de controle. Sendo assim, é do nosso desejo ser coerentes nesses critérios? Existem outras coerências? Ou ainda, a pergunta que provoca os próximos movimentos de nosso pensamento: Como ser e quais as potências do sujeito incoerente?

Guacira Lopes Louro, utilizando-se da metáfora da viagem para refletir o gênero e suas performances, comenta sobre como o tempo em que vivemos requer pensamentos sobre processos “mais confusos, difusos e plurais, mas, especialmente, supor que o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante” (LOURO, 2004, p.13). A tendência do sujeito contemporâneo é percorrer caminhos não-lineares, que não visam um ponto de chegada específico, mas que valorizam os movimentos e as transformações do próprio trajeto. O deslocamento se dá pela

importância do percurso e não do ponto final.

Essa alegoria para se pensar o sujeito contemporâneo auxilia na percepção do desfazimento de uma ideia de identidade única e fixa como o grande objetivo da jornada, como se a coerência do sujeito fosse o pote de ouro ao final do arco-íris. O sujeito contemporâneo, em seus processos de criação de subjetividades, deixa-se afetar pelos encontros e desencontros que se dão nas experiências com o mundo. Ele não passa indiferente ao afeto do outro e não o entende como um atalho para chegar a determinado destino. Há uma abertura aos afetos e às possibilidades que surgem dos encontros entre o que atravessa e o que é atravessado.

Louro propõe que “a declaração ‘É uma menina!’ ou ‘É um menino!’ também começa uma espécie de ‘viagem’, ou melhor, instala um processo que, supostamente, deve seguir um determinado rumo ou direção” (LOURO, 2004, p. 15) e como essas declarações designadoras do sexo biológico interferem diretamente nos supostos destinos finais de identidade de gênero e de sexualidade que esses corpos devem, obrigatoriamente, alcançar. Quando um corpo é designado, tão logo possível, como um “menino”, sua experiência no mundo já é direcionada para um caminho linear de ser um corpo masculino, cujas vivências devem seguir as construções sociais da masculinidade, e “naturalmente”, deve sentir desejo sexual por corpos enquadrados como mulheres. Não lhe é dado caminhos alternativos e qualquer desvio durante essa viagem é motivo para que esse corpo seja violentado e oprimido. A troca do destino final e a abertura do corpo a outras experiências que possam gerar outras construções ocasionam a marginalização desse corpo, a sua exclusão do sistema cultural comum à maioria da sociedade reguladora-regulada. Embora seja pulsante ao sujeito contemporâneo ser fragmentado e plural, aparentemente, nesse ideal de sociedade brasileira mercantilizado pelo capitalismo, a cultura social segue parâmetros de séculos passados, considerando como possível apenas a arcaica viagem formatada pelos dispositivos de controle e de poder sobre a vida.

Felizmente, há corpos que afrontam a imposição dessa rota única e subvertem suas ruas e avenidas, inventando uma cartografia própria constituída pelos adventos do percurso. Sujeitos que exploram o lugar da desobediência e não desejam a tal coerência genérica. São esses corpos que abrem novas vias para se chegar a lugares desconhecidos, que nunca foram apresentados como possíveis pelas instituições educadoras. No máximo, foram mostrados como lugares a serem temidos e nunca

visitados, como o inferno, por exemplo.

Os corpos dissidentes e subversivos performam gêneros e sexualidades que estão para além do binarismo imposto como lugar de chegada. São performances da subjetividade criada pelos afetos do trânsito, do encontro dos corpos e de diferentes experiências que se cruzaram. Segundo Guacira Louro (2004, p. 16), “esses se tornarão, então, os alvos preferenciais das pedagogias corretivas e das ações de recuperação ou de punição. Para eles e para elas a sociedade reservará penalidades, sanções, reformas e exclusões”. Quem escolhe se rebelar, revida a violência por meio do prazer de exercer sua subjetividade. A fragilidade da coerência potencializa o prazer do sujeito incoerente. “Esses sujeitos, frequentemente, recusam a fixidez e a definição das fronteiras, e assumem a inconstância, a transição e a posição ‘entre’ identidades como intensificadoras do desejo” (LOURO, 2004, p.22). Não há o objetivo de alcançar um lugar já edificado, mas sim de edificar um lugar que possa estar situado em qualquer território, inclusive no da indefinição. O movimento, a troca de afetos, é o que direciona o desejo e as performances. “Queer não é um lugar estável, confortável, seguro; é um espaço de tensão, está em movimento” (VÁRIOS AUTORES, 2020, p.17).

Entender-se e nomear-se como *queer* é tomar para si o poder de enviadescer, como canta Linn da Quebrada, e criar caminhos em-via-de-ser qualquer coisa que não seja normal. Essa prática não visa romper apenas com os resultados dos discursos que nos são disciplinados, mas também com os próprios discursos. Isso significa não apenas transformar o corpo, mas também os meios sociais em que o corpo está inserido. Não se trata de “ganhar o direito” de não ser heterossexual ou cisgênero, mas de organizar uma insurreição da anormalidade que destrua os discursos normativos. Enviadescer não só a si mesmo, mas também as ferramentas, os discursos, as instituições, os poderes. É sobre praticar uma sociedade enviadescida, em-via-de-ser não-binária.

Queer é anormalidade, estranheza, perigo. Queer envolve nossa sexualidade e nosso gênero, mas muito mais. É nosso desejo e fantasias e mais ainda. Queer é a coesão de tudo que está em conflito com o mundo heterossexual capitalista. Queer é a rejeição total do regime do Normal. (VÁRIOS AUTORES, 2020, p. 24)

As performances não-binárias de gênero são praticadas sem um objetivo

assimilacionista. Em geral, não há o desejo de serem absorvidas para dentro do sistema esponjoso capitalista, patriarcal, machista, racista e cisheteronormativo. São identidades que reivindicam seus lugares às margens e que acreditam que cada corpo é um mundo de infinitas possibilidades, não cabendo as definições dominadoras e apaziguadoras. O caráter antiassimilacionista da não-binariedade e do movimento *queer* diverge, inclusive, do movimento da sigla “LGBTQIAP+”, que muitas vezes está interessado em fins representativos para participação na política e no mercado (VÁRIOS AUTORES, 2020). Sobre esse desejo de ser neutralizado, incluído, pelo Estado e pela polícia, manifestado muitas vezes pela sigla, Jota Mombaça diz que

A aposta nessas estruturas normativas como fonte de conforto e segurança para as comunidades agrupadas em torno da sigla LGBTQIA+ é um sinal evidente da falta de imaginação política interseccional desses ativismos, que estão limitados a lutar no interior do projeto de mundo do qual temos sido reiteradamente excluídas. (MOMBAÇA, 2021, p. 68)

A identidade *queer* é considerada uma anti-identidade justamente por acreditar que o movimento identitário tende a homogeneizar os sujeitos e a desconsiderar suas diferenças. O movimento *queer* é composto por diferenças que se identificam e se juntam por um mesmo alvo em comum. O elo é a destruição de gênero, e não um pedido de desmarginalização a quem nos marginaliza (VÁRIOS AUTORES, 2020). Sendo assim, é importante ressaltar que não é intenção dos corpos dissidentes de gênero instaurar um novo paradigma a ser seguido. Pelo contrário,

a visibilidade e a materialidade desses sujeitos parecem significativas por evidenciarem, mais do que outros, o caráter inventivo, cultural e instável de todas as identidades. São significativas, ainda, por sugerirem concreta e simbolicamente possibilidades de proliferação e multiplicação das formas de gênero e de sexualidade. (LOURO, 2004, p. 23)

As performances dos corpos incoerentes não buscam consolidar um outro referencial de coerência a ser disciplinado, ou uma outra coreografia a ser dançada em que apenas os passos foram modificados, mas que ainda requer uma ação militarizada. Elas escancaram o fato de que é possível seguir caminhos diferentes e performar coreografias próprias a cada sujeito, de acordo com seus desejos e suas necessidades. Um mundo de vias de envidescimento é um mundo de performances em que a via do corpo é aberta e a via da vida é ouvida.

As experiências desses corpos incoerentes, daquelas pessoas que sustentaram

o peso da anormalidade no passado, figuras icônicas da cultura queer, nos mostram hoje que é possível, prazeroso e necessário viver suas próprias fantasias e afetos; e se montar, se constituir, enquanto sujeito seguindo suas próprias experimentações para modificar o futuro. O impacto político, cultural e social dessas pessoas movimenta gerações pela espiralidade do tempo. Como diz um meme, elas correram para que pudéssemos andar.

Observando práticas de desfazimento de gênero no campo da arte, podemos destacar alguns exemplos de pessoas artistas que influenciaram ou influenciam até hoje a criação de performances não-binárias de ser. Laura de Vison, Dudu do Gonzaga, Ney Matogrosso, Jorge Lafond, Dzi Croquettes, Leigh Bowery são parte da ancestralidade das atuais Alma Negrot, Johnny Hooker, Rafael BQueer, Uýra Sodoma, Ventura Profana, Jota Mombaça, Sergio Gurgel, Akira Nawa, Monna Brutal, Linn da Quebrada, Sarita Themonia, Teatro da Pombagira, Quebrada Queer, Kazaky, Demi Lovato. Essas são apenas algumas das referências que convocam os corpos para performances fora da normalidade e da normatividade. Independentemente do tempo de atuação ou do nível de alcance, as cartografias traçadas por essas artistas afetam cada vez mais pessoas e impulsionam novos trabalhos artísticos voltados para a destruição de gêneros e criação de novas corporeidades. Sou um desses casos. Olho para essas referências e as vejo como um espelho de que é possível se libertar da cisheteronormatividade. É essa a importância de criarmos cada vez mais forças de coletividade que contribuam para a potencialização dos corpos desobedientes de gênero. A arte é uma dessas forças.

Jota Mombaça é uma das agentes contemporâneas que nos convoca em sua arte, vida e luta a nos juntarmos contra a política de morte que tentam nos empurrar e para que, nesse aquilombamento, possamos recriar nossas vidas. Nas palavras da autora, “à revelia do mundo, eu as convoco a viver apesar de tudo. Na radicalidade do impossível. Aqui, onde todas as portas estão fechadas, e por isso mesmo somos levadas a conhecer o mapa das brechas” (MOMBAÇA, 2021, p. 14). Os trabalhos visuais e performáticos de Jota atacam, sem rodeios, o sistema colonial e podem ser considerados atos de insurreição por estéticas, éticas e políticas desobedientes. Seus textos também são como chamados a destruir esse mundo para que, após a destruição, possamos imaginar outras possibilidades de habitá-lo.

Mombaça é uma voz que reivindica a vida e luta contra a política de morte a

qual nossos corpos marginalizados são submetidos. Em seu projeto de pop guerrilha, sob o nome de MC Katrina, Jota canta na música *Eu sou passiva, mas meto bala*: “Sou passiva violenta / tô armada e meto bala / Essa é uma declaração de guerra das bichas do terceiro mundo”¹⁵. A letra reflete a postura destemida de Jota e sua ambição de detonar o conservadorismo e tudo que dele se reproduz. Segundo Mombaça (2021), já habitamos uma guerra declarada contra nossos corpos, que são vistos como criminosos, e diante disso cabe a nós, que somos violentadas desde a infância, redistribuir a violência, tomar ela para nossas mãos para que possamos modificar as ficções coloniais de poder e os monopólios de violência instaurados a partir delas.

Encontramos o mesmo viés de ataque nas rimas de Monna Brutal, artista rapper de São Paulo que vem transviando espaços e provocando rachaduras cada vez maiores nos CISTemas por meio de suas letras afiadas e afrontosas em batalhas de rima. Conhecida como Demônia das Linhas, se identifica como uma mulher trans não-binária e diz que a feminilidade ou masculinidade “por completo” é

privilégio branco e ocidental, porque basta você ser uma pessoa não-branca para ter a sua feminilidade ou masculinidade flagelada [...] Minha transbinaridade vem como um entendimento de que não há nada que eu possa fazer com o meu corpo para ser lida como uma mulher branca ou um homem branco.¹⁶

Em suas composições musicais, Brutal não se intimida ao falar sobre suas vivências de forma nua e crua. A rapper expõe explicitamente as inúmeras violências que atingem seu corpo e os corpos que estão em situações sociais similares às dela. Assim como Jota, Monna entende que já estamos em uma guerra e que a paz não é uma opção para quem é constantemente bombardeada. E a música, em especial o hip-hop, foi a ferramenta que a artista encontrou para se expressar, para formar coletividades e transformar a si mesma e a realidade em que vive. Monna Brutal fez do rap a sua arma de combate a esse mundo hostil. Podemos observar bem isso ao ler um trecho da música “Bicha Papão pt. 2”:

Mente cabulosa, a vida é braba e eu sou maluca.
Filha da batalha, sou cria do Jova, vulgo Monna Bruta.
Nascida na luta!

15 MC Katrina: *Eu sou passiva, mas meto bala*. Compositora: K-trina Erratik.

16 BRUTAL, Monna. *O rap da pá virada de Monna Brutal*. Entrevista concedida a Beatriz Moura. Editora: Goma. Casa Natura Musical. 2021. Disponível em: <https://casanaturamusical.com.br/monna-brutal-entrevista-2021-goma/>. Acesso em: 29 jan. 2022.

Cresci lapidando a conduta de forma que pudesse me blindar do que viria pra tentar
me arremessar nessa sepultura aberta pela escassez dos dias de hoje,
Onde segurança confunde a pipoca com uma 12.
Eu não fodo com esses coxas!
Bitch, meu corre não é close.
Me sinto vitoriosa pois que vê corre, não vê close de um futuro,
onde portas estarão arreganhadas pra que passemos com glória e cuidemos de nossas dores.
O boy fica puto a cada passagem de luto.
A cada enquadro eu acho que minha liberdade deixa rastro pra equivocado com aroma de azeite.
[...]
É meu nome bitch
Bixa papão, Bixa papão

E O ÚNICO LACRE AQUI VAI SER NO SEU CAIXÃO¹⁷

No campo musical também podemos encontrar forças na arte de Linn da Quebrada. É um outro exemplo de existência que pisou nos papéis de gênero e iniciou a performance de sua própria identidade na quebra do mundo. Em seu discurso de apresentação no reality show Big Brother Brasil 2022, Linn diz “eu sou o fracasso, eu fracassei. Sou o fracasso de tudo aquilo que esperavam que eu fosse: não sou homem nem sou mulher, sou travesti!”¹⁸. Essa resignificação do fracasso é essencial porque liberta o corpo da obrigação de acertar a conduta cisnormativa disciplinada pelas instituições dominantes. É justamente o desejo de não ser assimilada por quem nos violenta. Somos mesmo o fracasso do seu sistema e a nossa glória é a sua morte. Linn é plural e mutante:

Linn é performer, cantora de funk, cantora de pop, compositora, apresentadora, atriz. É contundente, paradoxal, potência e destruição. Linn, que já foi Lara e é também Lina, é um ser feminino, uma mulher com pinto e pelos, um corpo em constante mudança e construção, ou, como diz de si mesma ao menos por enquanto, uma “bixa travesty” (THOMÉ, 2021, p. 105)

Em sua música *mate & morra*, que integra o álbum *Trava línguas*, lançado em 2021, Linn canta “Mate, morra! / De prazer / Mate, morra! / Mó tesão da porra / Mate em você / O macho, branco, senhor de engenho, colonizador, capataz / Que pensa estar sempre à frente / Mas vive para trás”¹⁹. Na composição *eu matei o Júnior*, do mesmo álbum, Linn canta com a participação de Ventura Profana: “& se trans for mar, eu rio / & se trans for mar, água de torneira / & se trans for mar, eu rio / contra a correnteza

17 Monna Brutal: Bicha Papão pt. 2. Compositora: Monna Brutal.

18 QUEBRADA, Linn da. Vídeo do Instagram. @linndaquebrada, 20 jan. 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CY-RHC7qaSG/>. Acesso em: 29 jan. 2022.

19 Linn da Quebrada: mate & morra. Compositora: Linn da Quebrada

pra me lavar / eu matei o Júnior / (eu matei)”²⁰, em referência à sua identidade e seu nome anterior à sua transformação em Lina. Nessas duas canções podemos analisar o discurso de Linn, de certa forma confessional, que convoca seu público a derrubar as barreiras coloniais que estancam o fluxo de suas vidas. As músicas de Linn são, sem dúvida, uma potente arma para matarmos o “Júnior” que há em nós.

São nas brechas mencionadas por Jota Mombaça que também encontramos, por exemplo, a arte do grupo de teatro brasileiro Dzi Croquettes. Com o principal período de atuação entre os anos 1972 e 1976, as Croquettes são um acontecimento transgressor na história da arte brasileira. Seus integrantes romperam barreiras de gênero ao misturar elementos que constituíam as ideias de “masculino” e “feminino”, e performavam uma criação de gênero que deixava o público sem saber identificá-los e classificá-los. “Nem homens, nem mulheres, nem trans, eram as internacionais Dzi Croquettes” (THOMÉ, 2021, p. 79). Quando questionados se eram homens ou mulheres, respondiam que eram gente. “Gente computada igual vocês”²¹. A ousadia de se entender como corpo artístico e de produzir um teatro satírico, com humor ácido e inteligente, em plena vigência da ditadura militar, inspira até hoje artistas que não se conformam em viver segundo o mundo já dado.

Uma artista que também abre vias desobedientes de ser é Alma Negrot. Artista visual, maquiadora, performer, *drag queen* e muito mais, transforma seu próprio corpo através de montações conceituais e abstratas. Acompanho o trabalho de Alma Negrot desde minha adolescência em Rondônia e o que sempre me instigou nela é sua capacidade de fugir da representação da feminilidade comum na arte de drag queens. Desde o começo de sua carreira, Alma busca imagens do corpo para além das construções de gênero binárias, construindo na própria pele um repertório de composições disruptivas.

Em 2019, tive a oportunidade de realizar um sonho e participar de um workshop promovido pela artista. Foram dois dias de imersão e descobertas em que pude ter contato com sua metodologia intuitiva de montagem. Com maquiagens, tintas e adereços, Alma Negrot ensinou a transformação do corpo não a partir da mimese

20 Linn da Quebrada ft. Ventura Profana: eu matei o Júnior. Compositoras: Linn da Quebrada e Ventura Profana.

21 DZI CROQUETTES. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: TRIA PRODUCTIONS e Produções Artísticas e Canal Brasil. Roteiro de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Rio de Janeiro: TRIA PRODUCTIONS e Produções Artísticas. Distribuição: Imovision, 2009. 110 min., son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OGrIMj-4UWc>. Acesso em: 29 jan. 2022.

de uma imagem do mundo, da tentativa de representação de alguma coisa, mas de buscar dentro de si afetos, sentimentos e imagens sensíveis que poderiam ser traduzidas na pele. Foi o despertar da percepção para o que cada novo elemento incorporado à montagem significa em mim. Em uma videoarte produzida para a Vogue Brasil, Alma diz que

traduzindo em cores e formas outras, encontramos maneiras de ecoar com algum brilho a mais tudo que antes estava preso na garganta junto do choro, no armário da normalidade. Armário esse que toda vez que me maquio, sinto-me mais distante e para nunca mais voltar. E mais próximo de qualquer coisa que eu poderia chamar liberdade.²²

Esse procedimento de tradução, citado por Alma Negrot e ensinado por ela em suas montagens e workshops, é um caminho para a performance não-binária de gênero. Deixar para trás os padrões cisnormativos e dar lugar às cores e às formas desejadas pelo corpo é um processo íntimo de cada pessoa, mas que é encorajado e estimulado pelos afetos coletivos gerados nas margens. Penso que a liberdade à qual Negrot se refere é a possibilidade de se vestir, se maquiar, se movimentar, se expressar de maneira ilimitada e fundar, a partir dessas performances transsociais, outros modos de vida.

Em uma brecha que foi sendo expandida ao longo de décadas podemos desbravar o caminho trilhado por Ney Matogrosso. Integrando o grupo “Secos & Molhados”, Ney causou alvoroço na década de 70 com suas performances ousadas e extravagantes. Em carreira solo, o artista ainda hoje provoca o grande público com sua estética não-binária/andrógina. “Ney se apresentava com o rosto pintado, rebolando, vestido com tanga, penas e conchas. Exalava desejo e dor enquanto cantava [...]” (THOMÉ, 2021, p. 69). A capa do álbum “Secos & Molhados”, lançado em 1973 pela banda composta por Ney Matogrosso, João Ricardo e Gérson Conrad, é uma das grandes imagens da cultura queer brasileira. As cabeças dos membros da banda são servidas em bandejas para a sociedade, permitindo múltiplos sentidos de leitura e interpretação.

Com sua arte, Ney Matogrosso “confronta diretamente o Brasil-machista, um país que desde a sua origem colonial traz como marca a violência contra toda

22 NEGROT, Alma. #VoguePride: @almanegrot fala sobre identidade queer. Vídeo do Instagram. @voguebrasil, 28 jun. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CQqoEjttKPg/>. Acesso em: 29 jan. 2022.

a diferença, vista também como disfuncional e improdutivo” (NOGUEIRA, 2017, p. 283). Um dos grandes diferenciais de seu trabalho é que não era/é uma paródia de alguma coisa, de algum personagem, uma representação exagerada do outro. Ney apresenta a si mesmo em suas diferentes versões transformadas. Opera, por meio da arte, experimentações estéticas atreladas à vida e suas construções. “Sua política está em tomar a carnavalização como um procedimento para desconstruir os papéis fixos, as identidades sociais, sexuais ou artísticas e desfazer os binarismos identitários que marcam a episteme ocidental” (NOGUEIRA, 2017, p. 287). Assim, podemos dizer que a carnavalização observada na obra de Matogrosso está muito mais próxima da sugerida por Rolnik, em suas práticas multiplicativas das possibilidades de criação, do que da lógica negativa teorizada por Bakhtin.

Ney nunca se colocou como estandarte político de algum movimento partidário assimilacionista, assim como nunca tomou para si nenhuma identidade fixa para se definir. “No auge da repressão da ditadura, Ney, que nunca fora da luta de armas, liderava a revolução pelo desbunde. [...] Um ser erótico, Ney rejeita qualquer classificação que limite seu desejo. Pelo seu sangue latino, até hoje, só corre a liberdade” (THOMÉ, 2021, p. 69). Podemos chamá-lo de artista *queer* por conta de sua vida e obra, mas acima de tudo é preciso reconhecê-lo como um sujeito metamorfósico, uma pessoa que carnavaliza o carnaval (NOGUEIRA, 2017).

Outra grande personalidade *queer* brasileira que podemos afirmar que carnavalizou o carnaval foi Jorge Lafond. O artista desafiou todos os estereótipos raciais e de gênero com sua existência revolucionária. Após esconder-se boa parte da vida atrás de uma imagem de homem dócil, Lafond explodiu as portas do armário e se infiltrou no sistema para destruí-lo por dentro. Um corpo preto viril, forte e alto, quebrou todas as expectativas de masculinidade que a sociedade esperava e performou a feminilidade que lhe era latente.

Seu trabalho mais conhecido e longevo na televisão é com a personagem Vera Verão, no programa humorístico A Praça é Nossa (THOMÉ, 2021). Com bordões que habitam o imaginário popular até hoje, como o “Epa! Bicha não, eu sou uma quase uma mulher!”, que poderia ser problematizado atualmente, Lafond conseguiu certo sucesso na carreira profissional, ainda que não tenha obtido o reconhecimento merecido. Entretanto, a maior potência do artista estava para além das personagens: Lafond era, por si só, um ícone da transgressão de gênero. Não é possível defini-lo

como homem ou mulher, pois sua existência diluía essas ideias. Acredito que se não tivesse falecido em 2003, antes da efervescência das discussões de gênero no Brasil, hoje Lafond diria com voz imponente “bicha, sim!”.

Além disso, Jorge Lafond tem feitos históricos que são guardados na memória das escolas de samba e sambistas. “Lafond era também um ícone do Carnaval. Foi Adão na Beija-Flor, fantasiado só com uma folha de parreira, destaque na Imperatriz Leopoldinense e, ainda, em 2002, madrinha da bateria da Unidos de São Lucas, escola de samba de São Paulo (THOMÉ, 2021, p. 29). Contudo, a cena mais marcante do artista em desfiles é sua participação, em 1990, do desfile *Todo mundo nasceu nu*, da Beija-Flor. Jorge Lafond desfilou como destaque em cima do carro alegórico *Vulcão*, totalmente desnudo e com a genitália à mostra, apenas com uma camisinha enfeitada. A imagem de Lafond performando no alto do vulcão com o pênis pulando de um lado para o outro é um forte discurso pela liberação sexual e de gênero. O ato de Lafond provocou, inclusive, a alteração no regulamento dos desfiles vigente até hoje, que passou a proibir, além de genitália desnuda, a genitália decorada. Infelizmente, as instituições não perdem tempo para violentar nossas subjetividades, e as escolas de samba não fogem dessa constatação ao negociarem com a indústria capitalista a sua existência enquanto espetáculo. Por isso, é importante ressaltar que o Samba está muito acima dessa camada mercadológica que as escolas de samba possuem, hoje, em sua constituição. O Samba, enquanto força vital, é o que ainda enraiza essas instituições em lugares contra-hegemônicos e impede que sejam completamente consumidas pelo capital.

Penso que o Samba seja uma dessas fissuras no sistema em que os corpos anormais, abjetos e indesejados podem explorar para reformular suas vidas. Entendo o Samba como uma força de transformação produzida pelo afeto coletivo, uma força que pode ser multiplicada na vida para que novas rachaduras sejam abertas. O Samba surgiu dos corpos pretos, africanos e afrobrasileiros, estilhaçados no Rio de Janeiro. O Samba é a quebra e os breques. Logo, sambar também é quebrar, seja qual for a intensidade utilizada. “A quebra não se define porque não cabe em si mesma, porque quando uma vidraça arrebenta, os estilhaços correm para longe, sem nenhuma ordenação possível” (MOMBAÇA, 2021, p. 24). A quebrada do quadril no balacochê do cavaco transborda energia vital e força de criação.

Essa potência de rompimento é fundamental nas experiências com o Samba

tanto quanto nas performances não-binárias de gênero. É essa força que impulsiona o movimento de experimentar montagens a partir dos fragmentos, dos estilhaços, pois nada se cria do nada, tudo se transforma a partir de algo que existe e que é reordenado, reorganizado, reimaginado. E, se preciso, quebrado novamente para dar fluxo a novas experimentações. Trata-se, também, de não fixar um conceito *ad aeternum*, mas de entendê-lo como um processo contínuo.

Afetada por tantas trajetórias de reinvenção, sou encorajada a envidescer cada vez mais minhas performances, a matar o macho que disseram que eu deveria ser, a deixar sair a bicha de dentro de mim, a fracassar nos exercícios cisnormativos que me foram ensinados na escola e em casa, a quebrar a rigidez do corpo, a gingar sem amarras... Enfim, a sambar com meu gênero.

Diante de tantos modos de se armar contra o CISTema, são identificadas diferentes posturas e estratégias de guerra que podemos adotar para a destruição desse mundo e para reimaginar nossas vivências. A prática que escolhi para a minha experiência de trânsito é o Samba. Quero sambar sobre o mundo atual para poder sambar pelos mundos por vir, sambar pelos mundos em-vias-de-ser. Por essa forma, a prática da Sambalização é uma tática de sobrevivência e de modificação performática. Quando digo que meu gênero samba, significa que não estou preocupada em me fixar em algum conceito de gênero, pois sou um corpo em constante movimento, que ginga e que quebra para se refazer. Sambo pelo território da não-binariedade e transbinariedade, mas se em algum momento sentir que estou estagnada, procurarei novos territórios para dar fluxo ao movimento do Samba.

Ao pensar a artificialidade desse corpo em processo contínuo de criação e reformulação, em uma performance sambalizada, as anotações de Susan Sontag (1987) sobre o *Camp* são providenciais para esboçar um pensamento sobre uma sensibilidade inventiva que extrapola os padrões. Afinal, “quem subverte e desafia a fronteira apela, por vezes, para o exagero e para a ironia, a fim de tornar evidente a arbitrariedade das divisões, dos limites e das separações”. (LOURO, 2004, p.20). Segundo Sontag (1987), a sensibilidade *Camp* é fabricada pois rejeita a ideia de que alguma coisa é algo por natureza. E o exagero essencial do *Camp* potencializa a artificialidade do que pode ser entendido como tal. Artisticamente, o exagero formal pode ampliar e direcionar o olhar para determinados pontos discursivos.

Por acreditar que definir uma sensibilidade a partir de um conjunto de

regras sistêmicas é solidificá-la em uma ideia, o que retira da mesma o seu caráter sensível, Sontag assume o desafio de escrever sobre o *Camp*, uma sensibilidade fugidia, não com a intenção de defini-la enquanto um movimento artístico com seu conjunto de padrões, mas de tecer observações para compreender um acontecimento em movimento, vivo e disruptivo, algo similar com o que proponho ao pensar a Sambalização enquanto procedimento. São marcações de alguns passos dentro de uma coreografia processual.

Sontag (1987) aponta que a estilização encontrada no que pode ser visto como *Camp* evidencia a falta de compromisso político dessa sensibilidade. Para a teórica, a valorização do estilo em detrimento ao conteúdo enfatiza seu caráter artificial. Percebe-se que o que Sontag aponta é que a imagem, a visualidade do *Camp*, em seus processos de produção, ganham mais atenção ao invés de seu conceito político, moral ou filosófico. A elaboração do pensamento se dá pela forma, pelo seu exagero, pela sua estilização, sem necessariamente estar embasada em um discurso complexo.

Um dado interessante para ser ressaltado das notas de Sontag (1987) é a predileção do *Camp* por “coisas que são o que não são”. Essa possibilidade de transformar uma coisa em outra sem pudores limitantes vai ao encontro das discussões da arte propostas desde as vanguardas modernistas até os dias atuais. O poder de resignificação é uma das ferramentas do *Camp* para alcançar aquilo que está para além do “natural”. Aliás, Sontag (1987) aponta como característico do *Camp* essa operação de ver as coisas entre aspas, pois estão sempre em zonas limiares de ser mais de uma coisa ao mesmo tempo. No *Camp*, é equivocado definir, nomear, algo com uma certeza absoluta, extinguindo qualquer dúvida. O *Camp* é dubio, seu exagero e sua artificialidade arruinam a certeza do “ser por natureza”. Por esse aspecto, mais uma vez a Sambalização e o *Camp* se aproximam, pois algo que samba também é outra coisa para além do que “é”. É uma potência de ser plural.

Quando Sontag (1987) diz que ser é representar um papel, ela aponta para o caráter performático da existência das coisas. Sontag (1987) diz que o andrógino é seguramente uma das imagens da sensibilidade *Camp*. As performances de gênero que rasuram os limites entre as construções do masculino e do feminino tendem a se comunicar com a sensibilidade *Camp* pela intenção de exagerar os elementos dessa criação performática. Ao levarmos em consideração que as construções sociais no Brasil tendem a seguir os padrões colonizadores da sociedade ocidental eurocêntrica,

as performances de gênero que caminham para fora desses modelos pelo viés do exagero conversam com a sensibilidade *Camp*. E, nesse sentido, o fato de tomarem essa posição e trazer para suas vivências e corpos suas subjetividades dissidentes já é um ato político de enorme potência. Performar no próprio corpo uma imagem que agride os padrões do sistema é um movimento político e essas imagens, por si só, já carregam na forma um discurso de violência contra a opressão colonial.

Sendo assim, mais uma vez o caráter de pluralidade de sentidos do *Camp* pode ser observado. Mesmo que um corpo dissidente de gênero não carregue uma imagem cujo discurso político esteja explícito, há sempre nela uma posição política revolucionária advinda de sua existência em si. Isso sem mencionar os outros possíveis sentidos que podem existir a partir das experiências pessoais e dos modos de subjetivação. Ney Matogrosso, por exemplo, nunca foi um militante guerrilheiro, mas sempre se posicionou politicamente contra a repressão por meio de suas formas artísticas. Desde o início de sua carreira,

a atitude contestadora consistia em apontar para novas formas de vida para combater a(s) ditadura(s), sem se aferrar a uma ideologia político-partidária. A política da sua atuação estava em contestar, naquele cenário, tudo o que pudesse ser considerado um exemplo de 'bons costumes', para atingir diretamente o conservadorismo e o paternalismo do regime autoritário". (NOGUEIRA, 2017, p. 287)

Sontag (1987) estabelece uma relação entre o *Camp* e a cultura homossexual, que trazendo para os dias atuais pode ter o termo atualizado para cultura *queer*. O fato de grande parte dos responsáveis pela articulação dos movimentos que hoje podem ser lidos com *Camp* serem homossexuais diz muito sobre a potência criadora desses corpos que estavam à margem do sistema social e moral e que precisavam desenvolver estratégias de existência e resistência para exercerem suas subjetividades. Atualizo os termos de Sontag de homossexual para *queer* porque vejo que os sujeitos referidos não eram simplesmente homens atraídos sexualmente por homens, mas sim corpos que naquele contexto eram lidos como abjetos e que não se sujeitavam aos padrões cisheteronormativos para serem aceitos e inseridos nos padrões sociais vigentes. A extravagância e o artificial eram ferramentas para desafiar, por meio da imagem, os conceitos do "natural" e do "é assim por natureza". As expressões do que hoje pode ser lido como da estética *Camp* são gestos de dissolução da moralidade tradicional para a efervescência de moralidades criadas por corpos disruptivos com proposições

imagéticas fora do caminho linear dos sistemas vigentes.

Para Sontag (1987), o *Camp* puro é sempre ingênuo, o que significa dizer que aquilo que se ambiciona ser *Camp* é menos prazeroso. Para ela, o *Camp* ingênuo possui uma seriedade que falha. Contudo, é interessante questionar essa constatação de Sontag porque ela leva em consideração que a seriedade *Camp* falha por não ter alcançado algum padrão pré-estabelecido. Penso que a seriedade *Camp*, pelo contrário, atinge o sucesso na criação de um novo paradigma do sério. A glória do *Camp* é transformar a extravagância em uma coisa digna de ser encarada como “séria”, no sentido de que não foi apenas uma tentativa de alcançar um padrão universal, mas sim de construir seus próprios padrões pluriversais.

Sendo assim, é possível dizer que a sensibilidade *Camp* não se limita a uma intenção “ingênua” ou “deliberada” porque sua seriedade não pode ser analisada a partir de critérios gerais. Ela é, em si, criadora de novos critérios pela extravagância, em seu sentido mais etimológico de algo que está fora de um conjunto de parâmetros oficiais. E a “seriedade” desses critérios é cômica, levando em consideração o que a própria Sontag esboça. É uma seriedade do prazer, do riso, da alegria. O *Camp* ataca, com toda sua estética, a ideia de que a seriedade é antagônica ao divertimento. Tal como a carnavalização e a Sambalização.

As notas de Sontag (1987) são finalizadas com uma “conclusão” de que as experiências do *Camp* superam os limites do que a cultura erudita estabelece como “bom gosto” para descobrir e vivenciar prazeres que estão em outras possibilidades de existência. O sentir *Camp* se abre para tudo o que pode ser para além do que supostamente “é”. O *Camp* não se priva dos prazeres por amarras do juízo do que é “bom” ou “ruim”. Ele se permite a experimentações deleitosas e a apreciá-las sem os pudores que, em geral, nos privam. Sontag (1987) conclui que o gosto *Camp* é uma espécie de amor que se identifica com aquilo que dá prazer, o que nos leva a afirmar que o *Camp* é dotado de uma paixão no gesto do fazer e do sentir que transforma o objeto em matéria fértil, em afetos que podem ser compartilhados com o outro. A paixão é o elemento mais essencial àquilo que é *Camp*. O carnaval e o Samba, objetos da “cultura popular”, também compartilham dessa paixão que é parte constituinte da experiência estética que se legitima por si mesma (SHUSTERMAN, 1998). É um prazer que se conecta mais ao sensível do que à razão e está diretamente relacionada às percepções do corpo.

Por outro lado, é possível tecer uma crítica à maneira como a estética *Camp* foi englobada pelo capitalismo e transformada em objeto de consumo. É o que Hélio Oiticica faz ao cunhar o termo *tropicamp* “para caracterizar um elemento resistente na gradativa comercialização das estéticas *queer* à época [anos 60 e 70]” (CRUZ, 2016, p. 303). Pode-se dizer que o artista encontrou em Jack Smith²³ e em Mario Montez²⁴ posicionamentos e produções que dialogavam com as crenças e as lutas que Oiticica travava, desde suas experiências na Mangueira, contra as formas de ideologia repressiva. Ao conceituar *tropicamp* a partir dos trabalhos daqueles artistas, Oiticica desenvolveu uma expressão que poderia falar muito sobre suas próprias experimentações artísticas:

Para Oiticica, as oposições sociais e políticas não são constituídas por contrastes bem-definidos ou divisões estéreis, como homossexual versus heteronormativo ou de sul contra norte. Pelo contrário, ele assume uma posição decididamente minoritária e internacionalista diante de ambos os sistemas, a democracia americana e a ditadura militar no Brasil. Nesse sentido, Oiticica aspira a novas formas de alianças, a coalizões subterrâneas que recusam tanto a “normalidade” do liberalismo dos EUA quanto o fascismo civil-militar no Brasil, considerando os dois sistemas repressivos e inaceitáveis. A noção de “*tropicamp*” pode ser considerada uma importantíssima expressão do espírito de oposição heliano. (CRUZ, 2016, p. 311-312)

Hélio, que já era crítico da maneira como o tropicalismo foi transformado em cultura de consumo pelo capitalismo e banalizado pela ditadura militar brasileira para que perdesse seu potencial crítico, assumiu a mesma postura diante da estética *Camp* que conheceu em Nova Iorque. Pela atitude contrária à hegemonia cultural presente tanto no tropicalismo, em grande parte pelo resgate dos valores antropofágicos, quanto no *Camp*, Oiticica aproxima ambos movimentos para a formação de “uma aliança de emergência histórica e pan-americana” (CRUZ, 2016, p. 317). A proposta de *tropicamp* de Hélio permite entrecruzar uma prática que acontecia no Brasil e outra que se dava nos Estados Unidos:

23 Cineasta estadunidense, ator, diretor e pioneiro do cinema underground.

24 Ator porto-riquenho que foi uma das superestrelas nos filmes undergrounds de Andy Warhol.

Além do mais, Oiticica desenvolveu uma genealogia diferente e determinada por ele mesmo, que coloca estrategicamente suas raízes próximas da obra de Smith. Isso nos dá a oportunidade de compreender algumas similaridades estruturais entre práticas antropofágicas e práticas *camp*: apropriação, humor, desterritorialização de estruturas semióticas e padrões de conhecimento, e sobretudo, a des-essencialização de práticas culturais. (CRUZ, 2016, p. 317)

Com o conceito de *tropicamp*, Oiticica nos aponta uma necessidade de estado de atenção diante das reatualizações das formas de consumismo para que nossas estratégias não sejam deglutidas pelo poder regulador e opressivo e, desse modo, despotencializadas. Pensando nosso contexto contemporâneo, poderíamos dizer que a falsa “inclusão” de pautas LGBTQIAP+ pelas indústrias cultural e comercial é um exemplo dessa domesticação de movimentos contra-hegemônicos. É nesse sentido que deveríamos nos armar de uma atitude *queer* que reitera seu lugar às margens e rejeita as investidas de absorção pelo esponjoso centro social-liberal-capitalista. O mesmo movimento de luta contra a domesticação consumista pode ser notado com o Samba que

Foi, em larga escala, desafricanizado e desmacumbado para, já domesticado, ser digerido pela indústria fonográfica e cooptado pelo Estado como elemento do processo de construção da identidade nacional pelo consenso apaziguador da mestiçagem cordial. (SIMAS, 2019, p. 159)

Com essas aproximações entre o *Camp*, o Samba e a identidade *queer*, não pretendemos dizer que uma coisa é outra, mas queremos entrecruzá-las, apontar e observar como essas atitudes são dotadas, cada uma de sua maneira, de certa energia criadora que é transgressora e disruptiva. Igualmente, não consideramos que a pesquisa artística aqui apresentada seja *Camp*, ou mesmo *tropicamp*, e nem deseje-se que seja. Contudo, certamente há uma influência da estética *Camp*, principalmente em suas referências na cultura *queer*, para capturar fragmentos das imagens e dos discursos a serem utilizados nos processos de montagens. São gestos, movimentos e expressões que passam a integrar o repertório performático da Sambalização do gênero exercida nesta pesquisa.

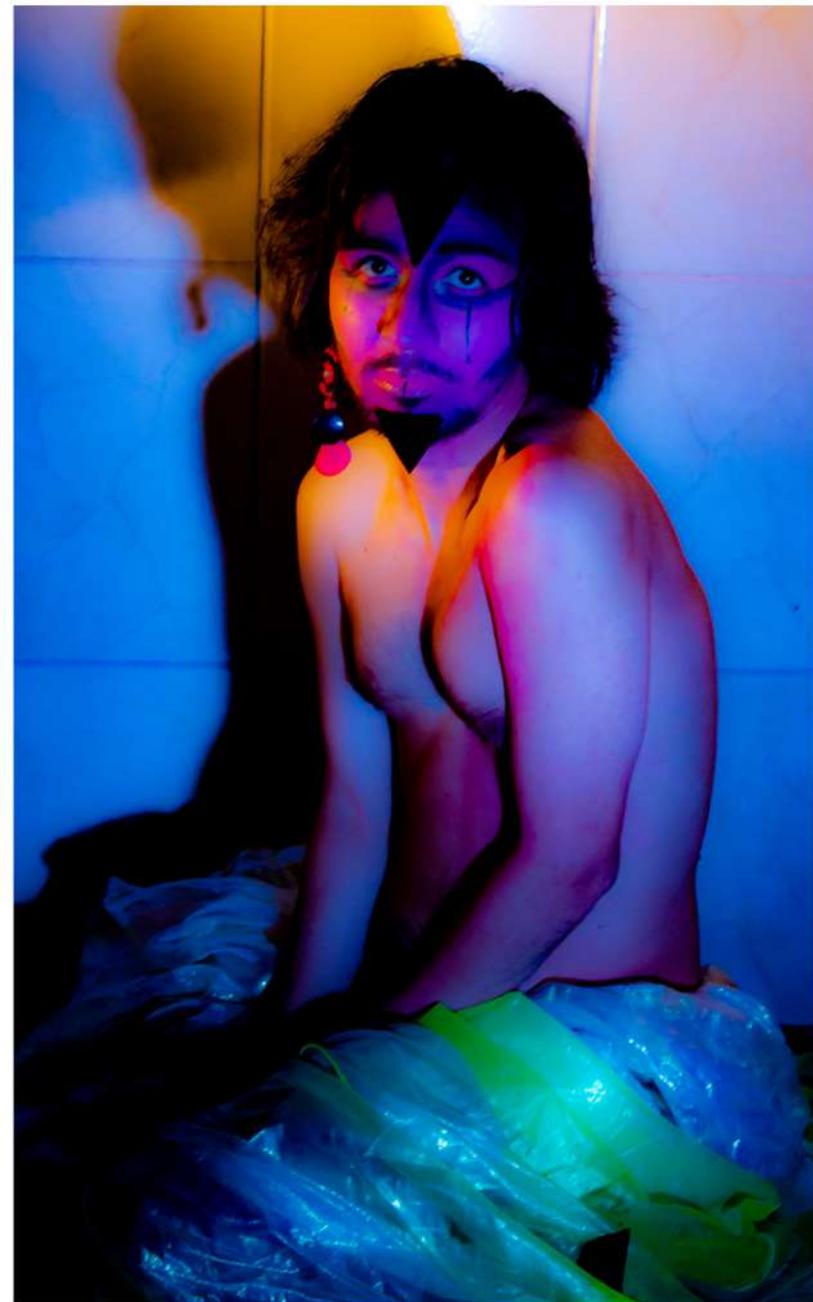
SAMBA #8

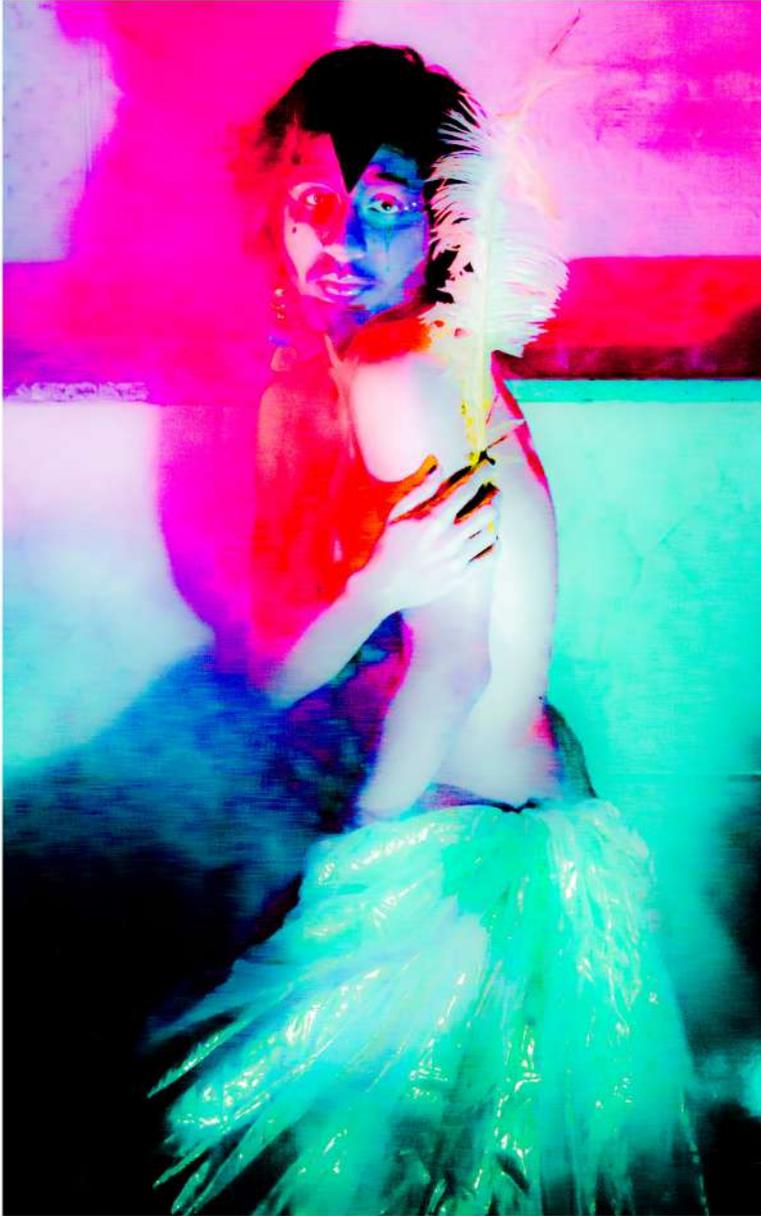














CARTA ~8

Naqueles tempos, achava que sabia quem eu era. Nesses tempos, já não entendo mais as coisas como costumava entender. São tempos de muitas perguntas e pouquíssimas respostas. E destas, menos ainda são as que podem ser entendidas como definitivas. Não quero mais ser definido como em outros tempos passados, pois já não me entendo como tal. Já não sou mais aquele.

Mas ainda o sou porque ainda não me vejo como definível. Me ponho a pensar (mas me ponho mesmo, quase como se eu mesmo fosse um professor que se coloca diante do estudante – que também sou – para provocá-lo a refletir sobre um problema matemático, que no caso é sociológico, talvez filosófico). Quem colocou sobre mim todas as definições com as quais aprendi a me definir, mesmo quando elas não me definiam? E por que, nesses tempos, eu ainda precisaria me definir com tais definições se já não me entendo como elas, porque na verdade nunca me entendi? São tantas as respostas que, às vezes, fujo das perguntas.

São pouquíssimas as vezes em que tenho coragem para me redefinir. Mais poucas ainda são as vezes em que tenho coragem de entender essas redefinições como definitivas. Na verdade, tenho medo de me definir, pois em outros tempos eu tinha tanta certeza do que me definia, e tempos depois já não entendia porque aquilo não me definia mais.

Nos tempos atuais, me entendo como não definível porque não sei como em tempos futuros vou me entender. Que saco! Por que vivemos em meio a tantas definições de que temos que nos definir quando, na verdade, as pessoas passam a vida toda tentando se definir com todas as definições dadas e falham miseravelmente porque não dá para ser tão coerente com algo que não é de si?

Às vezes, penso que queria me entender tão bem quanto as pessoas que se entendem tão bem a ponto de terem certeza de suas definições. Mas penso que se eu me entendesse tão bem não seria eu, pois eu não me entendo tão bem. Nesses tempos, pouquíssimas vezes me entendi o suficiente para escrever com certeza minhas definições em formulários ou em mensagens de texto. Diferentemente do que acontecia naqueles tempos, em que as definições já vinham praticamente escritas sozinhas de tão prontas e bem resolvidas que eram. Pouquíssimas eram as vezes em que eu pensava sobre elas. Arrisco a dizer que quase nunca.

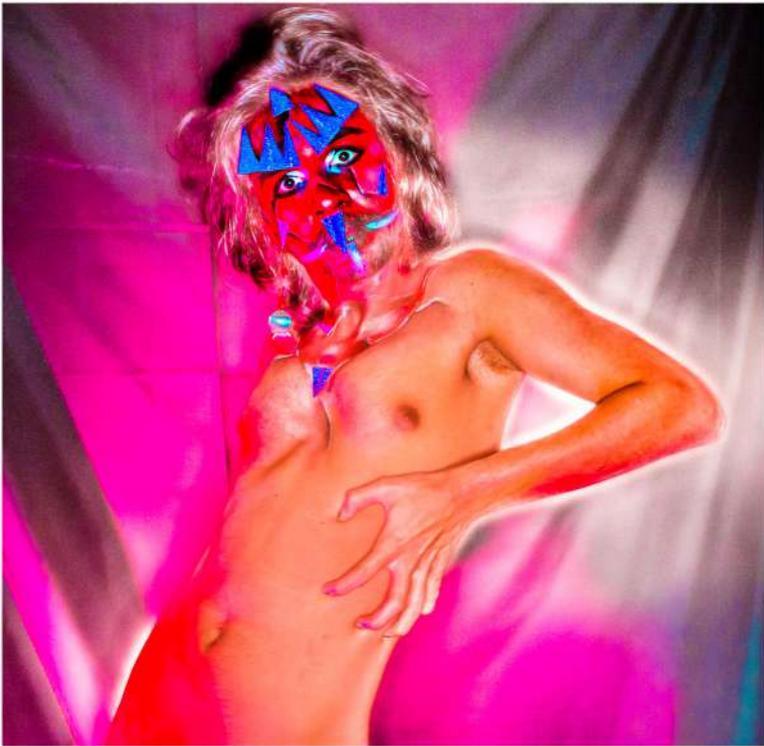
Pode até parecer que uso um tom saudosista ao falar sobre aqueles tempos, mas isso não é verdade. Não tenho a menor vontade de voltar a me definir como

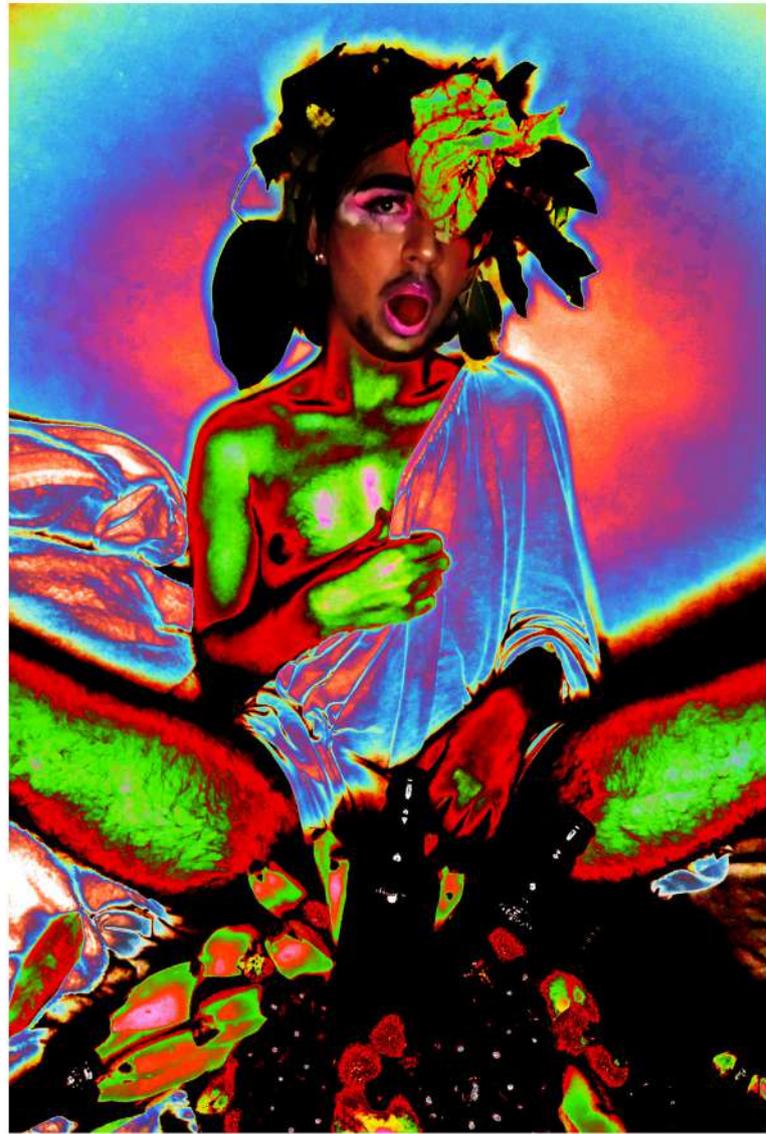
naqueles tempos, pois o que eu usava para me definir, na verdade, não me definia. E muito menos me define hoje, quando me entendo como indefinível. Sempre quis ser indefinível. Penso que me entenderia muito mais se desde sempre tivessem me dado a oportunidade de ser indefinível. Pois se um homem, uma casa ou minha própria carne não me definem, por quais motivos preciso me definir de maneira tão definitiva como me cobram?

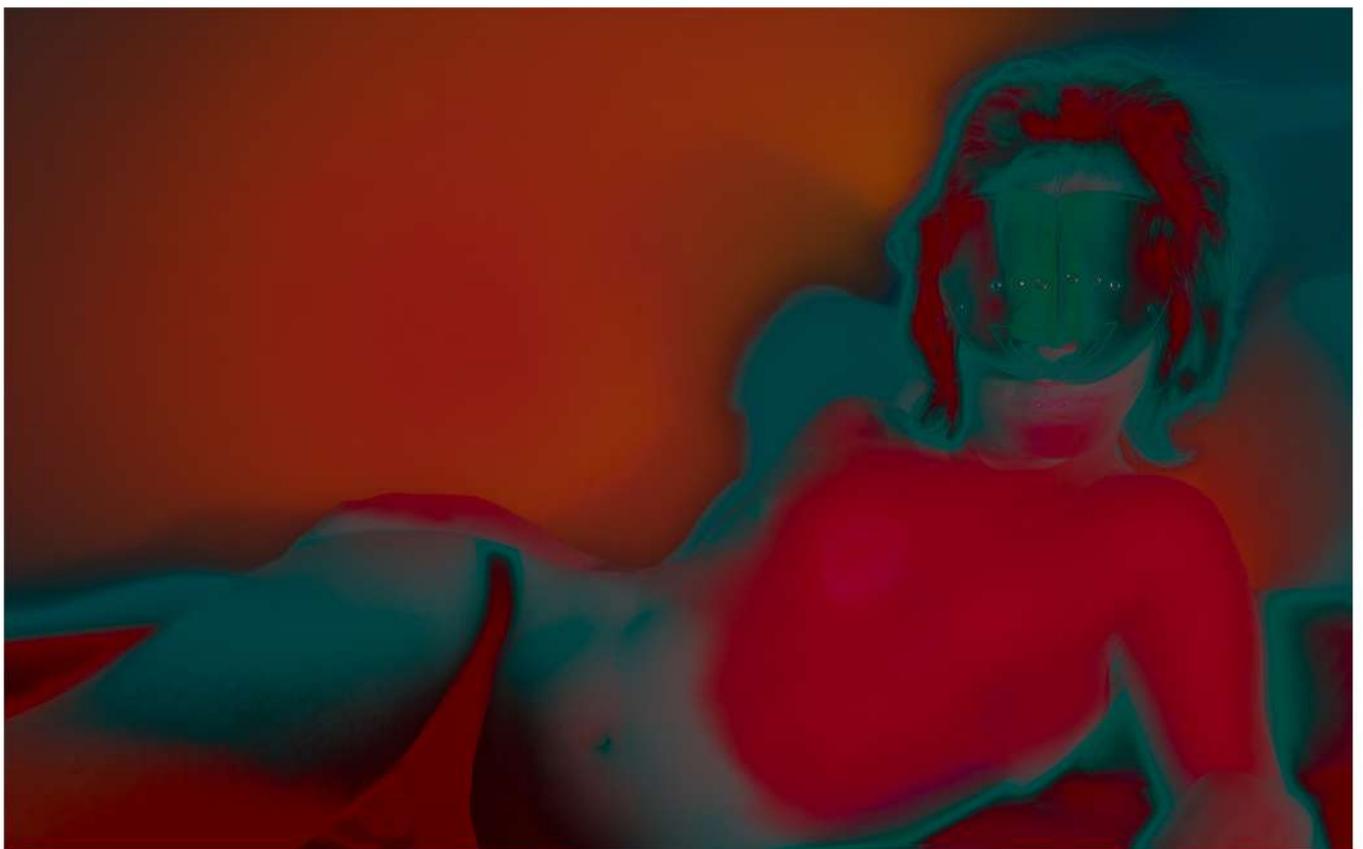
Se no tempo-hoje me entendo o suficiente para me definir como algo, não quero me cobrar para no tempo-amanhã ter que me definir da mesma maneira quando talvez já não me entenderei como o que me definia. Será mesmo que preciso me entender por completo, de maneira que no hoje eu garanta que amanhã ainda serei o mesmo? Se nesses tempos já não me entendo como quem eu era naqueles tempos, porque preciso garantir que nos tempos que ainda vêm serei o mesmo dos tempos que hoje vivo?

Pouquíssimas são as vezes em que tenho absoluta certeza das definições que uso para me definir. E, às vezes, desejo redefinir até mesmo as certezas. Se entendo que é possível redefinir as definições, me ponho no lugar de quem pode se redefinir sempre que repensar sobre si. Quero me definir como indefinível, podendo me redefinir de tempos em tempos. Não poucas as vezes quero pensar que “as minhas definições foram atualizadas”.

SAMBA #9







CARTA ~9

Hoje saí de casa com as unhas pintadas pela primeira vez.

Foi uma experiência que me despertou muitas sensações.

Era algo que eu já tinha vontade de fazer há muito tempo, mas que não me permitia pelo receio de ser julgado. Já que estava em quarentena em casa, pensei “por que não?”. Aí comprei alguns esmaltes e pinteí. Não do jeito tradicional, pincelando a unha toda. Fui descobrindo formas que me interessavam, formas da minha unha pintada. Gostei bastante do processo, foi praticamente um ritual de cura.

Como quase toda criança viada, tinha vontade de pintar as unhas, passar batom, usar salto alto e todos esses “empiriquitamentos”. Nunca pude, né? Então cresci com essa vontade reprimida, essa ferida aberta que vem sendo curada. Pintar as unhas foi um respiro. Pra mim, foi como se estivesse saindo de uma poça de areia movediça em que estava preso desde sempre. Uma libertação mesmo, do tipo “caramba, finalmente pinteí minhas unhas!”.

Mas até aí, eu só estava em casa. Quando chegou o dia de sair à rua pela primeira vez, aí o bicho pegou. Veio aquela avalanche de medos. Medo das risadas, medo das ofensas, medo das violências, dos socos, dos chutes. Medo de tudo aquilo que meus pais tinham medo que acontecesse comigo se eu saísse de casa com as unhas pintadas. Ia tirar o esmalte para ir à rua? Não mesmo. Decidi enfrentar a situação.

Andei pela rua de cabeça erguida, fingindo costume. Fiquei pensando que tinha que agir como se já saísse de casa com as unhas pintadas há anos. Só mais um dia normal no Rio de Janeiro. Por dentro, ao mesmo tempo em que estava surtando, estava explodindo de felicidade. Estava andando na rua com as unhas pintadas! Que sabor, meus amores! A bicha venceu!

Na volta para casa, o medo já tinha ficado para trás. Na minha cabeça, cantarolava “close, beleza, eu quero unha de garota!”, imitando a Nanda Lyra e a Kelly Souza. Já estou ansioso pelas próximas vezes. Não me vejo mais sem um esmalte nas unhas. Volto a escrever-te em breve.

Despedida bem pintosa,

CARTA ~10

Esta carta é sobre os meus desejos.

Eu quero inventar outro jogo. Chega de ficar presa nesse tabuleiro de movimentos limitados com esse exército de pecinhas uniformes. Xeque-mate no CISTema! Quero me montar como peça e me estrelar como gente... Gentchy Computada Igual a Você!

Falando em peça.... Peão que só anda para frente e come de lado? Chato, chato! Quero Peões e Peoas que rodem, que girem e que façam grandes círculos em todas as direções. Quero que todas as Torres possam avistar para além do horizonte lugares bonitos e tranquilos para se amar. Quero que todos os Cavalos exibam suas belas crinas ao vento enquanto cavalgam sem pudores. Pocotó, pocotó! E quero que todos os Bispos sejam livres de preconceitos, que exaltem as cores do que é colorido e se convertam à magia do desbunde. Quero também que todos os Reis e Rainhas sejam glamurosas, excêntricas e tenham samba no pé!

Mas nesse jogo os papéis não são tão definidos. Quero que qualquer uma possa ser qualquer peça. E que possa trocar sempre que quiser e ser outra, como em um show de improviso. Ninguém mais precisará se esconder, por obrigação, atrás de máscaras e figurinos de jogos passados. O tabuleiro será um baile dos desejos pulsantes, um espetáculo em constante metamorfose!

E se toda peça pode ser qualquer peça é porque o jogo se torna democrático. Quero que todas sejam sinônimo de poder, livres para ir e voltar pelos espaços do tabuleiro sem medo de serem mortas. Não falo de uma democracia unilateral que vigia e pune o que foge à coreografia. Falo de uma democracia do cu: que todos têm. Tão polêmico... desejado... censurado! Afinal, o cu é o símbolo da liberdade! Quero que todas as pregas da moral sejam perdidas para que possamos fazer a nossa própria moral. Isso é bom para o manual!

E se me faço livre, quero transformar o tabuleiro em um chão de estrelas marcadas como tatuagens de um amor marginal. Estrelas que desabrocham em uma imensidão que parece um céu de flores não catalogadas. Quero sentir meu corpo seco e molhado enquanto carrego a primavera nos dentes, nos olhos e na pele. Quero flutuar por um novo tempo que me faça acreditar que nesse mundo algo há de valer a pena. Quero ver, em cena, rastro de cobra e couro de lobisomem para ficar em dúvida se corro para o bicho pegar ou se fico para o bicho comer. Afinal, sou feita de carne e purpurina, à la Dzi Croquettes!

E como tal, quero me tornar uma borboleta nesse desenxadrezamento tropical. Uma mistura de vedetchy com Pauletsky! Com minhas grandes asas quero voar pelo tabuleiro e transformá-lo em um palco onde a arte transforma a vida, e a felicidade de ser o que se deseja é uma grande estratégia para derrotar os oponentes.

Borboletas também sangram, choram e se desesperam na batalha, mas nunca desistem de voar. Por isso quero sempre voar para me sentir viva. Quero espalhar a revolucionária mensagem de que só o amor constrói! E voar é cantar, dançar, expressar tudo o que se é como se fosse uma aclamada peça de teatro besteiro. Quero voar longe, até chegar ao planeta Carnaval.

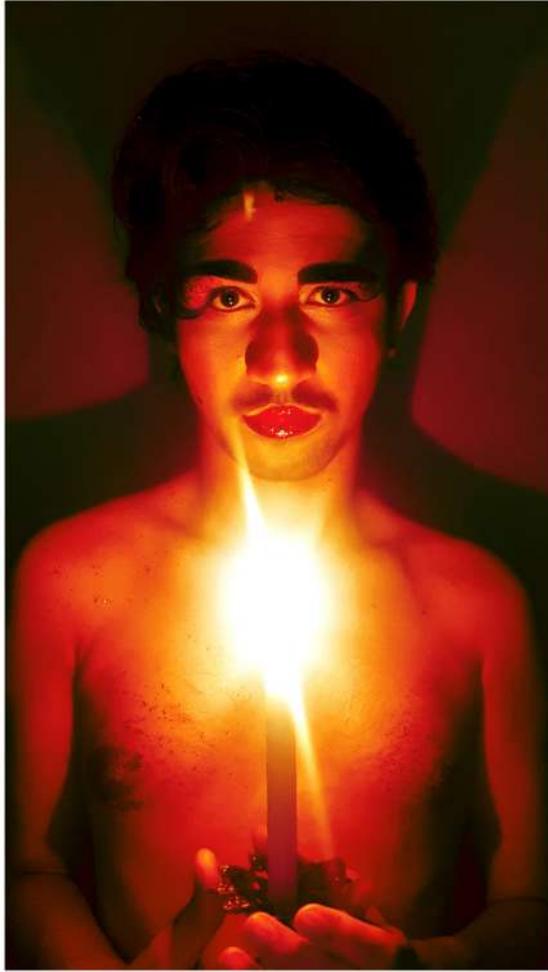
E quando chegar lá... quero ser a pioneira, erguer minha bandeira, aprofundar minhas raízes, espalhar minhas sementes, dar meus botões, bater minhas asas, rodopiar pelas ruas e avenidas e espalhar fantasias pelos multiversos. Quero ser um espírito do tempo, interplanetário, extraordinário, beber cachaça como se fosse água para tomar um porre e sacudir todo o tabuleiro. Eu quero que sintam o meu astral, pois estarei cheia de desejo e quero cobrir os seres de beijos, etecetera e tal. Quero ser Artista, Sambista, Rainha, Peoa, Cavalo, Bispo e Torre. O objetivo final desse jogo será o prazer!

E quando o jogo acabar... só talvez eu queira mamar, e pode ser que eu queira Manaus, mas o que eu realmente quero... Eu quero ser Croquetchy!

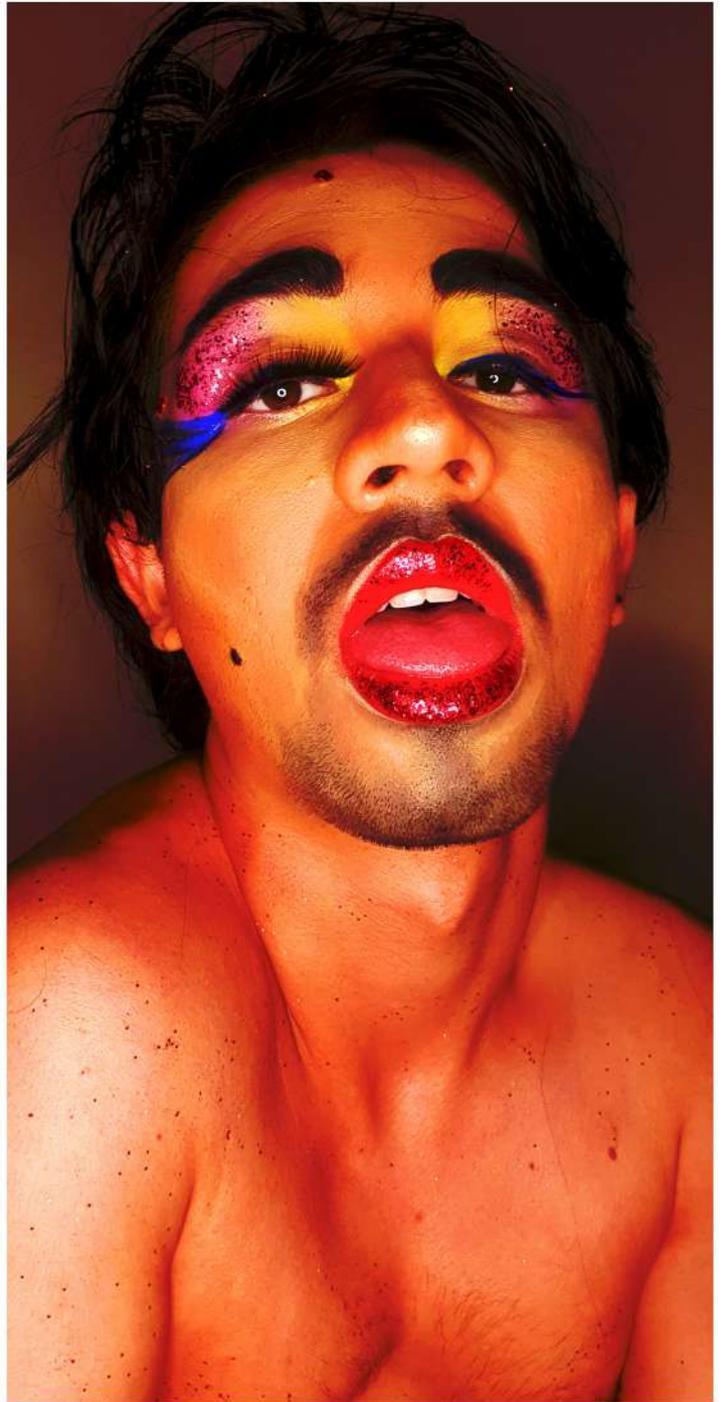
Espero que meus desejos se realizem, pelo menos, na avenida.

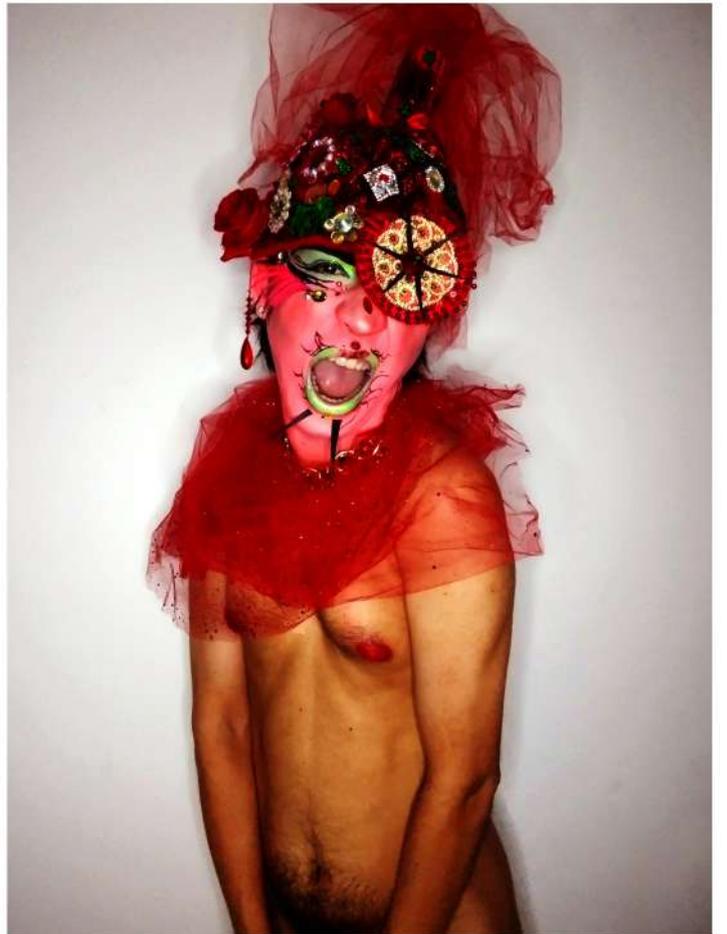
Com amor,

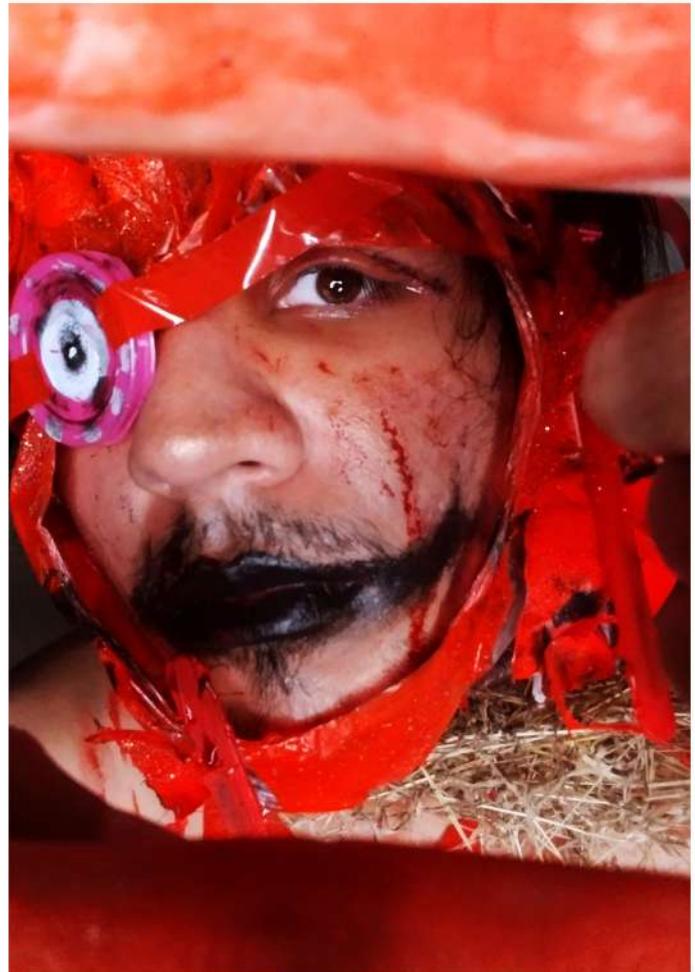
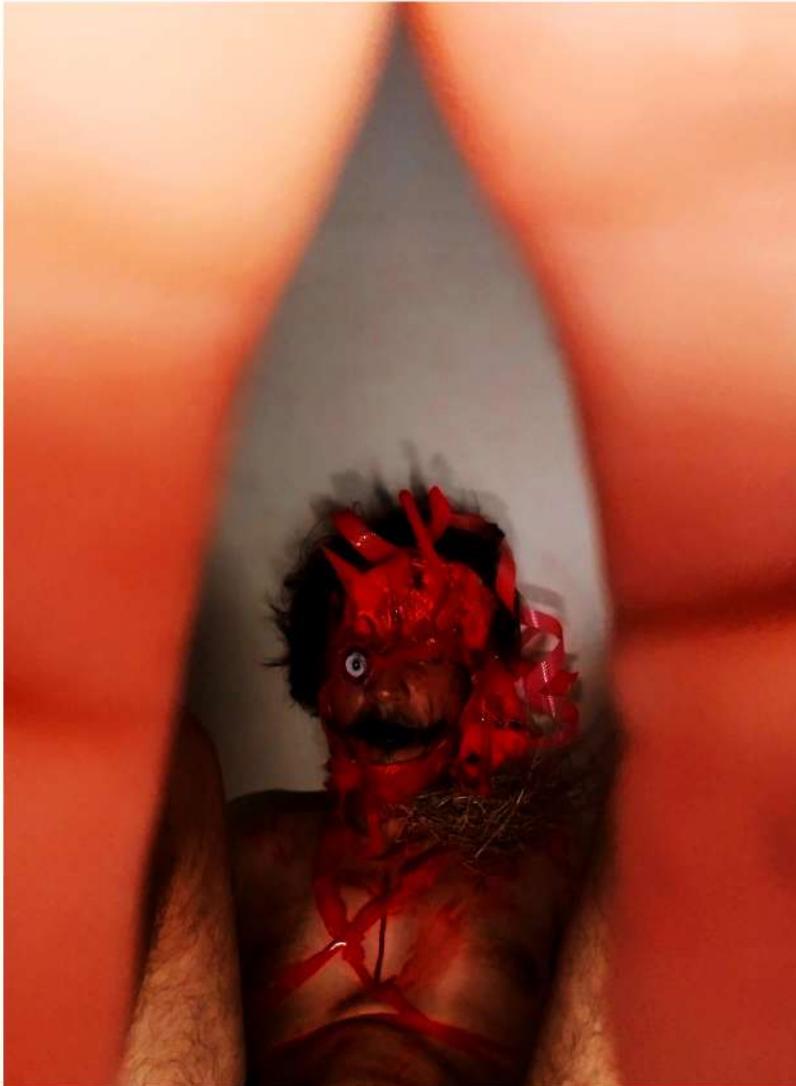
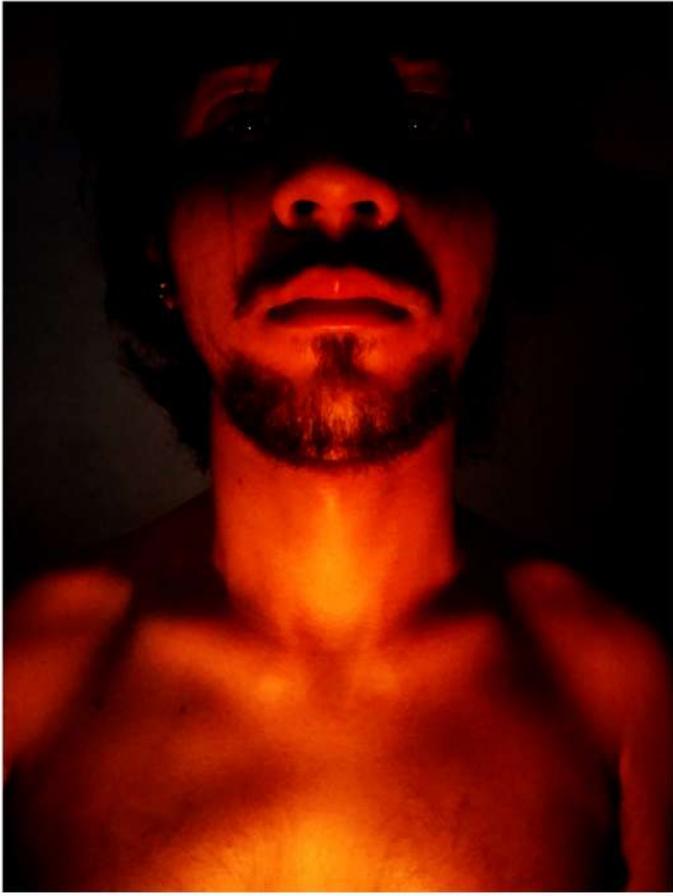
SAMBA #10











5. A SAMBALIZAÇÃO DO CORPO

As instituições de controle utilizam diversos artifícios para nos fazer acreditar e viver sob uma ideia de real muito bem construída e articulada. Tanto é que não raro ouvimos frases como “essa é a nossa realidade, não tem como mudar” ou “a realidade é essa, doa a quem doer”. Somos disciplinados a aceitar de maneira submissa o real que nos é ofertado, enquanto nossas realidades imaginadas são desprezadas como meras utopias longe da realidade. As imagens fixas dos gêneros são um exemplo do que nos é ensinado como a única realidade possível.

As realidades são impositivas e formam uma espécie de lei, da qual é insensato querer escapar. Somos atacados por uma opinião dominante segundo a qual existiriam realidades impositivas a ponto de não se poder imaginar uma ação coletiva racional cujo ponto de partida subjetivo não seja aceitar essa imposição. (BADIOU, 2017, p. 7)

Concentrando nosso pensamento nas questões de gênero, essas imagens que nos apresentam são não o real, mas como máscaras do real, semblantes²⁵ que são aceitos pela sociedade como verdades absolutas do que deve ser seguido. O poder disciplinar ocidental-capitalista adereçou as máscaras binárias de gênero para doutrinar os sujeitos a reproduzi-las como suas próprias realidades enquanto oculta a realidade dessa construção. Os corpos são disciplinados a utilizar essas máscaras, semblantes do real, em suas performances sociais a fim de encenarem uma masculinidade ou feminilidade construída como a única maneira de existir em coerência com o sexo biológico. Considerando Badiou (2017), desmascarar a realidade por trás da máscara do gênero demanda a cisão do próprio real entre o que é oculto pelo semblante e a própria realidade da máscara. Ter consciência que as imposições de gênero “homem” e “mulher” não são a realidade em si, mas uma construção da realidade, é o primeiro movimento de frustração dessa representação do real.

Se o que há por trás da máscara do gênero é o poder disciplinar, como poderíamos acessar e frustrar esse real? Se as performances da masculinidade por quem nasce com pênis e da feminilidade por quem nasce com vagina são apresentadas como o real do mundo, a natureza rígida a ser seguida, é porque o acesso à forma ficcional como essa realidade foi construída provocaria rachaduras destruidoras na estrutura de mundo edificado pela episteme colonizadora. A crença na noção de gênero e em seus desdobramentos é primordial para que o poder continue nas mãos do senhor-homem-

25 No sentido de falsa aparência do real, como aponta a tradutora em nota de rodapé (BADIOU, 2017, p. 12).

branco-cis-hetero-capitalista. Uma sociedade de homens e mulheres reprodutores é a garantia de que esse real perverso por trás da máscara do gênero não seja abalado. Os papéis de gênero são formalizações do mundo burguês capitalista, uma dança em *loop* que não serve aos desejos do corpo, mas aos ideais da política de controle. Para rabiscá-los,

diremos que o real é o ponto de impossível da formalização. Isso quer dizer que aquilo que a formalização torna possível [...] só é possível pela existência implicitamente assumida daquilo que não pode se inscrever nesse tipo de possibilidade. Tudo isso equivale a dizer que só se pode ter acesso a um real quando se descobre qual é o impossível próprio de uma formalização. (BADIOU, 2017, p. 30, 32)

Com base nisso, é possível dizer que o ponto de impossível da realidade do gênero é sua performatividade inventiva, visto que inventar outras performances sociais para além da masculinidade e da feminilidade é visto como anormalidade e bizarrice. Contudo, enquanto a polícia sobre a invenção do corpo diz que é impossível inventar novos gêneros, ela mesma se estrutura sobre o ocultamento da invenção do “homem” e da “mulher”:

Se os atributos e atos do gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são *performativos*, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora. (BUTLER, 2021, p. 243-244)

Afirmar que o impossível existe (BADIOU, 2017) e performar socialmente um corpo que está para além da binariedade imposta como realidade, é (1) expor o caráter ficcional do gênero, (2) estilhaçar as máscaras que ocultam a face colonizadora das instituições de controle, (3) questionar os limites da formalização desse mundo capitalista que habitamos e (4) transformar o mundo por vias da imaginação do que era dito como impossível, agora ciente de suas possibilidades. Dar forma ao impossível é um exercício experimental necessário para se acessar o real, então experimentar imagens corporais transbinárias é uma via de invenção da nossa realidade íntima e coletiva, e de todo discurso de verdade que possa surgir a partir disso.

As experiências com a cultura e com a arte *queer*, com o carnaval e com o Samba, me colocaram em movimento e proporcionaram a retomada da minha energia vital e do pensamento sobre meu próprio corpo. A possibilidade de reinvenção de

mundo às margens dos dispositivos de controle e seu centro sociocultural aprendida com aquelas desencadeou uma série de práticas performáticas com o interesse de investigar o corpo e suas imagens.

Enquanto sujeito disciplinado dentro do padrão binário de gênero, fui submetido à performance constante de uma coerência masculina que era, no entanto, incoerente com os meus desejos. A minha performance em Rondônia seguia a militar coreografia da cisheteromasculinidade compulsória e qualquer passo fora do ritmo era repreendido. Havia uma aceitação da repressão, por minha parte, por acreditar que eu deveria ser homem para integrar a sociedade. Era um corpo estéril, capturado pelo sistema, cujos desejos germinavam e murchavam dentro de si.

Minha mudança para o Rio de Janeiro significou, para além de uma mudança física, uma mudança gradual nos modos de subjetivação, expressão e performance. São mutações que estão em um processo de esboçar uma outra dança que se dá nos acontecimentos, nos encontros e nos afetos. A experiência de ser um corpo que samba me provocou a pensar sobre como expandir a prática do Samba para outras performances, como a de gênero e sua produção de imagens de si. Tal provocação motivou experimentações artísticas sobre como se entender como um corpo não-binário que performa elementos que escapam às definições ocidentais-colonizadoras e explora modos de criar diferentes imagens para se autorrepresentar.

Os processos de montagem são uma importante etapa dessa investigação que dissolve os limites entre arte e vida. O ato de se montar pode ser observado na prática artística de drag queens e drag kings que utilizam diversos elementos, como maquiagem, adereço e figurino, para criarem personagens em seus próprios corpos. Podemos analisar que o termo “se montar”, ao invés de outros sinônimos como “se caracterizar”, reforça a ideia de que é um exercício que leva em conta algo que é construído a partir de elementos fragmentados, retirados de diferentes contextos para a criação de uma entidade artificial. O sujeito se monta porque encontra-se desmontado – desmantelado, desfeito, desunido – e isso significa que seu corpo não é algo completo em si, mas apenas uma parte que necessita de outras partes para ser formado. Enquanto desmontado, todo processo de montagem – ou montagem – é uma nova possibilidade de se recriar, de refazer-se enquanto outro sujeito ou outra apresentação de si.

As montações podem ser aproximadas dos procedimentos de montagem e

criação alegórica das vanguardas modernas, levando em consideração as aproximações de Peter Burger (2008) sobre o conceito benjaminiano de alegoria e os processos artísticos de montagem das obras não-orgânicas vanguardistas. A partir de Walter Benjamin, que afirma que “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína [...]. A falsa aparência da totalidade se extingue” (2016, p. 187-188), Peter Burger ressalta que “o alegorista junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido” (2008, p. 141). A imagem alegórica não possui um sentido natural que corresponda ao seu todo orgânico, seus sentidos são atribuídos pela montagem. “A obra ‘montada’ aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade” (BURGER, 2008, p.147) e se apresenta como artificial. O próprio modernismo brasileiro e seu ato antropofágico possui um procedimento de montagem ao “engolir” a arte que vem de fora para misturá-la com o que está dentro para formar uma arte fragmentada da cultura brasileira, posteriormente “deglutida”, mais uma vez, pelo tropicalismo. Ao produzir alegorias do corpo nos processos de montagens artísticas, encontra-se uma imagem alegórica que é corpo e que fala sobre o corpo por meio de materiais e gestos que não são, naturalmente, do corpo.

A montagem, nesta pesquisa artística, tem como objetivo materializar outras imagens e outras corporalidades que são autorrepresentações. Quando me monto, não procuro representar o outro que é exterior a mim, mas outro eu – outra imagem que também sou eu e que é resultado dos diversos atravessamentos que me constituem. Me monto para me materializar em imagens formadas pelos fragmentos afetivos que capturo nas experiências com as manifestações carnavalescas, com os saberes do Samba e com a cultura queer. Não desejo com as montagens, pelo menos nesse sentido e neste estudo, desenvolver uma personagem como drag queen, mas sim criar outras imagens de mim que sejam transbinárias.

Em termos práticos e técnicos, as montagens aqui expostas podem conter apenas maquiagem como também adereços e figurinos, ou simplesmente o corpo nu com diferentes iluminações. A experimentação dos materiais parte de questões formais sobre os efeitos que cada um proporciona. Há o uso tanto de materiais profissionais, como maquiagens e tintas, quanto de outros alternativos, como plástico e papel. Os materiais mais característicos das escolas de samba, como pedrarias e tecidos brilhantes, em sua maioria foram obtidos por doação ou reaproveitamento

de fantasias próprias de carnavais passados ou coletadas ao final dos desfiles. O método de uso dos materiais parte dos desejos e afetos que estão latentes no momento da montagem. Não há um planejamento prévio rígido ou desenho técnico para organizar esse uso. As combinações surgem a partir do corpo e de seu repertório de referências construído ao longo do tempo. As transformações acontecem nessa encruzilhada entre meu corpo, os materiais e os aprendizados que as experiências passadas proporcionaram. São imagens de como o tempo espiralar transvia minha performance nesse plano de existência.

As montações são produções de imagens efêmeras do e no corpo. Os atos de se maquiar, de se pintar, de colar outras matérias na pele, de vestir algum adereço, dão movimento à imagem do corpo e criam outras possibilidades de se apresentar enquanto sujeito. Em minhas experiências, quando me monto, retomo os aprendizados com o Samba para que a prática de montagem seja uma prática de Sambalização das imagens. Reitero que o movimento está justamente nesse deslocamento de uma imagem a outra, nessa transcurso entre as possibilidades imagéticas de autorrepresentação. Assim, considero que o processo de montagem que performo é uma Sambalização da imagem no sentido de gingar com as formas da face, do corpo, de rabiscar uma imagem canônica de si para criar uma encruzilhada visual. É fazer do Corpo, Samba.

No entanto, a sua potência não se esgota nessa etapa. Quando finalizo uma montagem, me coloco diante da câmera para performar o eu sambalizado. Ou seja, para além da criação de imagem no próprio corpo, há o desejo de materializar essa imagem por meio de um dispositivo fotográfico para, assim, constituir uma cartografia desse processo movido pelos desejos, pelos prazeres e pelos poderes. Essa passagem da imagem montada na pele para a criação de uma imagem fotográfica do corpo é um modo de compor, visualmente, as relações e diálogos entre as montações e tudo que está implicado nelas. Sobre a fotografia, Luciano Vinhosa diz:

Com efeito, quer seja do ponto de vista daquilo que é olhado e capturado em seu quadro, quer seja daquele que a olha, a fotografia implica sempre a criação de imagens. Como artefato circunscrito pelo emprego de seu dispositivo, ela é um campo de intencionalidades e de expressão. Como objeto da percepção humana, sua experiência está condicionada pela cultura, pela memória e pela imaginação do sujeito, ferramentas com as quais interpretamos o mundo. (VINHOSA, 2016, p. 1026)

Por ser, ao mesmo tempo, o sujeito olhado e quem olha, flagro e sou flagrado nas imagens criadas. Nesse sentido, as fotografias não são consideradas apenas registros da montagem, como uma forma de documentação, mas um desdobramento pensado como trabalho em si, ou seja, como fotoperformance. A respeito disso, podemos pensar que

Essa performance, pensada pela fotografia, se realiza como imagem-conceito que se representa a si mesma e se apresenta ao olhar do outro como fato inédito. Como imagem que frequenta os corpos, dependerá tão somente de um sujeito (de um corpo) para animá-la com suas próprias histórias. (VINHOSA, 2021, p. 270)

A transposição de uma experiência que se dá no corpo para o suporte fotográfico é também, de certo ponto, uma necessidade de se transbordar para fora dos limites lógicos e físicos do corpo. Considerando que todas as montagens foram produzidas em casa, em um ambiente de intimidade e isolamento²⁶, as imagens, a princípio refletidas apenas no espelho, podem ser projetadas e apresentadas a outros sujeitos a partir das fotoperformances. O corpo deixa de ser apenas a carne e se torna também a imagem digital, passível de ser ainda mais manipulado por meio de *softwares*, de maquiagem virtual, além de ganhar uma possibilidade de exposição pública para afetar outros corpos. Mesmo que pelo meio fotográfico, a experiência do corpo é capaz de afetar quem com ela se relaciona. Quando Luciano Vinhosa discute o conceito de imagem tátil, a partir de Walter Benjamin, propõe que há fotografias com o potencial de afetar corporalmente quem com elas se relaciona:

²⁶ Devido, em grande parte, ao contexto pandêmico sob o qual esta pesquisa foi desenvolvida.

Podemos supor por aí que certas fotografias teriam a capacidade de nos tocar de modo tão direto que o seu sentido não seria dado pela linguagem, ferramenta privilegiada de nossas representações conceituais. Elas acionariam sobretudo a pele, nosso maior órgão sensorial, provocando uma afecção ou empatia cujo efeito seria uma reação corporal imediata – espécie de inteligência sensível que escapa aos padrões da racionalidade. (VINHOSA, 2018, p. 143)

Pelo viés da Sambalização, essa possibilidade de afetar corporalmente o outro por meio da imagem fotográfica é uma oportunidade de dar fluxo ao movimento do Samba que pulsiona o trabalho. Se a fotografia pode ser tátil e provocar reações corporais, podemos considerar que ela também pode, nesse processo, fazer o outro sambar. Isso não significa que, ao estar em frente às fotografias, o público irá sambar da mesma maneira que ao escutar um Samba musical, afinal, por se tratar de outra linguagem e matéria, o Samba visual reverbera de maneira distinta nos corpos dos sujeitos. Não se trata de um “Samba no pé”, mas de uma experiência de Samba que, pelo desejo ou pela repulsa, irá afetar o sujeito e o deslocar, física ou conceitualmente, em alguma intensidade. Ao rabiscar um esquema desse movimento, teríamos: (1) as experiências somaestéticas com o Samba; (2) a Sambalização do corpo pelas montagens; (3) a produção de imagens com os dispositivos digitais; (4) a composição de um Samba visual; e (5) a recepção pelo outro e, conseqüentemente, sua criação e deslocamentos de sentidos. De maneira espiralar, o movimento segue em repetições transformadas e transformadoras.

Há que se avaliar as perdas e os ganhos provocados no processo. Ao transferir a experiência com a imagem do corpo vivo para a imagem cristalizada do corpo fotografado, são feitas escolhas do que será visível no enquadramento e nos cortes produzidos. Há detalhes que são escondidos, partes que são realçadas e posicionamentos que são privilegiados para que determinados resultados sejam alcançados. Essa ficcionalização do corpo não é vista como um efeito negativo, visto que todo o processo leva em consideração o caráter artificial da montagem. Com isso, as fotografias, mesmo sem as edições, não podem ser consideradas um mero registro da montagem, pois não são pensadas como amostras de um resultado final, mas como parte do processo de criação da imagem do corpo. Portanto, ainda que a Sambalização inicialmente se dê no corpo vivo, seu processo é continuado no suporte fotográfico porque não se trata daquilo que está em um movimento apenas literal, mas também daquilo que está em movimento e não podemos, necessariamente, ver

se mover. É válido reforçar: o trânsito não é apenas no espaço-tempo físico, mas também nos campos simbólicos e conceituais.

Por outro lado, fotografar-se já é uma atividade banal. Com o advento das redes sociais e com o aprimoramento dos dispositivos celulares com câmera frontal, o hábito de tirar as conhecidas *selfies* foi incorporado ao cotidiano e pode ser considerado quase tão comum como escovar os dentes pela manhã. Se antes era difícil conseguir fazer uma boa foto de si mesmo com uma câmera digital ou com a câmera traseira do celular, hoje em dia parece que nunca foi preciso de uma outra pessoa para tirar uma foto pessoal. Essa multiplicação pelas redes, no entanto, provocou também certa padronização na maneira de como se autorrepresentar. Sobre isso, Luciano Vinhosa diz que

Sabemos que a maioria das *selfies*, que hoje abarrotam as redes sociais, é, da mesma forma, imagens clichês, de segunda ou terceira mão, fazendo crer em um modo de existência e sociabilidade espontânea que as fotografias tomadas por celulares fazem prova. Nesse sentido, o apagamento do original é total, uma vez que a representação na imagem já está pautada em outras representações pré-existentes. Nessas imagens o real aparece como simulacro que, por sua vez, retornam para o real. (VINHOSA, 2018, p. 146)

Esse mascaramento do real direcionado para as redes sociais é relativamente recente e pode ser atribuído, em grande parte, à monetização de atividades como influenciador digital, blogueiro etc. Se em 2007, quando a Unidos da Tijuca fez seu carnaval sobre a fotografia, não houve qualquer menção às *selfies* visto que não era algo muito popular, o mesmo não ocorreu em 2015 quando a União da Ilha, com seu enredo *Beleza Pura?*, registrou a prática nos versos “Eu sou! Eu sou! / Sou a cara da riqueza / Tiro foto de mim mesmo / Eu só quero aparecer”²⁷. “Boas” *selfies* foram, por muito tempo, a garantia de um bom engajamento na internet.

No entanto, tirar *selfies* deu uma saturada. Pode-se observar, principalmente com o advento da rede social *Tik Tok*, que a tendência hoje e para os próximos meses (é muito arriscado dizer anos) é fazer vídeos. A característica frontal, de se autorregistrar ainda continua, mas há a mudança do paradigma da imagem estática para a imagem em movimento. Ao invés de fotografias, os algoritmos têm valorizado e aumentado a circulação de produções audiovisuais. Produzir pequenos vídeos, dos mais simples

27 G.R.E.S. União da Ilha do Governador. Carnaval 2015. Enredo: Beleza Pura?. Compositores: Beto Mascarenhas, Carlos Caetano, Djalma Falcão, Gugu Das Candongas, Marco Moreno e Roger Linhares.

aos mais elaborados, é a nova tendência do capitalismo digital. Os usuários mais à frente, pertencentes à Geração Z, já consideram um pouco *cringe*²⁸ tirar *selfies*.

Ainda que na contramão do que há de mais vanguardista na produção visual das redes sociais, optei por trabalhar com fotografias para a produção da pesquisa artística desenvolvida nesta dissertação. Essa escolha foi motivada pelo desejo de trabalhar com as imagens de maneira individual, como fragmentos que possuem certa autonomia em si. Ainda que cada montagem-sambalização gere um grande número de registros da performance do corpo diante da câmera, cada fotografia capturada tem o potencial de ser trabalhada de maneira particular enquanto um recorte, um estilhaço de autorretrato. Essa possibilidade das fotografias serem fragmentos se relaciona com a ginga da espiralidade, afinal

A noção de Fragmento é baseada na temporalidade, no tempo fragmentário que está, por sua vez, baseado na repetição diferente, cuja imagem é a espiral. Esta figura, diversamente da do círculo, é composta por uma repetição que abrange a diferença e que, por isso, não pode ser uma simples repetição do mesmo. (JACQUES, 2001, p. 54)

Colocar-se diante da câmera, montada com maquiagens, tintas e adereços, é sempre uma experiência diferente porque investiga-se um novo corpo. O processo de captura das fotografias digitais permite verificar os resultados quase que imediatamente e entender como o corpo se comporta nas imagens. Não tiro todas as fotos para olhá-las posteriormente. Confiro a cada registro o que está acontecendo na fotografia e isso interfere na maneira como dou sequência aos movimentos, aos olhares, às poses. São essas checagens que influenciam o meu comportamento diante da câmera. As imagens de cada montagem, analisadas no momento em que estou me fotografando, dão direcionamentos diferentes ou similares aos de fotoperformances passadas.

O repertório corporal deriva da minha subjetividade e das referências viadas e sambistas que me constituem. No entanto, ainda que haja um acompanhamento durante o processo de fotografar-se, muitas coisas só aparecem posteriormente, na etapa de análise do material produzido. As fotografias permitem a observação de atravessamentos que talvez não pudessem ser vistos em outros contextos, tal como diz Luciano Vinhosa:

28 Nas redes sociais, inclusive, a palavra é bastante usada, significando algo como “vergonhoso”, em tradução livre”. Definição encontrada em: <https://www.istoedinheiro.com.br/o-que-significa-cringe-entenda-a-expressao-que-viralizou-na-internet>. Acesso em: 30 jan. 2022.

Com efeito, o corpo do performer, longe de ser um corpo neutro é certamente um corpo social desde então atravessado por um certo repertório de gestos que são retomados em ato, consciente ou não, e mimetizados, e que se desdobram em outras imagens diferenciais. Nesse caso, a câmera fotográfica, graças a seus recursos automáticos, captura e objetiva certas nuances mínimas em constituição ao nosso repertório de expressões involuntárias, as quais permaneceriam despercebidas, não fosse a imagem que as enfatiza. (VINHOSA, 2020, p. 298)

Esses gestos e expressões enfatizados pela imagem fotográfica são decisivos no processo de seleção dos arquivos a serem editados. Cada sessão de fotoperformance gera, em média, setenta fotografias. São as diferenças sutis como, por exemplo, a expressão do olhar, o posicionamento das mãos, a inclinação do tronco, que são levadas em conta para chegar às imagens que serão editadas. O número de imagens finais de cada montagem varia muito, sendo que algumas rendem cinco edições, enquanto outras podem chegar até vinte. O número depende, principalmente, do potencial percebido em cada sessão.

Durante a pesquisa, foram utilizadas como ferramentas para fotografar tanto uma câmera digital profissional quanto as câmeras de um *smartphone* comum. Colocando os resultados obtidos em comparação, podemos observar alguns aspectos distintos. Os arquivos em formato NEF produzidos pela câmera profissional fornecem um amplo leque de opções de edição no *software Photoshop*. Neles, são possíveis alterações de luz, sombra e cor que, devido à alta compactação das informações, os arquivos JPG produzidos pelo celular não permitem. Essa variação de resultados é vista com entusiasmo, pois proporciona diferentes nuances formais e conceituais para as composições. As qualidades das imagens rabiscam certa coreografia que gera ondulações ora mais próximas e ora mais distanciadas de um núcleo íntimo. Em alguns momentos, a composição parece uma pesquisa estritamente pessoal, enquanto em outros aparenta ser uma produção direcionada a atingir uma escala pública. Essas ambiguidades também são forças que impulsionam o movimento do Samba no exercício da imaginação e do pensamento, pois contribuem com as incertezas diante das imagens.

O processo de edição das imagens é parte crucial da produção imagética, visto que essa etapa de “maquiagem digital” auxilia a realçar alguns aspectos formais, como por exemplo contrastes, cores e cortes; além de também permitir, se assim

for a intenção, criações que se distanciam da realidade da imagem original, com a alteração das matizes de cor e com altos valores de saturação. A edição digital é entendida como uma ferramenta adicional para a produção das imagens, uma outra camada de montagem que se sobrepõe à artificialidade do corpo.

As imagens obtidas ao final de cada exercício de montagem física e digital são escritos visuais que narram os caminhos dessa jornada de Sambalização do corpo. Flertam com os autorretratos de Frida Kahlo, que ao mesmo tempo em que contam histórias subjetivas, íntimas, de intensa personalidade, são também ficções, imaginações de outras visualidades de si, fantasias, desejos do seu próprio corpo, imagens de como a artista se via e de como desejava que o outro a visse. A autorrepresentação de Kahlo é fértil em narrativas que são compartilhadas com o outro e que possuem uma particularidade constituída pela coletividade, pelos afetos que a atravessavam, como por exemplo a cultura de seu país, os movimentos políticos que participava, as suas experiências com a sociedade em geral e com a natureza, entre outros. Ao ser definida como surrealista, Kahlo disse “nunca pinte sonhos e fantasias: pinto minha realidade”²⁹. Essa frase nos leva a olhar para suas autorrepresentações não como exclusivamente do campo onírico, imagens de um inconsciente sendo desvendadas, mas como autoficções de sua realidade, como criações objetivas de suas realidades subjetivas.

Nesse sentido, há uma diferença entre as pinturas de Frida Kahlo e as fotografias de Cindy Sherman, por exemplo, que também flertam com as imagens que produzo. Sherman possui um trabalho artístico em que se coloca como figura central de seus retratos, mas não se trata de uma autorrepresentação ou uma narrativa pessoal, e sim de uma representação de tipos, estereótipos, arquétipos da sociedade que são exteriores a si. O aprofundamento em si de Kahlo difere-se “das personagens femininas representadas nas fotografias de Cindy Sherman, a qual, ao se autorretratar, submete-se a um afastamento de si e cria uma ficção a partir da personagem que serve de modelo para a imitação operada pela artista” (VINHOSA, 2016, p. 1033). Embora a artista esteja fotografando-se, as suas caracterizações e as performances diante da câmera resultam em imagens cujas narrativas são sobre o outro, sobre personagens da cultura e figuras da sociedade. Exemplos disso são

29 MORAES, Angélica de. Frida Kahlo, uma desconstrução. Revista Cult, São Paulo, 09 mar. 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/frida-kahlo-uma-desconstrucao/>. Acesso em: 29 jan. 2022.

as séries *Fashion* (1983-1984), em que Sherman faz algumas paródias do mundo da moda; *Retratos históricos* (1988-1990), em que cria imagens com estilos de pinturas de diferentes períodos históricos, do Renascimento ao século XIX; e *Retratos da Sociedade* (2008), em que a artista aborda questões como idade e status social em fotografias com alto teor crítico. Ao comentar os trabalhos da artista Suzy Lake e os de Cindy Sherman, Luciano Vinhosa diz que “ao parodiar para a câmera certos tipos femininos extraídos da cultura visual, fazendo uso do comentário de terceira mão, estirando-o até o nível da caricatura e do grotesco, enfatizam com seus trabalhos essa condição da subjetividade contemporânea” (2018, p. 147). Arrisco em dizer que há uma carnavalização no trabalho de Sherman, manifestada em seu humor crítico e subversivo que é diluído na narrativa da imagem e que causa certo estranhamento quando notado pelo espectador. O mesmo não pode ser identificado nas pinturas de Kahlo, cuja linguagem possui certa dureza da realidade que não nos provoca a duvidar da imagem que vemos.

A produção artística que desenvolvo possui aproximações com as duas artistas. Considero que este trabalho consiste na criação de autorrepresentações que comuniquem ao outro uma narrativa que é fundada em relações coletivas. São imagens formadas em processos de montagem em que o desejo, a intimidade e os afetos são ferramentas de Sambalização do corpo. Acerca disso, é notória em minha produção a influência das imagens produzidas pela artista Alma Negrot e de seu método de maquiagem intuitiva. Os trabalhos dela exercem forte impacto em minha jornada artística e pessoal, considerando que talvez tenham sido as primeiras montagens que produziram em mim o desejo de me montar também.

Além de Alma Negrot, recentemente também fui afetado pelas produções de Uýra Sodoma, *A Árvore que Anda*, artista indígena contemporânea, bióloga e educadora, que conheci por indicação de uma amiga e que, posteriormente, tive a oportunidade de ver em exposição na 34ª Bienal de São Paulo. Os trabalhos de Uýra trazem de maneira contundente a questão dos povos indígenas e das relações que estabelecemos com a floresta e com a terra. Em suas séries fotográficas *Elementar* e *Mil quase mortos*, feitas entre 2017 e 2019, podemos observar um discurso crítico que denuncia os ataques à Amazônia e seus povos nativos ao mesmo tempo em que sugere imagens de entidades ancestrais montadas em seu próprio corpo. Uýra se torna parte da floresta em suas montagens porque se entende como floresta, se

entende como parte da natureza, e não como um corpo humano dissociado dela. A artista utiliza suas vivências, suas experiências e as ferramentas que possui para transpassar a estética à vida, utilizando-se de uma para transformar a outra. Esse procedimento identificado na prática de Uýra é similar ao que pretendo com o conceito de Sambalização.

Quando me monto, o sujeito nas imagens é um eu possível, um eu alegórico montado por fragmentos que não necessariamente são do corpo, mas que tornam-se parte dele na procura por outras imagens que falem sobre a minha experiência enquanto sujeito artificializado no mundo. Entretanto, a realidade dessas imagens é uma realidade que samba. Há uma incerteza, uma dúvida acerca da imagem, que coloca a compreensão de quem a olha em um movimento de “vai, não vai” característico do Samba. Essa incerteza é sentida também por mim, pois as imagens produzidas são investigações abertas e não uma verdade estabelecida como única e conclusiva. O caráter alegórico das montagens está nessas encruzilhadas de afetações que o Samba das imagens proporciona.

Em seu sentido próprio, alegoria é uma figura enviesada pela qual, falando de uma coisa, queremos significar outra. Desta feita, ela é um jogo de possibilidades interpretativas em atenção tanto ao momento histórico em que o objeto se ancora como à forma artística que o estrutura internamente. Um se transfigura no outro compondo uma imagem caleidoscópica de sentidos, aberta aos jogos de sentido. (VINHOSA, 2017, p. 1425)

As imagens produzidas têm como ponto de partida o desejo de inventar outras imagens e performances do corpo, o que não significa que o resultado final da montagem seja uma imagem que me represente por inteiro ou que eu seja redutível a ela. Não é do interesse da pesquisa formar um conjunto de imagens selecionadas entre as tantas produzidas que melhor exerça a função de me definir enquanto sujeito. Fazer isso seria voltar à lógica de uma identidade fixa. O interesse das fotoperformances é criar uma narrativa sobre a experiência desse processo de envidescimento, sobre esse caminho não-linear que é entrecruzado por rotas desviantes e que é reinventado por ser uma metamorfose ambulante, tal como preferia ser Raul Seixas³⁰. As imagens são autoescrituras que possuem, cada uma, uma narrativa, mas que também organizam diferentes histórias quando apresentadas em conjunto e abertas ao público.

Mesmo que as fotografias sejam estáticas, a proposição é entendê-las enquanto

30 Raul Seixas: Metamorfose ambulante. Compositor: Raul Seixas.

imagens que sambam. O movimento do Samba não está exatamente ou unicamente no deslocamento físico do corpo, mas no que constitui essas imagens. O movimento está presente na transformação da imagem de si, nesse percurso de distanciamento do rosto desmontado em direção à criação de uma outra face. O corpo todo samba, mas não necessariamente o Samba no pé, e sim a performance da síncope, da criação no contrafluxo. O Samba também é e precisa ser entendido como uma manifestação simbólica.

Sendo assim, as imagens produzidas apresentam ensaios de sambar sobre as noções de gênero, de sambar sobre as noções de sexualidade, de sambar sobre a própria imagem, já que o capitalismo e suas indústrias nos disciplinam a zelar por uma imagem higienizada, cristalizada e padronizada de nossos corpos, enquanto as montações desejam rasurar e rabiscar por cima dessa lógica. Como consequência e provocação disso, as compreensões acerca dos significados das imagens são postas em movimento e sambam de uma suposição a outra, colaborando com a zona conflituosa experimentada por quem se coloca diante das produções. Essa possível ginga sincopada em vias de ser performada pelo público é um efeito praticável devido ao caráter intersubjetivo da fotografia, como nos diz Vinhosa:

Considerando o universo de seu dispositivo, que implica tanto o sujeito que a produz como aquele que a recebe, a imagem fotográfica, sendo composição e corte, é também construção intersubjetiva. Constituindo-se como estrutura ao mesmo tempo expressiva e perceptiva, remete, por um lado, às relações internas e ao tratamento estético de seus objetos; por outro, como fração do mundo, evoca um extracampo que se integra de forma relativa ao campo visual graças ao poder de imaginalidade do espectador. Em especial a montagem fotográfica – dependente dos fluxos variáveis de leitura que o artista estabelece entre os quadros de imagens e, às vezes, com a inserção entre eles de legendas, de textos descritivos ou de objetos suplementares –, sugerindo narrativas possíveis, é ainda mais aberta no processo de recepção. (VINHOSA, 2016, p. 1020)

Os conjuntos com imagens de diferentes ou de mesmas montações, ao adquirirem um outro contexto em montagens físicas ou digitais, formam visualmente a cartografia constituída ao longo do processo. Tal método expositivo é uma estratégia de composição de discurso ativo tanto na produção quanto na recepção, como nos diz Vinhosa:

Propondo um transcurso narrativo de leitura livre, a categoria técnica da fotomontagem, ao mesmo tempo em que é memória dos fatos e, portanto, documento descritivo, sustenta-se também na autonomia do aqui e agora das imagens entregues ao encargo do espectador. (VINHOSA, 2016, p. 1021)

Para além de cada imagem sambar por si, as fotomontagens também são a composição de um Samba visual. Ao contarem uma narrativa, por mais fragmentada que seja ou por maior que seja a não-compreensão para a qual ela aponte, pode-se entender que elas compõem um Samba através dos discursos de cada imagem e dos sentidos entre si.

Por seu aspecto relacional, a aproximação entre quadros, em prol de uma narrativa ou ideia na fotomontagem, é sempre arbitrária, portanto sujeitada à livre escolha do artista. O encontro entre duas imagens nunca é simples sequência de dois quadros consecutivos, mas o resultado de uma terceira imagem síntese que se forma entre duas. (VINHOSA, 2016, p. 1027)

Se considerarmos que as imagens também nos olham enquanto observadores e que elas têm caráter performativo, é possível propor que cada arranjo fotográfico é a composição de um Samba sem palavras, sem melodia, mas com poesia, dor, alegria, desejo e tudo mais que um Samba pode conter.

A partir da Sambalização do corpo e de suas produções imagéticas, a prática artística desenvolvida nesta pesquisa pode ser entendida, também, como a composição de Sambas sem, necessariamente, utilizar-se de letra e melodia, mas de outros recursos formais que dão corpo ao que se pode entender por Samba. Afinal, o caráter rizomático do Samba dá abertura a múltiplas compreensões da sua existência e da sua versatilidade.

Portanto, o ato de dispor as imagens produzidas em fotomontagens é percebido como um exercício de composição de Samba, de criação de uma narrativa que afetará o outro de modo a colocá-lo em movimento também. Meu desejo com essas imagens é provocar deslocamentos nos outros, fazê-los sambar comigo. “A disposição do conjunto, as variações nos intervalos entre imagens, a variedade de formato e de escala abrem a fotomontagem para a divagação do olhar e, portanto, de sentidos” (VINHOSA, 2016, p. 1028). Se compomos Sambas com palavras, evocando imagens por meio delas, por que não tentar compô-los também com outras formas de se trabalhar com as imagens como, no caso, a fotografia? E, nessa tentativa, podemos alcançar outros estímulos corporais e modos de sambar. As composições visuais com

as montagens são direcionadas a mexer com as certezas e as definições, a balançar não exatamente o esqueleto, mas os conceitos solidificados no corpo-mente e que precisam entrar em movimento, que precisam sambar.

Finalmente, meu papel enquanto compositor é afetar quem observa as montagens visuais e colocar suas verdades em movimento. Seria muita pretensão querer com que as pessoas mudassem seus pensamentos, se requebrassem e se desconstruíssem por completo, mas o fato de desestabilizá-las em algum grau e de abrir alguma fresta em suas construções, em suas armaduras, já é uma repercussão positiva do trabalho. Isso vale para o público em geral, mas em especial para os corpos dissidentes sexuais e de gênero que, por algum motivo qualquer, permanecem sob a disciplina cisheteronormativa. Os Sambas compostos com as fotomontagens são convocações para o envidescimento do Samba e para a Sambalização da vida.

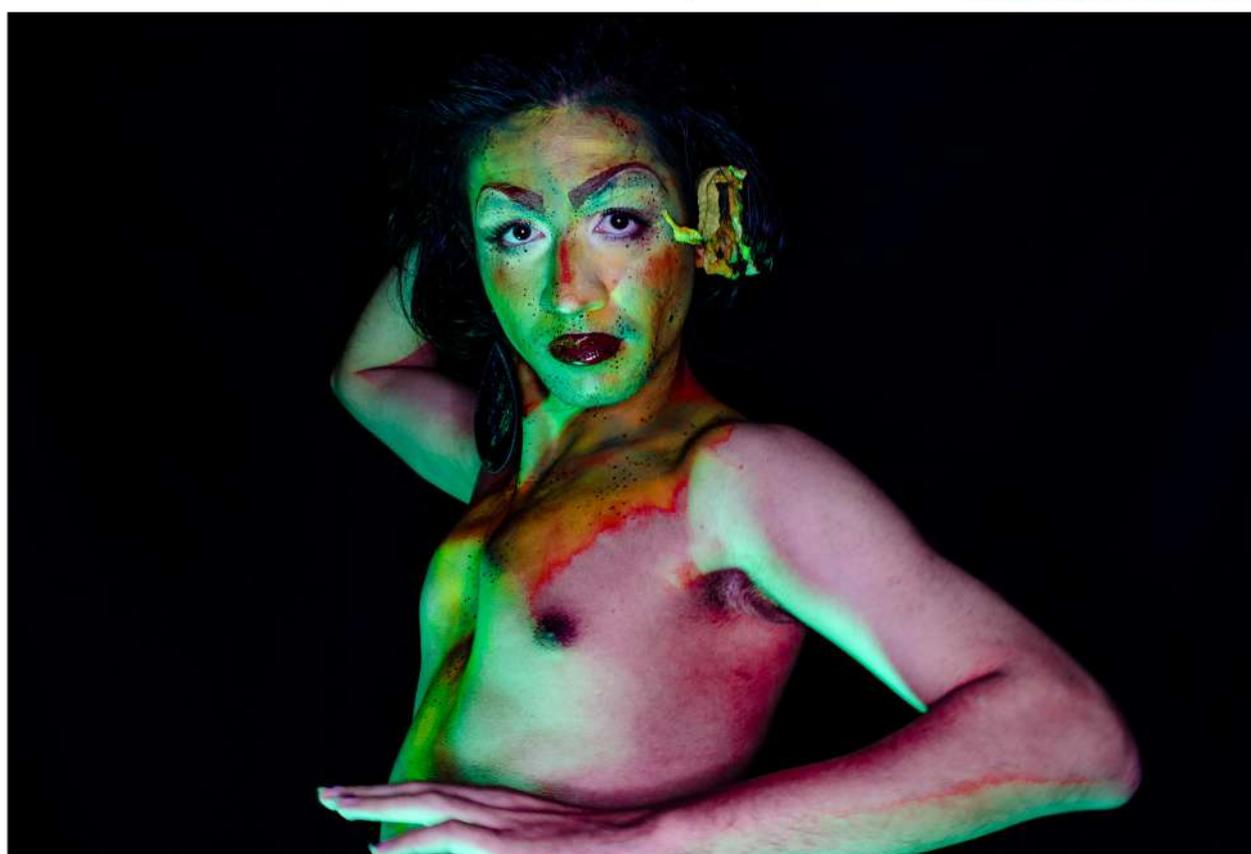
SAMBA #11



















CARTA ~11

Estou à procura do meu desequilíbrio.

Passei longos anos da vida com os dois pés no chão firme, bem centrado. Agora exploro a iminência da queda. Deixo o corpo encontrar o equilíbrio na corda-bamba. Bamba porque samba. Preciso estar cada vez mais na corda que samba como as cordas de um cavaquinho em pleno choro.

Desequilibrar-se é necessário. Perder as certezas, o controle sobre si e deixar o próprio corpo movimentar-se à procura de outros pontos de equilíbrio. Dar passagem à sabedoria do corpo, sem ficar interrompendo com nossos achismos racionalizantes.

Quando em situação de desequilíbrio, os braços movem-se sem que precisemos pensar em mexê-los. O tronco, as pernas, a cabeça. Todas as partes e membros riscam e desenharam o espaço. O desequilíbrio provoca o corpo. Nos provoca. Dizem que não podemos nos desequilibrar na vida. Realmente, há sentidos de desequilíbrio que são perigosos. Mas também vejo muitos perigos no equilíbrio estático. Tem gente que se equilibra uma vez na vida e fica ali, quietinha. Nunca mais se move com medo de desequilibrar-se. Afinal, o que os outros iriam pensar se ela caísse em outra posição? Não sejamos essas pessoas! Que o Samba nos livre de sê-las!

Quero estar sempre em movimento, do mais veloz ao mais miudinho. E quando fizer uma paradinha, que seja como a da bateria, que faz a bossa para ouvir os cantos que ressoam. E, depois, segue. Desequilibrar-se, reequilibrar-se e pôr-se em desequilíbrio novamente. Ser um ser desequilibrado, descentralizado, descivilizado. Seguir na corda-bamba de sombrinha, embriagado pelo desejo de não ser mais disciplinado.

CARTA ~12

Hoje escrevo-lhe para dizer que entendo quando Cartola pede para que o deixem ir. Compartilho do mesmo desejo.

Quero sempre ir, não suporto a ideia de ficar parada em um mesmo lugar por muito tempo. As pessoas costumam nos cobrar estabilidade. Querem que criemos raízes centenárias, que tenhamos certezas e que nos fixemos nelas. Certezas cobertas por teias de aranha. Tenho pavor! Prefiro o movimento.

Gosto de ir, dos encontros e das despedidas que a vida pode proporcionar. Não tenho medo de partir. Pelo contrário, tenho muitos sonhos para buscar. Sou muito sagitariana, sabe? Estou sempre atirando minhas flechas longe para, então, ir buscá-las. Desprendimento total!

Talvez meu umbigo tenha sido enrolado em uma ave e voa com ela até hoje. Ou foi jogado em um rio, desembocou no mar e continua à deriva. Com certeza não foi enterrado. Sou de muitos territórios, tenho muitos lugares, sou muitos lugares. Ando de um ao outro. Vou levando, trazendo, cruzando. Às vezes me perco, às vezes me encontro, mesmo sem procurar. Não vou em busca de alguma coisa na qual eu possa me prender. Procuo afetos que me façam criar. Quando crio, me coloco novamente em movimento. A criação me move. Sempre vou para criar.

E essa partida às vezes é dos outros, mas às vezes é de mim mesma. Desejo ir à procura de outros eus que ainda não conheço. Me despeço para o espelho e, em seguida, inicio uma caminhada na criação de uma outra imagem. Cartola vai por aí porque quer nascer. Também quero nascer e quero viver. E é assim que nasço. É assim que me sinto viva no sorriso e no choro.

Vou por aí para nascer, sambo para nascer, me maquio para nascer. Nascer requer morrer. É como um Samba, que nasce nos primeiros acordes e morre no coração do sambista. Morre agora, nasce depois novamente. E talvez você possa pensar “não é triste demais nascer e morrer sempre, ao invés de viver no mesmo lugar?” e pode ser que seja correto, mas prefiro nascer sempre que posso. É o que me faz viva. Já vivi uma vida só por muito tempo, seguindo o barco em que tinham me colocado com um destino já planejado. Não me sentia viva. Assumi o controle e fugi. Peguei outras rotas. Sambei com os destinos.

Mesmo quando me perco, sei que não estou perdida. Sei que posso inventar outro caminho, inventar outro gingado na própria síncope. Há que se lançar outros olhares sobre o perder-se, o desencantar-se, o descompassar-se.

Por que temer a perdição?

O “deixe-me” é mera formalidade. É só para ser cortês, elegante.

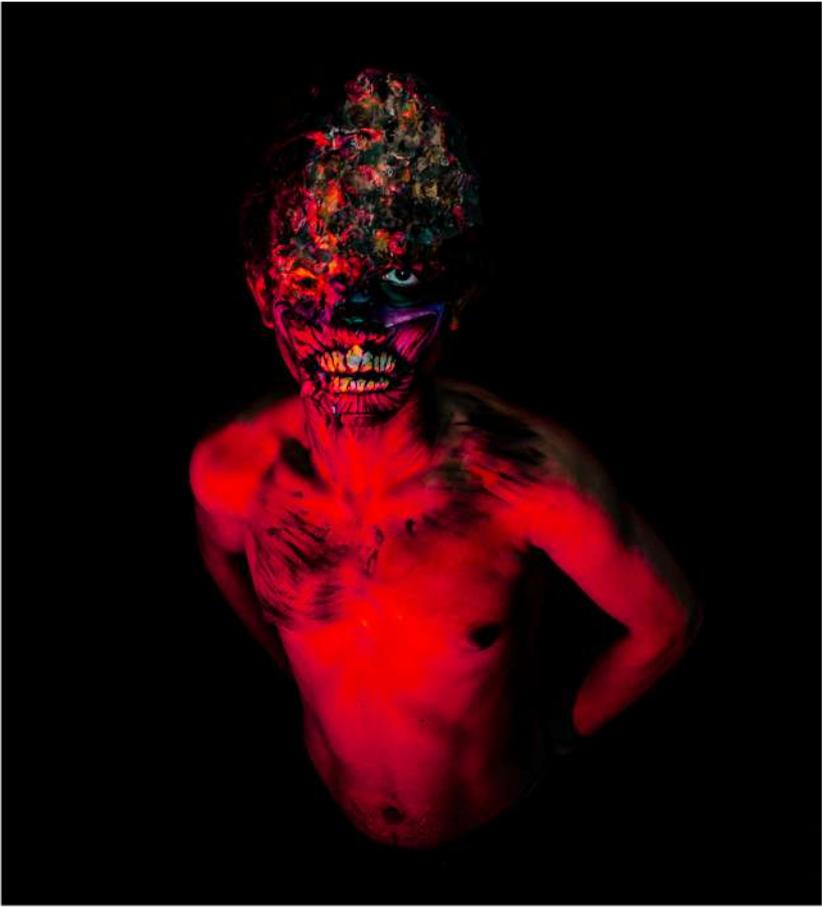
Ainda que não queiram, eu vou.

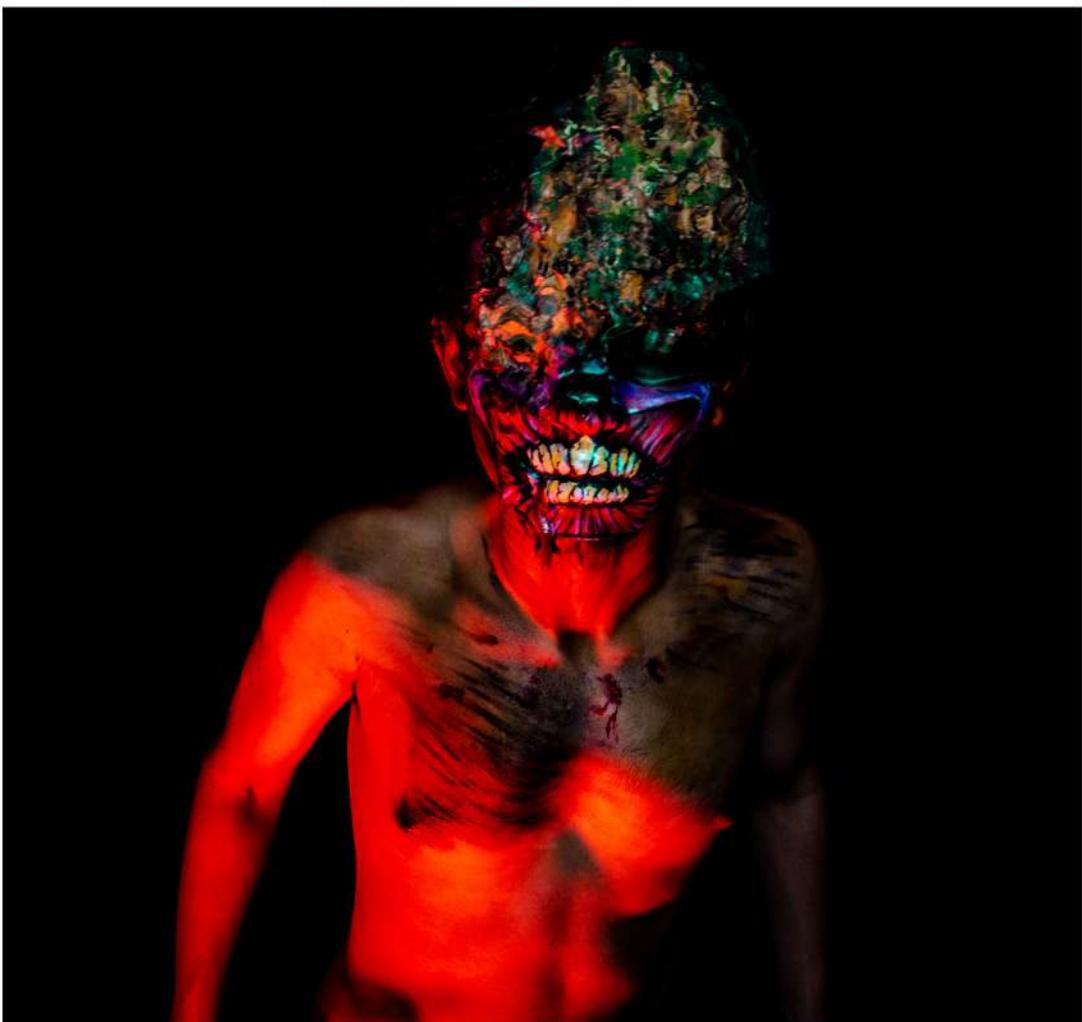
Sem choro, nem vela!

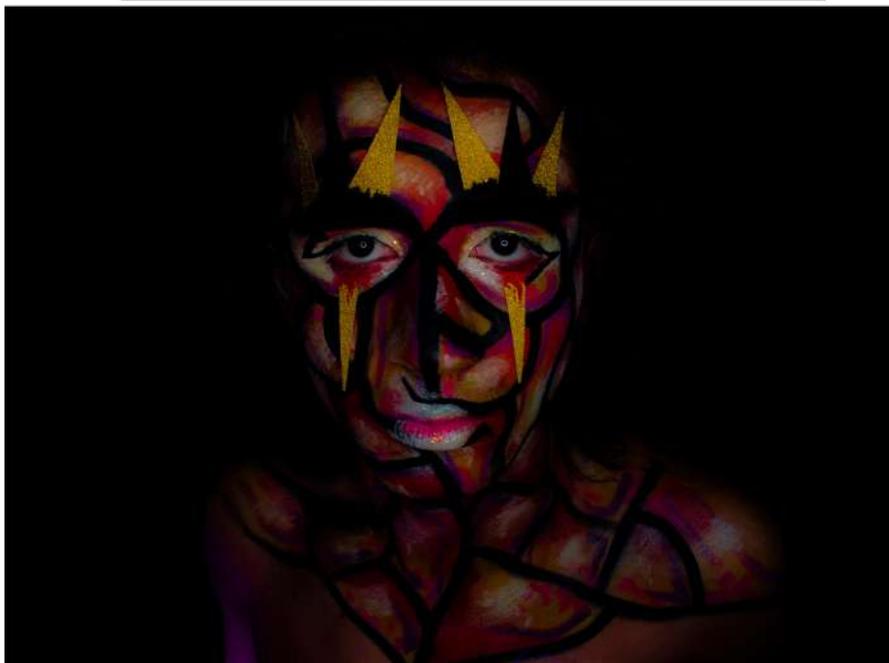
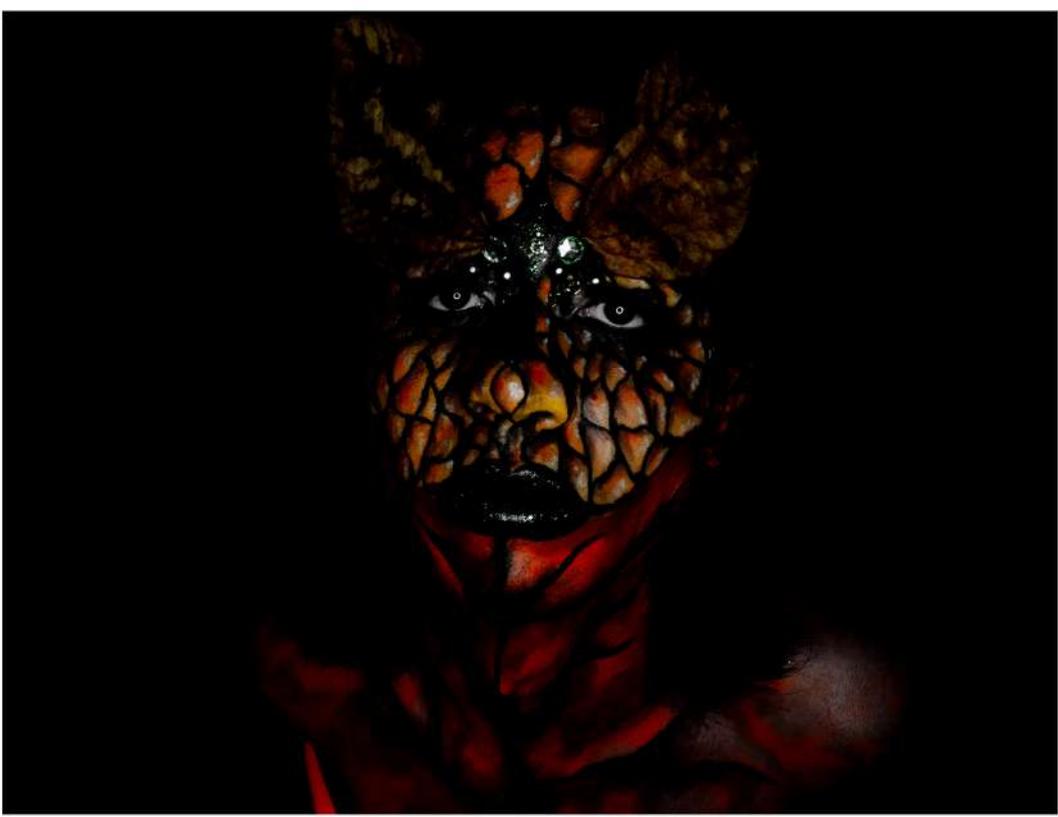
SAMBA #12







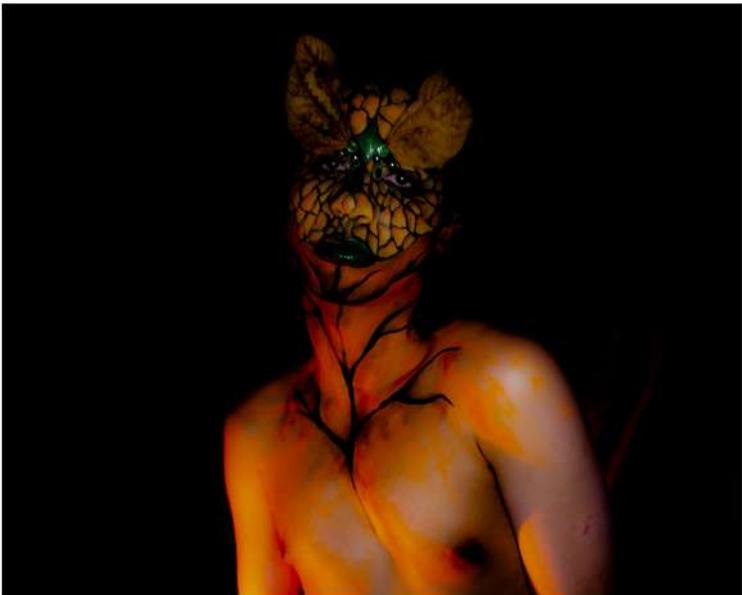












CARTA ~13

Depois de um banho de mar, reflito e escrevo para ti.

A vida é feita de muitas ondas, né? São ondas e mais ondas.

É um infinito de volutas barrocas como as alegorias de Rosa Magalhães na época de Imperatriz.

Gosto de me lançar nelas, ser engolida, ser revirada por inteiro e depois voltar à areia. Lembro da felicidade de quando fui à praia e entrei no mar pela primeira vez. Estava com meu pai. Ficamos lançando o corpo às ondas por horas. Não sabíamos se aquele era o jeito certo de curtir o mar, mas isso não importava. Foi a maneira que fomos sentindo e transformando o banho de mar em algo prazeroso.

Havia ali o mistério, o desconhecido, o acaso. Cada onda nos tocava de maneira diferente. Essa memória me acompanha até hoje sempre que vou ao mar. E, mais do que isso, me acompanha na vida. Gosto de ser quebra de onda.

Já ouvi falar tanto que fulano “está perdido”, que ciclano “se perdeu”. Nos últimos tempos, quero mesmo é me perder! Quero me perder das ficções que não me vejo mais, dar um perdido daqueles que damos em um boy chato que não queremos mais ver em um bloquinho de rua. Na primeira oportunidade, entrar na fresta entre duas pessoas e cair no mundo. Nunca mais me achar!

E depois, perdida na avenida, canto meu enredo como aquela que canta na composição de Chico Buarque, que conheci na voz de Elza Soares. Quando transformamos a vida em carnaval, sempre estamos dentro dele. É sempre tempo para imaginar orquestras, sambar no chafariz, fantasiar situações.

Aliás, imaginar e fantasiar são habilidades que tentam nos roubar. Não querem que tenhamos sonhos. Imaginar é fora da lei. Querem nos fazer viver uma realidade imutável. Sabemos que essa história é balela. Sabemos que a estrada amarela ensolarada pelo Sol pode nos levar às ondas.

As ondas, novamente elas. Elas batem e nos desequilibramos. O pé, antes firme no chão, às vezes cambaleia. Não há problemas na queda. É que temos medo de não ter os pés no chão. Sempre bate o medo com a onda. Mas sabe do que também tenho medo? Tenho medo de cair em mim, de “cair na real”. Dessa queda, eu fujo! Quem cai em si deixa de fantasiar, de imaginar, de sonhar. Sabe quando você está dormindo, sonhando, imersa em um outro universo e, de repente, acorda, cai em si como quem cai em uma poça cuja lama é a prisão? Tô fora. Quando cair em mim, quero cair em uma outra realidade.

Quando me falarem para cair em mim, preciso responder que sou ondas, não sou terra firme. Quando caio em mim, não volto a um ponto de partida, a um “eu original”. Pelo contrário, caio em uma correnteza que me leva a outros lugares que, talvez, eu nem saiba ainda que também sou.

Quando caio em mim, caio em ondas.

CARTA ~14

Eu sambo.

Sambo com meu gingado questionável que está 100% nem aí para os julgadores amargurados e para os críticos especializados.

Sambo desde quando era apenas uma criança viada na escolinha de futebol, precisando driblar xingamentos, humilhações e um time todo de gente podre.

Crianças viadas precisam rebolar muito para viver.

Tudo o que samba já é desviado. Não cumpriu o roteiro para o qual foi enviado. Se sambou já está fora do ritmo clássico, hein, viado?

Se os certinhos te acham errado, você está a um passo de sambar. Basta sambar, ao invés de seguir o passo-marcado da cartilha.

O parafuso também samba quando frouxo. Tudo samba quando frouxo. Sambo também porque sou frouxo, desajustada, desalinhado. Me desapertei, larguei as prisões-porcas que me faziam sustentar uma alegoria chinfrim. Que se exploda! Sou parafuso frouxo, com meus parafusos a menos. Retirei alguns para delirar mais. Corpo muito bem aparafusado não se mexe. É preciso frouxidão.

Sambo na cara da sociedade porque sou bicha bichérrima. Sou uma pessoa viada, e viado samba na cara das inimigas. A expressão pode até estar ultrapassada, mas não perde nunca sua veracidade. Quebramos tudo por onde passamos porque essa é a nossa elegância.

Sambar na cara é elegância.

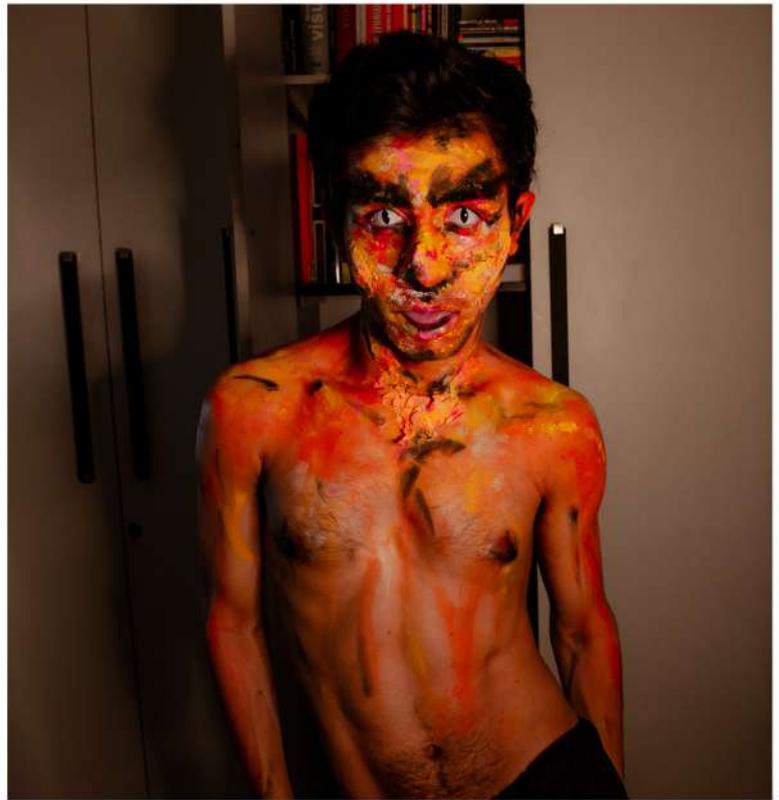
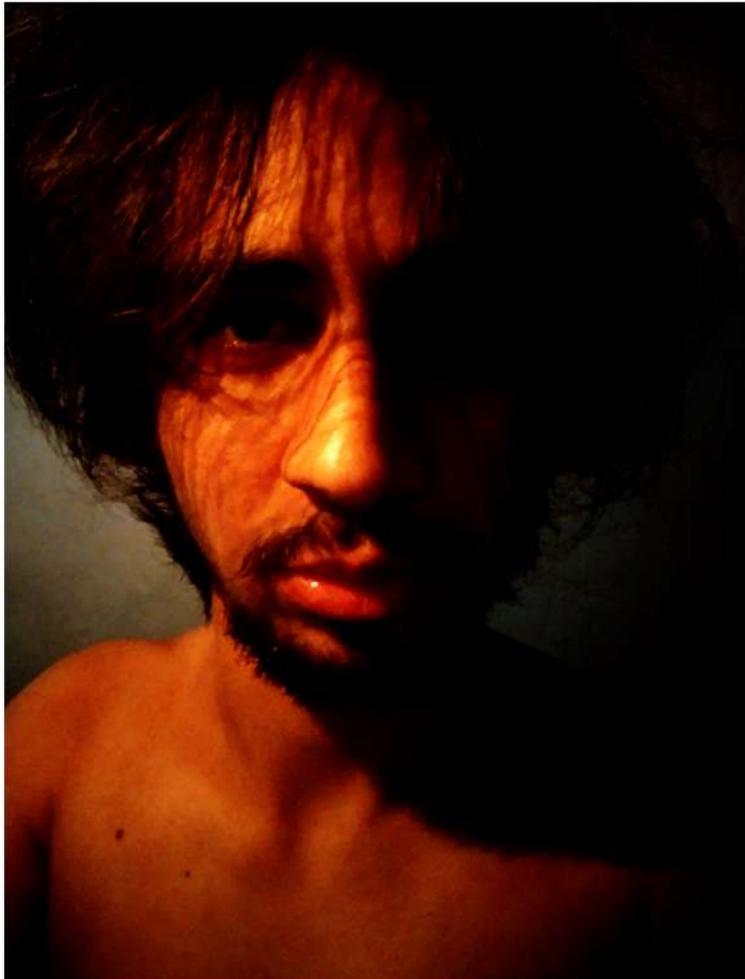
A cara que samba é bicha.

E viva o Samba enfiado!

SAMBA #13











6. CARTAS PARA QUEM?

A escrita textual é um meio de montagem que considero de grande importância para a minha prática artística. Para além dos processos de criação visual com as maquiagens e adereços, entendo a escrita, em especial a narrativa, como uma ferramenta que também dá fluxo à Sambalização das ficções de gênero. Em um trecho do meu trabalho de conclusão de curso da graduação, escrevi que

constituído por tantas narrativas, percebi-me, enfim, narrador. Posso me considerar um contador de histórias – talvez nato, mas sem dúvida construído. Afirmo que não saberia não criar narrativas. É intrínseca a mim a necessidade de contar. Pulsa em mim o desejo de transmitir uma história ao outro. Não sei não ser enredista. Fantasio tantos carnavais que considero injusto não os compartilhar. Se cresci em uma solidão em que me restava criar histórias na vazia individualidade, em que eu era meu único ouvinte, hoje não mais me contento em permanecer na solitária do imaginário. Me dá tesão narrar, compartilhar, deixar-me consumir em histórias que vão fecundar outras pessoas. Lanço-me às chamas. Sei que emito uns rugidos de repente, mas é só o meu desejo de gritar, de voar e de escrever o meu enredo. Não só de escrever, mas também de dá-lo à leitura. (ALMEIDA, 2019, p. 146)

Como enredista em escolas de samba, participo desde 2013 em desfiles de carnaval virtual, assinando enredos para mim e para terceiros. Em 2016, ganhei o concurso de enredos da escola de samba Barroca Zona Sul, de São Paulo. Como pesquisador de carnaval, escrevi diversas análises de enredos dentro das atividades do Observatório de Carnaval³¹, algumas publicadas em veículos de comunicação carnavalescos. O enredo, como narrativa contada pelas escolas de samba, é um objeto de estudo pelo qual tenho interesse. Ao desenvolvê-lo, o profissional – seja o carnavalesco ou o enredista – encontra meios de transformar uma história real ou um tema comum em uma narrativa carnavalesca fantástica que seja coletiva, afinal precisa ser defendida por toda a comunidade da escola de samba.

Durante as experimentações-montagens desenvolvidas ao longo desta pesquisa, tornou-se latente em mim o desejo de utilizar a escrita textual também como um trabalho artístico que se relaciona com as Sambalizações fotoperformáticas. Procurei desenvolver textos em formato de contos ou prosa livre, mas considerei que o tom narrativo não alcançava o resultado mais intimista que almejava. Para a escrita do meu TCC em Artes Visuais, escrevi duas cartas como exercícios de escrita artística, em que me direcionava diretamente a uma fantasia carnavalesca. São dois textos

31 Observatório de Carnaval (OBCAR) é um grupo de pesquisa e extensão pertencente ao Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som (LABEDIS) do Museu Nacional/UFRJ. Tem como coordenadora líder a prof.^a Dr.^a Tânia Clemente.

que entraram no trabalho final e que dizem muito sobre a minha produção enquanto artista: unem a subjetividade autoficcional com o desejo carnavalesco e a provocação do samba.

Decidi retomar esse exercício de escrita de cartas para desdobrar em novas possibilidades e estabelecer outras relações dentro da minha pesquisa com a arte. A linguagem das cartas é um modo de criação de imagens para além das montações no próprio corpo. As cartas e as fotoperformances são línguas que se relacionam, sem que isso signifique que uma legende a outra. Uma não é a parte que falta na outra, como se fossem capazes de se explicar. Pelo contrário, sambam juntas e seduzem os sentidos a se lançar no ritmo sincopado da performance sambista.

Nas cartas, cujo destinatário não é nomeado, são apresentados relatos escritos como confissões. Compartilho minha subjetividade e experiências afetivas de modo a engendrar discursos sobre a performance em desenvolvimento que desempenho na pesquisa artística. São confissões sobre esses ensaios de transmutação enquanto sujeito no mundo, tentativas de compreender o processo de criação de outras imagens de si que, até então, eram só desejos íntimos, mas que, com as montações, começam a ganhar forma visível.

Considero que o discurso presente nas cartas é confessional pois é constituído por exposições de ordem pessoal, da intimidade. São histórias contadas em um campo micropolítico, entre dois sujeitos que possuem entre si um pacto de confiança subentendido. A contradição, entretanto, está na consciência sobre a finalidade dessas cartas, que é a exposição pública das confissões. O alvo é o micro para se alcançar o macro. Isso é sambar!

Sobre o ato de se confessar, Foucault diz que

O indivíduo, durante muito tempo, foi autenticado pela referência dos outros e pela manifestação de seu vínculo com outrem (família, lealdade, proteção); posteriormente, passou a ser autenticado pelo discurso de verdade que era capaz de (ou obrigado a) ter sobre si mesmo. A confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder. (FOUCAULT, 2020, p. 65-66)

A confissão pressupõe uma verdade que é secreta até o momento de sua revelação pela comunicação ao outro. Em nossa sociedade, o procedimento da confissão garante certas recompensas, pois os dispositivos de controle são ávidos pelos discursos da verdade. Existe uma cultura da vontade de saber que fomenta

o ato de se confessar para a manutenção do domínio de quem ouve e legitima a confissão em cima de quem a emite. “A confissão passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade. Desde então nos tornamos uma sociedade singularmente confessanda” (FOUCAULT, 2020, p. 66). Em diversos níveis e para diferentes ouvintes somos convocados a falar a verdade sobre nós e sobre nossas ações.

Contudo, essa verdade produzida é “uma verdade que a própria forma da confissão acena como sendo o inacessível” (FOUCAULT, 2020, p. 67). Não há como firmar uma certeza sobre uma confissão porque ela é fruto das incertezas da memória, da imaginação e do poder de criação do sujeito. Parte-se do consenso que “a confissão é [...] um ritual onde a verdade é autenticada pelos obstáculos e as resistências que teve de suprimir para poder manifestar-se” (FOUCAULT, 2020, p. 69). Mas ainda que uma confissão de amor, por exemplo, supere os obstáculos da comunicação e se manifeste como discurso, não é suficiente por si só para legitimar a veracidade do discurso. A verdade da confissão, segundo Foucault, também requer a aprovação daquele que a recebe. Ao destinatário é dado o poder de validar a confissão. As cartas que escrevo são confissões abertas ao prazer e ao poder do leitor.

Sem a intenção de construir uma verdade fechada, a escrita das cartas elabora de maneira artística discursos sobre o processo de trânsito da performance de masculinidade compulsória para a performance da não-binariedade. Ainda que possamos dizer que essas confissões insinuam, sim, uma verdade, não é possível afirmar que sejam falas autobiográficas. De certa maneira, não mais importa se são ou não relatos e percepções verdadeiras, pois o objetivo das cartas não é ser uma tradução, mas uma composição de realidade.

Nesse sentido, as cartas possuem certo caráter autoficcional. Trata-se de um processo de invenção de si, uma abertura a transmutações que não necessariamente seguem um ideal de verdade, mas que se permitem a estabelecer pactos com a dúvida, com a incerteza, com aquilo que não pode ser afirmado como uma verdade absoluta. Seu compromisso é com a ficção, com a fabulação de outras existências de si. Janaina Fontes Leite, ao escrever sobre suas autoescrituras performativas, cita que Serge Doubrovsky cunhou o termo autoficção em 1977 “por considerar que, ainda que em primeira pessoa e a partir de experiências vividas, a escrita será sempre um ‘ato estetizado e ficcional’, e colocará a autoficção como a possibilidade

de se transitar entre a autobiografia, o discurso referencial e a ficção” (LEITE, 2017, p. 6). Os exercícios desenvolvidos, ao gingarem com uma prática autoficcional, dão lugar a tentativas de encruzamento de invenções de si. São exercícios micropolíticos (ROLNIK, 2016) que esboçam outras possibilidades imagéticas do corpo.

Ao passo que rabisco as cartas, anoto impressões e percepções dos movimentos que experiencio na performance de desfazimento e reinvenção de gênero. Tal como as montações na pele, a escrita das cartas também é um modo de sambalizar o corpo. As palavras tornam-se maquiagens, tintas e adereços para produzir e montar uma outra versão de quem sou. A cada texto me reinvento como sujeito, como pessoa sujeita a se transfigurar nas quebras produzidas pelo Samba. E, ao direcionar essa carta ao outro, me entrego como composição para ser lida, ouvida, olhada e sentida; para provocar algum movimento em seu corpo, em seu modo de estar e de perceber o mundo.

Em 2021, a professora e escritora Djamila Ribeiro lançou um livro chamado *Cartas para minha avó*, um compilado de textos escritos para a sua avó que já faleceu. Nessas cartas, Djamila narra algumas situações que experienciou e que não pode contar em vida para a matriarca, ou que nunca teve coragem para fazê-lo. Ela escreve sobre aflições, medos, angústias, violências sofridas, alegrias, aprendizados, dentre outras questões de ordem íntima e subjetiva. Trata-se de uma escrita muito pessoal e profunda, em que a autora exercita a rememoração de situações desde a infância até sua vida adulta e, nesse processo, toma consciência de muitas feridas e cicatrizes que a marcam até hoje. Sobre a rememoração, Benjamin diz:

Pois o principal, para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração. [...] Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. (BENJAMIN, 2012, p. 38-39)

Uma percepção que tive ao ler o livro e que gostaria de ressaltar é do fato que, ainda que Djamila as direcione para a sua avó, as cartas são escritas de maneira a afetar qualquer que seja a pessoa que faz a leitura. As conversas imaginadas com sua avó tratam de problemas que, em algum momento, tocam a vida e o corpo de quem lê e o coloca também em um movimento de repensar sobre sua trajetória de vida. As cartas da autora são energia motriz para a nossa própria imaginação e reflexão.

Além disso, Djamila deixa poucas ou quase nenhuma brecha para duvidarmos da veracidade dos relatos. De fato, não há importância se a memória de Djamila é tão boa para lembrar de coisas antigas com tantos detalhes ou se ela incrementou sua verdade com um toque ficcional. As cartas exercem seu papel de veicular uma narrativa íntima que é, ao mesmo tempo, coletiva. As histórias de vida de Djamila ultrapassam os limites de seu corpo e contam, também, sobre a experiência de outros tantos corpos, em especial, mas não limitadas a, de mulheres negras no Brasil. Se as considerarmos como confissões, é certo que a grande maioria das pessoas que as recebem autenticam seu discurso de verdade, justamente pelo fato de já terem experienciado algo similar ou já terem visto outra pessoa naquelas situações. Gostaria de destacar dois trechos que me afetaram de maneira contundente:

Esse sentimento de ter que fazer tudo certo porque meu pai se matava de trabalhar ou porque caso contrário minha mãe bateria na gente foi um fantasma por muito tempo. Claro que a culpa não era dos meus pais, pessoas da classe trabalhadora, que desde cedo precisaram enfrentar as durezas da vida. Mas esse modelo rígido de “não pode errar jamais” pode ser muito pesado. (RIBEIRO, 2021, p. 23).

Também tinha essa: “Se você brigar e apanhar, quando chegar em casa vai apanhar ainda mais”. E a justificativa era a velha frase de sempre: “Estou te preparando para a vida”. Preparar para a vida, quando se trata de uma criança negra, é ser brutalizada o bastante para aprender a lidar com a brutalidade do mundo. É um ciclo que se propaga impedindo a gente de ser, somente ser. Eu passava horas fantasiando a vida que eu gostaria de ter, porque aquela com a qual eu tinha que lidar me causava náuseas. (RIBEIRO, 2021, p. 24)

Quando li esses relatos sobre a pressão de nunca errar e a violência “preparatória”, a sensação que tive foi de que era uma escrita direcionada a mim. Djamila me levou a reviver situações passadas que me causaram feridas, mas ao mesmo tempo passou a mão em meus cabelos e me ajudou a entendê-las para cicatrizá-las. Esse potencial identificado no livro de Djamila é algo que busco em minhas experimentações com a escrita das cartas. Através do conceito de Sambalização, desejo que minhas experiências montadas em palavras transbordem meu corpo para inundar, e quem sabe requebrar, quem as recebe.

Tal como no livro de Djamila, é possível perceber essa força motriz na carta cifrada que Jota Mombaça direciona para a artista e escritora Castiel Vitorino Brasileiro. Ao adentrar o domínio público com sua inclusão no livro de Mombaça (2021), a carta

transborda tanto a autora como a destinatária, visto que o assunto abordado é parte da experiência de todo corpo desobediente de gênero, de toda bicha que tem consciência da guerra que habitamos.

Por ser cifrada, certamente há pontos na carta de Mombaça que fogem da nossa compreensão, mas em geral a experiência de mundo relatada pela autora é comum a quem se identifica com trechos como “nós ouvimos o ruído das bombas despencando céu abaixo e vimos muita gente desaparecer em muito pouco tempo” (MOMBAÇA, 2021, p. 113), “toda bicha preta viva deve estar atenta como condição de estar viva. Essa regra nós não inventamos, mas há forças e saberes que só poderiam ter emergido do fato de termos sido submetidas a ela” (MOMBAÇA, 2021, p. 114) e “jamais fomos humanas e por isso podemos ser flor e merda e sagradas” (MOMBAÇA, 2021, p. 115). Desse modo, ainda que escrita de maneira direcionada a uma esfera íntima, uma carta pode extrapolar seu remetente e seu destinatário e ecoar em múltiplos corpos ao ganhar uma dimensão pública.

Por outro lado, uma carta pode ser escrita para ser lida, cantada e ouvida por milhares de pessoas e, ainda assim, não perder seu caráter íntimo e pessoal. Como exemplo, cito o samba da Viradouro para o enredo *Não há tristeza que possa suportar tanta alegria*. O samba foi composto para o carnaval de 2021, mas com o cancelamento deste devido à pandemia, tornou-se o samba para o carnaval de 2022. É o primeiro samba de enredo inteiramente escrito em forma de carta, com assinatura e data: “Assinado: um Pierrot apaixonado / Que além do infinito o amor se renove / Rio de Janeiro, 5 de março de 1919”.

A composição defendida pela Viradouro mistura a figura do pierrot que escreve sobre sua tristeza ao enfrentar a pandemia de gripe espanhola no Rio de Janeiro em 1918, mas também sobre a alegria proporcionada pelo carnaval de 1919; com o mesmo sentimento de tristeza e esperança de alegria dos compositores que atravessam a pandemia de covid-19 no Rio de Janeiro de 2020. Assim, na letra, quem assina está no Rio de 1919, mas simbolicamente está em 2022. Os compositores utilizam-se do pierrot como persona para discursarem sobre a própria experiência de passar por uma pandemia e, com isso, alcançar a comunidade que também compartilha das mesmas angústias e esperanças. Certamente, com base nos ensaios que estão acontecendo para os desfiles de 2022, as pessoas que são a Viradouro estão ávidas para cantar na avenida: “Tirei a máscara no clima envolvente / Encostei os lábios suavemente / E te

beije na alegria sem fim / Carnaval, te amo, na vida és tudo pra mim”³². É uma carta escrita por muitas vozes e que afeta muitos corpos.

A partir da análise desses casos, podemos perceber que a escrita de cartas, ainda que em um primeiro momento pareça um exercício de ordem íntima, têm uma forte potência de alcance coletivo. É com base nesse pensamento que escrevo as cartas apresentadas ao longo desta dissertação. Não se trata de relatos que objetivam apenas descrever ou anunciar uma situação, uma ideia ou um conceito. São escritas artísticas que discorrem sobre processos pessoais que estão relacionados a questões sociais amplas, como a de gênero. E, por se dar pela via da arte, possuem desde a sua escritura a intenção de serem consumidas por um público e afetá-lo, ainda que esse dado não seja explícito formalmente.

Sendo assim, as cartas sambam com as fotografias, bem como dão forma artística à prática da Sambalização como método de estetização da vida. As cartas que escrevo e apresento são confissões, são pensamentos e histórias que talvez eu não compartilhasse publicamente se não por meio da arte. No ato de confessá-las, as monto de acordo com o discurso que desejo criar como realidade. As cartas são, tal como as imagens, uma via construída para chegar ao outro, às outras, que podem sambalizar, ou transformar de outros modos, suas próprias vidas. É por essa via, que nos leva a outras vias-de-ser, que acredito que redes de afeto possam ser tecidas e que performances transviadas de gênero podem ser praticadas. A arte é, aqui, construção de mundos.

32 G.R.E.S. Unidos do Viradouro. Carnaval 2022: Não há tristeza que possa suportar tanta alegria. Compositores: Ademir Ribeiro, Devid Gonçalves, Fábio Borges, Felipe Filósofo, Lucas Marques e Porkinho.

SAMBA #14











7. CONCLUSÕES SAMBISTAS (ou uma carta de despedida)

Enfim, eis a apoteose da escrita.

Desde meu ingresso no mestrado as coisas não foram moleza. Fiquei muitas semanas com a sensação de “vai, não vai”, na esperança de surgir uma vaga para que eu pudesse me matricular. E, graças a promessas a Santo Jackson do Pandeiro, pagas com muitos goles de cerveja, a vaga pintou. Viva Jack! Quando dentro, com a matrícula garantida e certinha, veio a pandemia de covid-19. Novamente, mais um bocado de tempo de muitas incertezas e angústias. Por fim, todas as minhas aulas foram à distância. Todo o meu mestrado foi online, dentro de casa. Sem muitos contatos, sem muitos afetos. Veja bem, foi preciso muito Samba para passar por tudo isso.

Depois de dois anos de muito reboledo, requebrado e gingado, finalizo esse material com a certeza de que muitos resultados bem sucedidos foram obtidos durante os experimentos e que estes ainda dão muito pano pra manga. A dissertação desta pesquisa se deu como um ensaio de rua de uma escola de samba no pré-carnaval, em que se tem liberdade para criar uma performance do Samba sem as pressões do dia do desfile. Criei, conceituei, investiguei, montei, arrisquei, rabisquei, fracassei e acertei. Cada passo desse processo foi de extrema importância para o desenvolvimento do trabalho. Considerá-lo bem sucedido não significa que alcançamos uma conclusão fechada e definitiva, mas, pelo contrário, que abrimos vias a serem percorridas no futuro. Que triste seria encerrar uma pesquisa que não ecoasse nenhuma voz para fora de si.

Na certeza de saber que isso se trata de um Samba de incertezas, faço meus últimos movimentos antes do apito final ressoar.

A partir do que foi debatido sobre experiências estéticas, suas relações com o fazer artístico e seu entrecruzamento com a vida, considero que a Sambalização tem potencial de ser explorada em inúmeras experimentações, tanto por mim quanto por outros sambistas. O desenvolvimento do conceito de Sambalização significa a formulação de um discurso e a nomeação de uma prática que, sem dúvida, já faz parte das estratégias de vida de muitos sambistas que transpassam o movimento do Samba por suas relações sociais. Certamente, não estou inventando a roda, mas refletindo sobre ela a partir das minhas experiências e ampliando o seu campo de sentidos e possibilidades a partir de um estudo artístico que pode ser fértil para outras pessoas.

Como metodologia sincopada, a experiência e o exercício do Samba são de fundamental importância para praticar a Sambalização. Igualmente, o conhecimento acerca de sua história e teorias (não apenas as acadêmicas, mas principalmente e fundamentalmente as desenvolvidas nos encontros populares) são indispensáveis para compreender o poder de criação de mundo que o Samba carrega e, conseqüentemente, que a Sambalização opera. Sambar é uma atitude estética que mexe e remexe com a vida.

Dentro da minha pesquisa em arte, a Sambalização é uma maneira de dar corpo aos desejos produzidos nas relações de afeto estabelecidas com o carnaval em geral, com as escolas de samba, com as práticas *queer* e com as pessoas que constituem esses territórios. Toda vez em que me monto, em que me maquio, em que performo outras possibilidades de mim, considero que me sambalizo. Sambalizo meu corpo. Sambalizo minha identidade. Sambalizo meu gênero. Sambalizo minha imagem. Sambalizo meu ser. E, nessa levada, a arte coloca minha vida em fluxo de samba, pois me desloca a outros lugares e, quando me desmonto, sempre sou e estou uma pessoa cada vez mais distanciada das normatizações das ficções de poder que exterminam a vida e que apagam o encantamento do corpo. Como diria Candeia, “eu digo e posso até afirmar, vive melhor quem samba”³³.

Afirmo também que, com base nas experiências e experimentações consideradas nesta pesquisa, é possível performar uma identidade de gênero que samba, que é frouxa e instável, que causa desconforto e fissuras, que atua na espiralidade e entrecruza diferentes tempos, ao mesmo tempo, no corpo. E, se cada corpo inventa seu próprio Samba, por consequência cada experiência com a Sambalização do gênero se dá de maneira diferente de acordo com o repertório corporal do sujeito que a performa. O que podemos concluir, acerca disso, é que a Sambalização do gênero, em contato com as práticas *queer*, descompassa a cisheteronormatividade compulsória e desregula as ficções binárias que capturam o poder de criação do corpo. A reinvenção do corpo pelo Samba é também tomada de consciência sobre estar às margens e da importância de transformá-las em assentamentos que deslocam o poder da centralidade autoritária e oficial. O Brasil formulado pelos corpos e gêneros que sambam é um país em-vias-de-ser recomposto a partir de outras coreografias, saberes, cantos e batuques.

³³ Candeia: Viver. Compositor: Candeia.

Em relação às experimentações visuais, é possível dizer que as fotoperformances e as fotomontagens constituem uma cartografia visual da Sambalização do corpo. Trata-se da materialização em imagens fotográficas de uma experiência que se dá no meu corpo em ação e, em decorrência dessa transferência de meio, um processo que acontece na intimidade entra em vias de afeto com o outro, com um público que possa compartilhar desses movimentos e desse Samba. O exercício de se montar, de transformar a imagem do corpo com a maquiagem e os adereços, depois se fotografar, editar as imagens e criar composições com elas, é uma forma de compor Samba que a pesquisa mostrou ser possível. É por meio desses Sambas que os discursos de enviadescimento e que as demais narrativas implicadas ganham fluxo.

Finalmente, com o silenciar da bateria, respira ofegante o corpo cansado, mas energizado e recarregado com a vibração dos tambores. Conversar com o Samba é revigorante. Do mesmo modo, sambalizar as práticas cotidianas e artísticas é tomar para si o poder de criação sobre o próprio corpo, sobre a vida e sobre o mundo. Praticar aquilo que imaginamos como um mundo sambalizado é dar forma ao impossível. Como Elza Soares, que afirmou “Mulher do fim do mundo / Eu sou, eu vou até o fim cantar”³⁴ (e realmente cantou, bravamente!), é preciso vestir nossas fantasias para guerrear e anunciar o fim desse mundo, cantar e sambar até o nascer de um outro dia em que a vida há de ser viada.

“Aplausos que o show vai terminar, ô, ô

Me perdoe se eu chorar”³⁵

Agora, me despeço.

Agradeço por ser confidente.

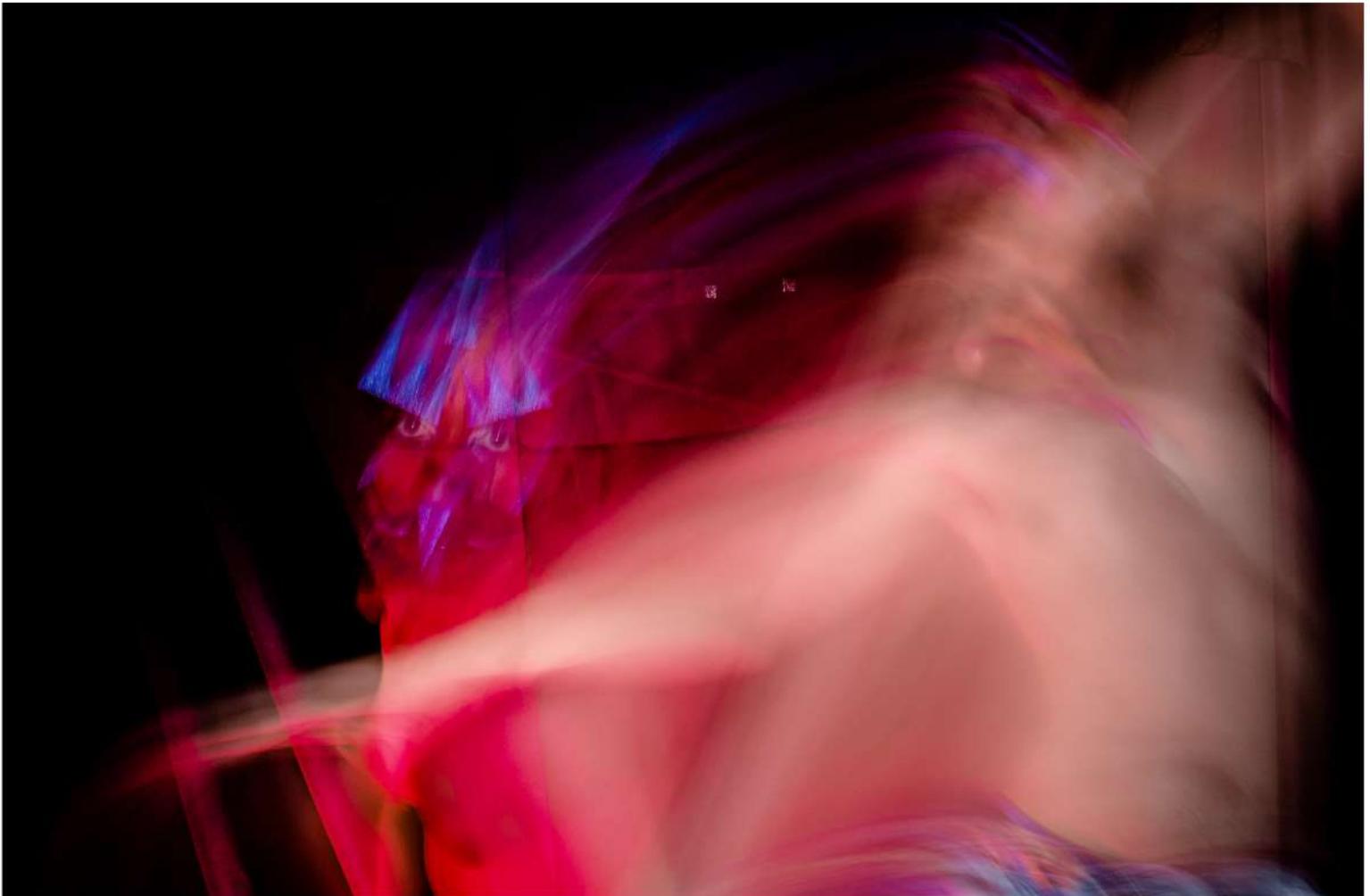
Com Samba, glitter e purpurina,

Cleitton Almeida

34 Elza Soares: Mulher do fim do mundo. Compositores: Alice Coutinho e Romulo Froes.

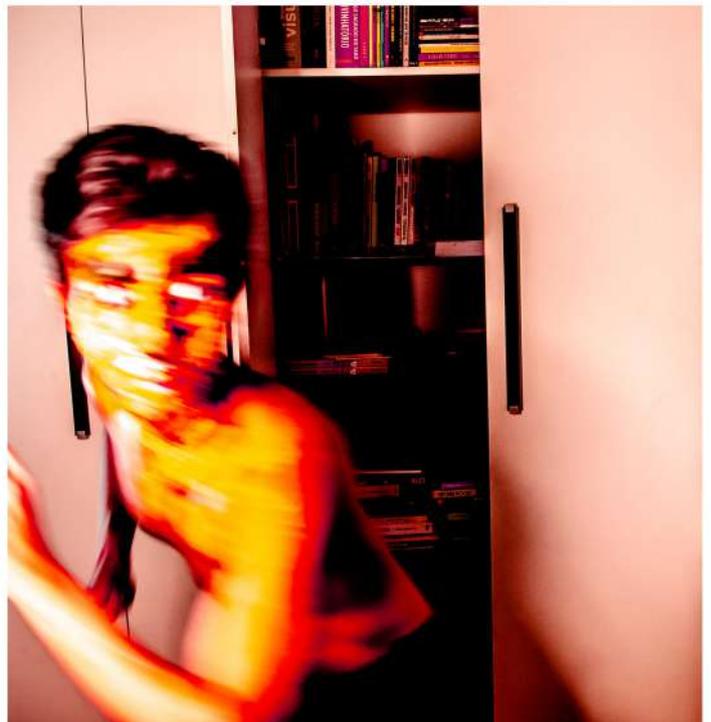
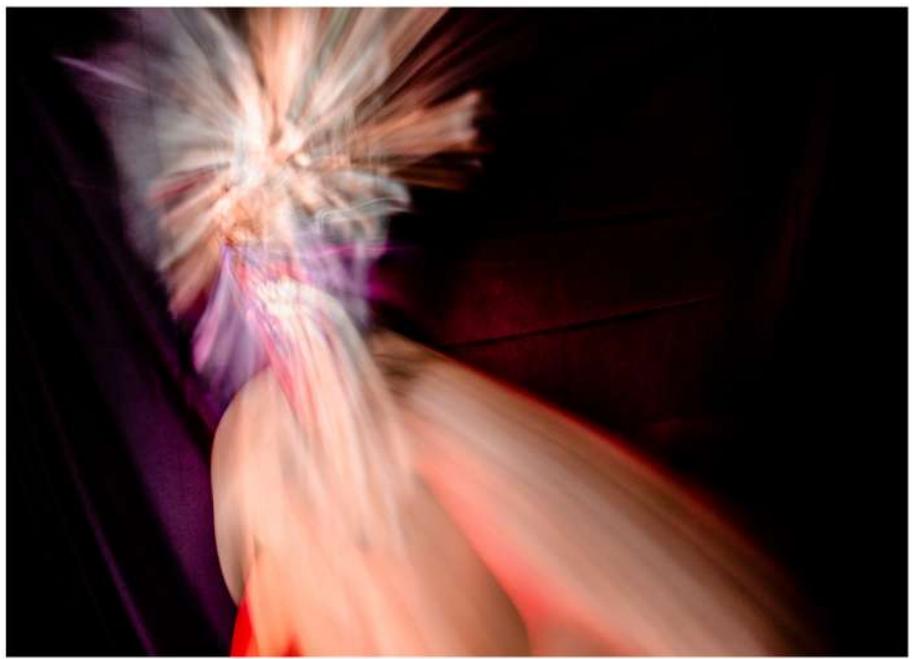
35 G.R.E.S. Unidos do Porto da Pedra. Carnaval 2008. Enredo: Tem pagode no Maru! 100 anos de imigração japonesa. Compositores: David Souza, Fábio Costa e Carlos Júnior.

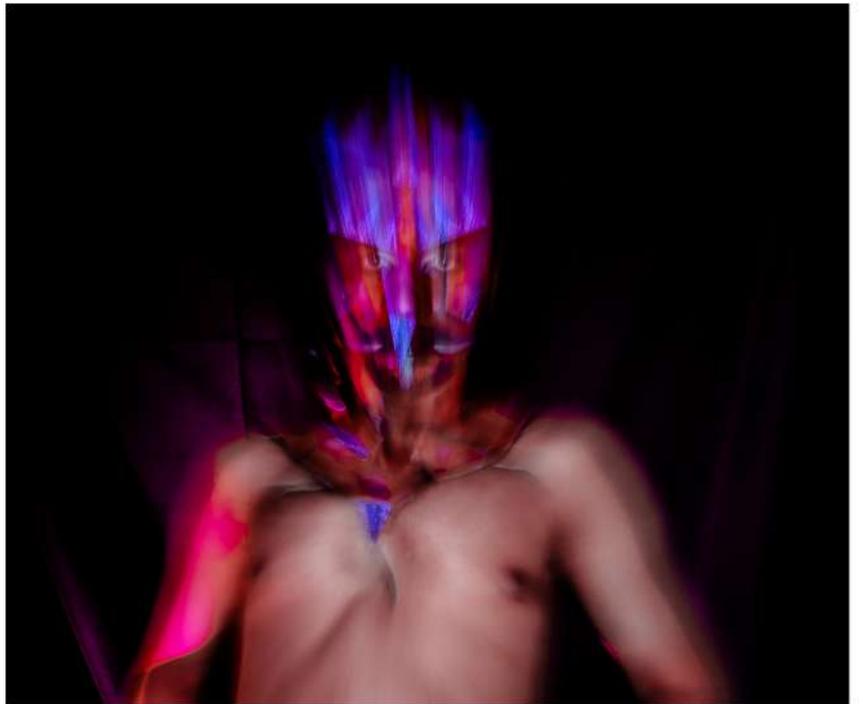
SAMBA #15



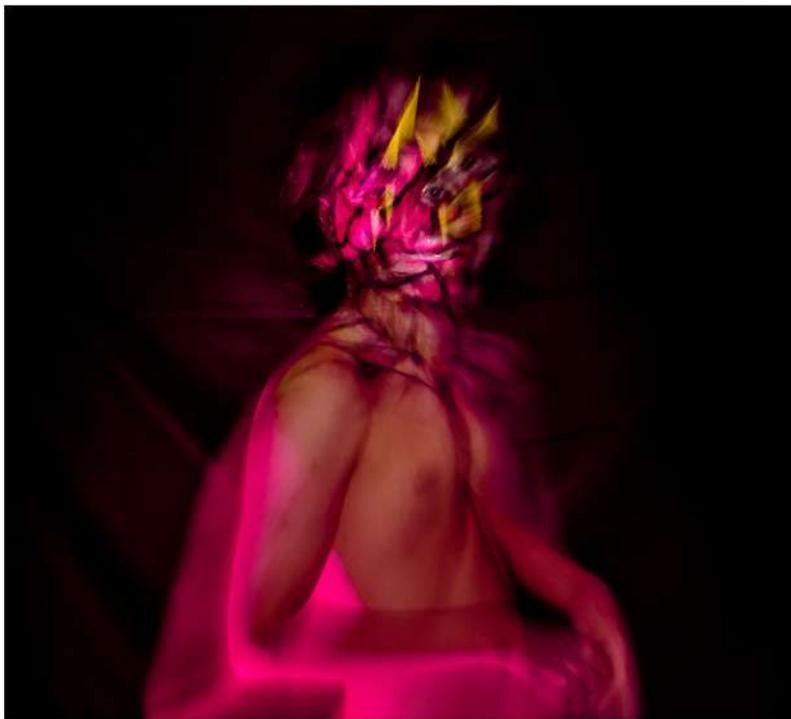
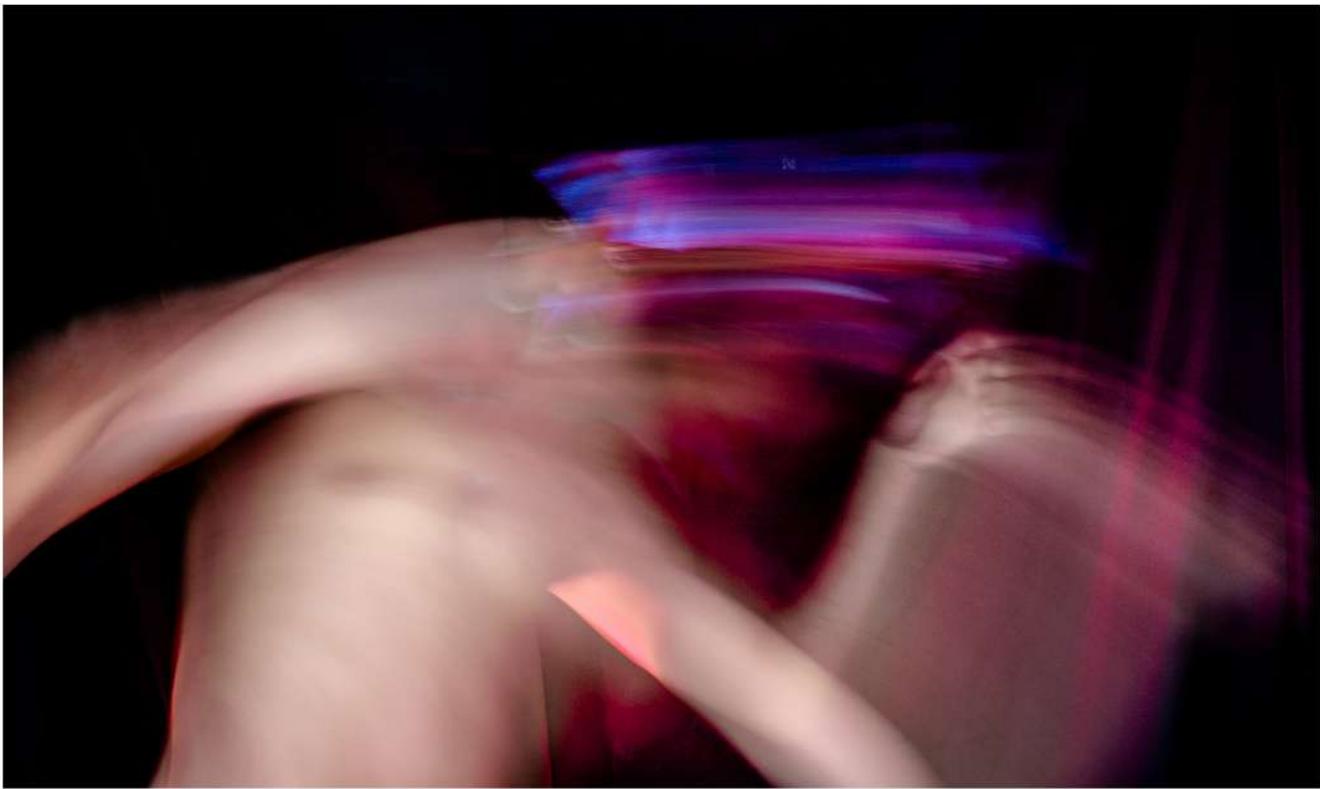












8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADIOU, Alain. Em busca do real perdido. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama trágico alemão. Edição e tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BURGER, Peter. Teoria da Vanguarda. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

CRUZ, Max Jorge Hinderer. Tropicamp: pré- e pós-Tropicália ao mesmo tempo. Algumas notas sobre a noção de Tropicamp (1971) de Hélio Oiticica. In: SZANIECKI, Barbara, COCCO, Giuseppe, PUCU, Izabela (Orgs.). Hélio Oiticica para além dos mitos. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016.

DEWEY, John. A arte como experiência (Capítulo III). Tradução de Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme, Anísio S. Teixeira e Leônidas Contijo de Carvalho. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade 1: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 10ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. Posfácio de Daniel Defert [tradução Salma Tannus Muchail], São Paulo: n-1 Edições, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

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

LEITE, Janaina Fontes. Autoescrituras performativas: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

LOURO, Guacira Lopes. Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

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

MOMBAÇA, Jota. Não vão nos matar agora. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. A origem da tragédia. Tradução de Joaquim José de Faria. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

NOGUEIRA, Fernanda. Metamorfose ambulante: A desidentificação carnavalesca de Ney Matogrosso na militadura brasileira. In: PEDROSA, Adriano, MESQUITA, André (Orgs.). Histórias da sexualidade: antologia. São Paulo: MASP, 2017.

RIBEIRO, Djamilia. Cartas para a minha avó. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

RIBEIRO, Martha. Teatro autoficcional ou a instalação da intimidade: “A Ira de Narciso” de Gilberto Gawronski e Sergio Blanco. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTÉTICA – BRASIL: ARTES DO CORPO, CORPOS DA ARTE, 14., 2019, Ouro Preto. No prelo.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2016.

RUFINO, Luiz, SIMAS, Luiz Antonio. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMÃO, Luciano Vinhosa. Fotoperformance em fotomontagem entre ficcionalidade e ficção. Anais do 25º Encontro da Anpap. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 1019-1038, 2016.

SIMAS, Luiz Antonio. O corpo encantado das ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SHUSTERMAN, Richard. Pensar Através do Corpo, Educar para as Humanidades: Um Apelo para a Soma-Estética. *Philia&Filia*, Porto Alegre, v. 02, n. 2, p. 5-33, jul./dez. 2011.

SHUSTERMAN, Richard. Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular. Tradução de Gisela Domshke. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SONTAG, Susan. Notas sobre o Camp. In: SONTAG, Susan. Contra a Interpretação. Porto Alegre: L&PM, 1987.

THOMÉ, Débora. 50 LGBTQ+ incríveis. Organização de Richarlls Martins. Rio de Janeiro: Galera Record, 2021.

VÁRIOS AUTORES. Bash Back! Ultraviolência queer: antologia de ensaios. Tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza, Emanuela Carla Siqueira, Julia Raiz do Nascimento. São Paulo: crocodilo; n-1 edições, 2020.

VINHOSA, Luciano. Atualidade da performance das narrativas como vivências continuadas. Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 22, n. 40, p. 266-276, mar. 2021.

VINHOSA, Luciano. Conjunções disjuntivas na colagem fotoperformance e anacronismo. Anais do 26º Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, p.1419-1430, 2017.

VINHOSA, Luciano. Mise-en-scène em fotoperformance: representar o representado. Revista Visuais, Campinas. v. 4, n. 6, p. 137-151, 2018.

VINHOSA, Luciano. Videoperformance: corpo em trânsito. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n. 2, p.293-303, jul./dez. 2020.