

PRÁTICAS DECOLONIAIS NA ARTE BRASILEIRA: UMA ANÁLISE DE *FAZ QUE VAI* (2015), DE BÁRBARA WAGNER E BENJAMIN DE BURCA

DOI: (será colocado pela Revista)

Luísa Estanislau¹

Tereza Spyer²

Resumo: Este artigo tem como objeto de análise a obra *Faz que vai* (2015), de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, um vídeo com duração de 12 minutos, dividido em quatro cenas, onde em cada uma delas, uma personagem, ao som de uma composição percussiva de frevo, performa uma dança heterogênea, misturando passos de frevo com swingueira, funk e *vogue*, entre outros gêneros populares. A obra problematiza noções em torno da cultura popular, do corpo, da raça e do gênero. *Faz que vai* também nos oferece uma boa oportunidade de ler o Brasil (e o Nordeste) a partir de corpos que dançam. Assim, o objetivo principal do presente artigo é, a partir da análise da obra, investigar os diálogos entre esta e as práticas decoloniais e como ela pode colaborar para desestabilizar as imagens-estereótipos. Com esse intuito, em um primeiro momento, apresentaremos algumas considerações teórico-metodológicas que nos permitirão fazer a análise da obra. Em um segundo momento, exporemos brevemente sobre a biografia e alguns elementos da prática artística da dupla Wagner e de Burca. Na sequência, faremos uma minuciosa análise descritiva de *Faz que vai*. Por fim, teceremos algumas considerações finais tentando responder as perguntas-chave da pesquisa.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Nordeste; Frevo; Decolonial.

¹ Pesquisadora e curadora independente. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Especialista em Estudos Brasileiros pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP) e Mestranda em História na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) – bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Faz parte do grupo de pesquisa *DALE!* - Decolonizar a América Latina e seus Espaços. Maceió, Alagoas, Brasil. Link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1119590329992024>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-2704-363>. E-mail: luisa.estanislau@gmail.com.

² Professora da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), lotada no Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS)/Departamento de História (DEHIS) [Exercício Provisório]. Na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) atua na pós-graduação: na Especialização em Ensino de História e América Latina (EHAL), no Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina (PPGICAL) e no Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS). É bacharel/licenciada em História pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrado e doutorado em História Social pela mesma instituição. Pós-doutorado realizado no Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC), da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Vice-líder do grupo de pesquisa *DALE!* - Decolonizar a América Latina e seus Espaços. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3991418591681661>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3891-2577>. E-mail: terezaspier@gmail.com.

PRÁCTICAS DECOLONIALES EN EL ARTE BRASILEÑO: UN ANÁLISIS DE *FAZ QUE VAI* (2015), DE BÁRBARA WAGNER Y BENJAMIN DE BURCA

Resumen: Este artículo analiza la obra *Faz que vai* (2015), de Bárbara Wagner y Benjamin de Burca, un vídeo de 12 minutos dividido en cuatro escenas, en cada una de las cuales un personaje, al son de una composición percusiva de frevo, ejecuta un baile heterogéneo, mezclando pasos de frevo con swingueira, funk y vogue, entre otros géneros populares. La obra problematiza nociones en torno a la cultura popular, el cuerpo, la raza y el género. También nos ofrece una buena oportunidad para leer Brasil (y el Nordeste) desde la perspectiva de los cuerpos que bailan. Así, el objetivo principal de este artículo es, a partir del análisis de la obra, investigar los diálogos entre ésta y las prácticas decoloniales y cómo puede ayudar a desestabilizar las imágenes estereotipadas. Para ello, presentaremos en primer lugar algunas consideraciones teóricas y metodológicas que nos permitirán analizar la obra. En segundo lugar, abordaremos brevemente la biografía y algunos elementos de la práctica artística del dúo Wagner y de Burca. A continuación, realizaremos un análisis descriptivo detallado de *Faz que vai*. Por último, haremos algunas observaciones finales en un intento de responder a las preguntas clave de la investigación.

Palabras clave: Arte contemporânea; Nordeste; Frevo; Decolonial.

DECOLONIAL PRACTICES IN BRAZILIAN ART: AN ANALYSIS OF *FAZ QUE VAI* (2015), BY BÁRBARA WAGNER AND BENJAMIN DE BURCA

Abstract: This article analyzes the work *Faz que vai* (2015), by Bárbara Wagner and Benjamin de Burca, a 12-minute video divided into four scenes, in each of which a character performs a heterogeneous dance to the sound of a percussive frevo composition, mixing frevo steps with swingueira, funk and vogue, among other popular genres. The work problematizes notions around popular culture, the body, race and gender. It also offers us a good opportunity to read Brazil (and the Northeast) from the point of view of bodies that dance. Thus, the main objective of this article is, based on an analysis of the work, to investigate the dialogues between it and decolonial practices and how it can help to destabilize stereotypical images. To this end, we will first present some theoretical and methodological considerations that will allow us to analyze the work. Secondly, we will briefly discuss the biography and some elements of the artistic practice of the Wagner and de Burca duo. We will then carry out a detailed descriptive analysis of *Faz que vai*. Finally, we'll make some concluding remarks in an attempt to answer the key research questions.

Keywords: Contemporary art. Northeast. Frevo. Decolonial Turn.

Introdução

Apesar do “giro decolonial” datar do final dos anos 1990, é recente a atenção dada ao assunto no Brasil (NAME; SPYER, 2023, p.30), talvez um sintoma da ausência de pesquisadores/as do país associados/as ao grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MCD) (BALLESTRIN, 2013, p.111). Especificamente no campo das artes visuais, as incursões do grupo MCD se deram apenas a partir da década de 2010, como os dois importantes artigos de Walter Mignolo (2010; 2019) sobre estética decolonial – até agora indisponíveis em português.

Mesmo diante da distância entre pesquisadores/as brasileiros/as e pesquisadores/as dos demais países latino-americanos nos primeiros anos do “giro decolonial” (na segunda geração isso diminui consideravelmente) (NAME; SPYER, 2023), no campo das artes visuais, Alessandra Simões Paiva, considera que, pelo menos desde a década de 2010, estamos vivendo “uma verdadeira revolução no campo da arte contemporânea”, nomeada por ela como “virada decolonial na arte brasileira”. Fenômeno marcado pelo “crescimento exponencial” de poéticas que expressam, de forma interseccional, questões como “religião, territorialidade, raça, classe, etnia, gênero, nacionalidade, direitos humanos, ecologia, feminismo e direitos culturais” (PAIVA, 2022a, p.20), produzidas por artistas e pesquisadores/as cuja produção revela “a urgência e necessidade de reparação histórica diante do sistemático apagamento das experiências e memórias de grupos sociais minorizados” (PAIVA, 2022a, p.15).

A “virada decolonial” também é compreendida como uma forma de resistência frente à atual onda conservadora (PAIVA, 2022a, p.17), fruto dos movimentos de direita e extrema direita na América Latina, a chamada “onda azul” (MECHI; SPYER, 2023), e que no Brasil vai desde as Jornadas de Junho de 2013 até a tentativa de golpe de Estado em 8 de janeiro de 2023 (ALMEIDA; SPYER; FERREIRA, 2023). Sem menosprezar as práticas artísticas e curatoriais de décadas anteriores, agora o campo das artes visuais é atravessado mais intensamente pelos debates sobre raça, etnia e gênero, e na vanguarda estética deste movimento estão mulheres, transgêneros, indígenas, afrodescendentes e outros grupos historicamente invisibilizados, configurando assim, um novo paradigma (PAIVA, 2022a).

Não se sabe ao certo como o termo decolonial se popularizou por aqui e foi incorporado ao léxico progressista geral (NAME; SPYER, 2023). De qualquer forma, desde o início dos anos 2000, autores/as decoloniais passaram a aparecer nas publicações acadêmicas e nas produções de movimentos e entidades sociais. Com isso, aos poucos foram sendo operacionalizados os conceitos-chave do “giro decolonial”, isto é, a “tríade decolonial”: colonialidade do poder, do ser e do saber (MALDONADO-TORRES, 2019), e também as suas variações, colonialidade de gênero, linguística, estética, etc. Estes movimentos/entidades sociais brasileiros, além de pregarem transformações estruturais como resposta ao aprofundamento das políticas neoliberais, defendiam a necessidade de estabelecer “um contrato social radicalmente diferente (...) [como] alternativa ao capitalismo e à cultura da morte que tem sido seu projeto neoliberal” (WALSH, 2009, p.14, tradução nossa). Tais elaborações podem ser percebidas, entre outros, nos movimentos antiglobalização, como as edições dos Fóruns Sociais Mundiais (SPYER, 2021).

Atenta às artes visuais, Paiva nota a circulação da exclamação “decolonize já!” nas redes sociais, especialmente a partir da pandemia de Covid-19 (PAIVA, 2022a, p.28). Entre exemplos que atestam o fenômeno da virada decolonial, a exposição *Vexoá: nós sabemos*, realizada na Pinacoteca de São Paulo, entre outubro de 2020 e março de 2021, e com curadoria da pesquisadora indígena Naine Terena, é um deles. Além disso, outro marco da “virada decolonial” teria sido algumas comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, que problematizaram, a partir de olhares e epistemologias outras, as vanguardas e o seu papel na construção da identidade nacional (PAIVA, 2022ab).

Já em 2023, a 35ª Bienal de São Paulo, intitulada *Coreografias do impossível*, confirma, em parte, essa “tendência”, ao ter no seu time curatorial, expoentes do pensamento decolonial no Brasil (35ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2023). A curadoria, predominantemente composta por pessoas negras, ficou a cargo de Diane Lima, Helio Menezes (ambos brasileiros, nordestinos e baianos), Grada Kilomba (portuguesa com raízes em Angola e São Tomé e Príncipe) e Manuel Borja-Villares (espanhol). Apesar do reconhecimento da vocação decolonial, a curadoria, de certa forma, evitou a redução do tema central (inexistente) à decolonialidade (SIMÕES, 2023), refutando a ideia de ser “apenas” decolonial. Sobre o assunto, Grada Kilomba disse: “Não se chama ‘A bienal decolonial’. Há muitos temas ‘extradisciplinas’ dentro da bienal e para nós já não é importante, nesse momento cronológico, da história, ter um tema específico, mas ter a interconexão e a interseccionalidade entre as coisas” (BORJA-VILLEL; KILOMBA; MUNIZ, 2023).

De qualquer modo, independentemente do “selo” decolonial, esta edição é considerada histórica por ter aproximadamente 80% de artistas negros/as, indígenas/as e não-brancos/as (FONSECA, 2023). Importa ressaltar que ser decolonial não é sinônimo de arte feita por pessoas não brancas; e que não adianta só a temática ser decolonial, se a autoria continuar sendo de pessoas que carregam os privilégios da branquitude (MÜLLER; CARDOSO, 2018).

Ainda que nos últimos anos muitas instituições da área de artes visuais tenham desenvolvido iniciativas em torno de temas decoloniais, e que já exista no Brasil “uma comprovada insurgência de artistas e teóricos(as) explicitamente envolvidos com estéticas e temáticas que versam prioritariamente sobre as questões decoloniais na arte e na sociedade” (PAIVA, 2022b, p.31-32), esse meio continua muito colonizado.

Embora aos poucos existam “práticas curatoriais e de aquisição de obras” de caráter não-hegemônicas (PAIVA, 2024, p.89) e uma “ocupação de espaços de decisão” por pessoas subalternas (PAIVA, 2022b, p.37), falta decolonizar, de fato, as instituições ligadas às artes. Estas continuam mantendo, por exemplo, estruturas assimétricas de poder, o que pode ser observado, entre outras coisas, nos cargos decisórios controlados por homens brancos de elite (PAIVA, 2022b). E poucas são as instituições que efetivamente desafiam “as fragilidades estruturais do sistema da arte (acesso e ampliação de camadas desfavorecidas ao meio cultural)” (PAIVA, 2024, p.104). Além disso, há o perigo do modismo decolonial (NAME; SPYER, 2023), e a armadilha de captura das identidades na “era do capitalismo cognitivo” por parte dessas instituições, isto é, “os riscos de cooptação da agenda política do movimento decolonial por parte de interesses privados em um setor altamente suscetível ao capital, como são as artes visuais no Brasil” (PAIVA, 2024, p.107).

Somando esforços para ler essa situação brasileira sob a chave da decolonialidade, e frequentando ou acompanhando eventos de arte há muitos anos, pretendemos, com este artigo, contribuir com o debate a partir de alguns recortes. Como já foi dito, o mercado da arte reproduz relações desiguais de poder e que, além de lidar com o colonialismo externo (Norte Global), lidamos também com o colonialismo interno, expresso, por exemplo, na obsessão do Sudeste em fixar o Nordeste ao estereótipo da escassez generalizada (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999; MORAES, 2022). Por isso nos voltamos a esta região. Além disso, nos interessam os/as artistas legitimados/as pelo sistema da arte contemporânea que trabalham com a linguagem audiovisual (mas não exclusivamente). Ayrson Heráclito, Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, Gê Viana, Jonathas de Andrade, Tiago Sant’Ana e Virginia de Medeiros são alguns dos nomes que podemos citar.

Para investigar estas práticas decoloniais, escolhemos analisar a obra em vídeo *Faz que vai* (2015, 12 min), da dupla Wagner e de Burca. Para isso, em termos teórico-metodológicos, nos orientamos pela perspectiva da branquitude crítica e pela desconfiança e desobediência como atitude epistemológica (NAME; SPYER, 2023). Nos valem também dos conceitos-chave do giro decolonial (colonialidade do poder, do ser e do saber) (MALDONADO-TORRES, 2019), e dos aportes das estéticas decoloniais, notadamente o conceito de aestesis decolonial (MIGNOLO, 2010;

2019). Pretendemos, igualmente, “sulear” a nossa análise com autores/as que têm o Sul Global como lugar de enunciação, como é o caso de Alberto Manguel e de Daniel Arasse.

Faz que vai, cujo nome faz referência a um passo de frevo que simula um momento de instabilidade, é dividida em quatro cenas, onde em cada uma delas, um/uma bailarino/a, ao som de uma composição percussiva de frevo, performa uma dança heterogênea misturando passos de frevo³ com ritmos como swingueira, funk e *vogue*, entre outros. Esses sujeitos dançantes executam malabarismos com destreza e equilíbrio, produzem discursos dissidentes e, com isso, problematizam temas como tradição, cultura popular, patrimônio cultural, corpo, raça e gênero (FAZ QUE VAI, 2013; VERAS, 2015). Se no dia a dia, no senso comum, tradição (identidade cultural) e masculino/feminino (identidade de gênero) são percebidos por muitos/as como monolíticos/estáticos, *Faz que vai* deixa evidente a ficcionalidade desses conceitos.

Assim, o objetivo principal do presente artigo é, a partir da análise da obra, investigar os diálogos entre esta e as práticas decoloniais e como ela pode colaborar para desestabilizar as imagens-estereótipos. Com esse intuito, em um primeiro momento, apresentaremos algumas considerações teórico-metodológicas que nos permitirão fazer a análise da obra objeto de estudo. Em um segundo momento, apresentaremos brevemente a biografia e alguns elementos da prática artística da dupla Wagner e de Burca. Na sequência, faremos uma minuciosa análise descritiva de *Faz que vai*. Por fim, teceremos algumas considerações finais.

Sulear para esperar

Neste texto pretendemos “sulear” a nossa análise, recorrendo a autores/as que têm o Sul Global como lugar de enunciação. Importa dizer que o termo “sulear”, criado por Marcio D’Oliveira Campos, no texto *A Arte de Sulear-se* (CAMPOS, 1991), foi popularizado por Paulo Freire no livro *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. Freire defende a necessidade de apontarmos nossas bússolas para outras perspectivas epistemológicas e metodológicas que podem potencializar o verbo “esperar” (FREIRE, 1992). Isto é, propõe “sulear” nossos pensamentos e práticas para deixarmos de reproduzir acriticamente os cânones dos países hegemônicos, valorizando nossos saberes produzidos por aqueles/as que vivem nestas latitudes, o que foi traduzido por Luiz Paulo da Moita Lopes como ouvir e aprender com as “vozes do Sul” (LOPES, 2006).

Estéticas/estésias decoloniais

Como afirmamos na introdução, os “artigos antológicos” de Mignolo (2010; 2019) sobre estéticas decoloniais pautaram este tema dentro do campo decolonial (GÓMEZ, 2019; JIMÉNEZ DEL VALLE, 2020; MORENO, 2015; MUÑIZ-REED, 2019; PAIVA, 2022ab; VÁSQUEZ, 2016). Em *Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después* (2019), ele revisita seu artigo de uma década anterior, *Aesthesis Decolonial* (2010). Em ambos os textos, procura responder às seguintes questões: qual é o lugar da estética na matriz de poder colonial e como desafiar a colonialidade estética? (DIALLO; MIGNOLO, 2018).

No artigo de 2010, ao fazer uma crítica à história e a crítica da arte, argumenta que há uma “operação cognitiva de colonização da aesthesis pela estética” (MIGNOLO, 2010, p.11, (MIGNOLO, 2010, p. 11, tradução nossa). Isso porque a história e a crítica da arte seguiram o padrão colonizador, pois foram e, em grande medida, seguem sendo pautadas pela forma com que a “Europa

³ Especialmente para os/as leitores/as de outros países, vale destacar que o frevo é uma expressão cultural que ferve sobretudo durante o carnaval e é, ao mesmo tempo, música, dança e poesia (IPHAN, 2016, p.17-19).

conceitualizou sua própria e regional experiência sensorial” (MIGNOLO, 2010, p.14, tradução nossa). Além disso, nas suas conclusões, ao propor a construção de “futuros decoloniais”, afirma que são as instalações artísticas e os processos performativos de caráter decolonial contemporâneos que têm forçado a descolonização da história e da crítica de arte e, conseqüentemente, a construção da *aisthesis*⁴ decolonial (MIGNOLO, 2010).

Já no artigo de 2019, quando revisita o texto original, o objetivo central é realizar a “reconstituição epistêmica/estética’ das esferas de saber e de sentir no vocabulário hegemônico moderno/colonial” (MIGNOLO, 2019, p.19, tradução nossa). Para ele, pensar de forma decolonial pressupõe um distanciamento da epistemologia moderna/colonial. Mignolo ressignifica os conceitos gregos de *gnoseologia* e *aisthesis* com vistas a produzir uma enunciação decolonial que propõe valorizar o “estar sendo” e “pensar fazendo” das práxis dos povos subalternos. Para tal, retoma a noção de “pensamento fronteiro” tão recorrente em sua obra. Ao propor mudar os termos da conversa para “des-universalizar conceitos-chave” da modernidade via valorização da práxis da vida e do pensamento fronteiro, afirma que habitar a fronteira nos leva a sentir a *aisthesis* dos/as nossos/as ancestrais. Dessa forma, reivindica a importância da re-politização dos sujeitos criativos, evidenciando como nossas vidas são produzidas por subjetividades específicas. Ao tentar reabilitar a estética no campo dos estudos visuais, valorizando estésias pluriversas, sugere romper com o discurso colonial e posicionar o Sul a partir de perspectivas próprias. Além disso, defende que a estética decolonial põe em xeque os projetos e discursos modernos-coloniais com vistas a imaginar subjetividades e futuros decoloniais. Conclui o artigo afirmando que mudar os termos da conversa e as regras do jogo só é possível via *locus* de enunciação desobedientes e dissidentes, pois “Não se trata apenas de mudar as palavras, mas construir espaços diferenciais de enunciação ancorados na terra dos corpos que habitam e (são) enunciados na fronteira” (MIGNOLO, 2019, p.31, tradução nossa).

Decolonizar a história e a crítica da arte contribuiriam, então, para a construção de *aestesis* e subjetividades não coloniais. Por isso, recomenda substituir o pensamento europeu setecentista sobre a arte/estética, que distingue e hierarquiza “conhecer e racionalidade” e “sentir e emoções”, por “sentir, pensar e agir”. Isto é, no lugar de ter o ocidente como referente de produção e esfera de análise, temos de encará-lo como provedor de “recursos epistêmicos e culturais” que precisam ser decolonizados e desocidentalizados. Ademais, nos convida a conhecer e valorizar os projetos artísticos de “reemergência” radical que já estão em curso no Sul Global (DIALLO; MIGNOLO, 2018).

Nesse sentido, nossa premissa neste artigo é que *Faz que vai* (que dá destaque para corpos que habitam e são enunciados na fronteira), contribui para tensionar/vibrar/desestabilizar exatamente estes padrões hegemônicos, não só no que diz respeito a história e a crítica de arte (que negam ou inviabilizam o “sentir, pensar e agir”), mas também as noções de estética/estesia contemporâneas e, inclusive, o colonialismo interno brasileiro (CASANOVA, 2007; CESARINO, 2018; BERNER; ALMEIDA, 2023), formas idealizadas e estereotipadas de ver, pensar e sentir o Nordeste. Além disso, importa dizer *Faz que vai* não “decoloniza” o frevo⁵, mas nos ajuda a lembrar das apropriações feitas pelo capitalismo e sua transformação em mercadoria.

⁴ Neste artigo, quando nos valem de citações de Mignolo, usamos *aisthesis* (texto de 2010) ou *aesthesis* (texto de 2019). Porém, quando somos nós que estamos falando, utilizamos a palavra *aestesis*.

⁵ Aqui vale apontar que, a partir dos pressupostos teóricos-metodológicos escolhidos para este artigo, não faz sentido pensar o frevo como uma expressão cultural decolonial (NAME; SPYER, 2023). Além de nomeá-lo assim significar um anacronismo, o frevo é desobediente por essência, pois se origina das classes populares como resistência às sanções a essas existências.

Ler é saber ouvir

O procedimento de leitura e de interpretação utilizado para estudar *Faz que vai* foi o de primeiro nos fixarmos na obra, na sua análise interna e descritiva, e apenas depois, num segundo momento, nos permitirmos contaminar pelos temas abordados na obra e interpretá-la. Com este propósito, tomamos de empréstimo as contribuições metodológicas de Alberto Manguel e de Daniel Arasse. O que salta à vista em ambos os autores é a aparente liberdade no procedimento crítico que eles assumem ao falar sobre arte.

Para Manguel, somos criaturas feitas de palavras e imagens e, as imagens, praticamente todas elas, têm histórias para contar, histórias à espera de um/a narrador/a, qualquer narrador/a. O autor defende que ler imagens não deve ser um gesto exclusivo de especialistas em arte e que devemos ler imagens como quem lê palavras (MANGUEL, 2018, p.11).

Acreditamos que falar sobre arte, mesmo sem os atributos específicos esperados de um/a crítico da área, democratiza a crítica, ampliando possibilidades de diálogo para além dos/as especialistas, contribuindo de alguma forma para o projeto de decolonizar a história e a crítica de arte. De acordo com o Manguel, “Para tornar-se uma imagem que nos permita uma leitura iluminadora, uma obra de arte deve nos forçar a um compromisso, a um confronto; deve oferecer uma epifania, ou ao menos um lugar para dialogar” (MANGUEL, 2018, p.286).

Ao partir da ideia de que qualquer imagem pode ser lida e que qualquer um/a pode ler uma imagem, desde que algum tipo de atração seja estabelecida, Manguel também nos chama a atenção para o fato de que toda leitura é limitada por nossas aptidões: “Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa” (MANGUEL, 2018, p.28). Ou, costurando as propostas de Manguel com as de Mignolo, cada latitude permite diferentes leituras.

É a multiplicidade de vozes que narram um mesmo acontecimento que traz a possibilidade de fugirmos “do perigo de uma história única”, como nos adverte Chimamanda Ngozi Adichie, em seu famoso TED Talk, em 2009. Segundo ela, “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história” (ADICHIE, 2019). Entendemos que a ideia sobre estereótipo da escritora nigeriana ecoa com a perspectiva de Homi Bhabha, para quem o estereótipo é a principal estratégia discursiva do discurso colonial (BHABHA, 1998, p.105), cujo “problema” não é ser uma falsa representação da realidade, mas é ser uma representação insuficiente, uma “forma limitada de alteridade” (BHABHA, 1998, p.120). Ainda para Bhabha:

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais (BHABHA, 1998, p.117).

Além de sermos insuficientes, porque toda leitura é limitada por nossas aptidões e pelos filtros que são impostos e que impomos, a própria natureza da obra de arte torna a leitura insuficiente: palavras não dão conta de uma imagem (MANGUEL, 2018, p.172).

No final das contas, a sugestão que fica é a de conversar com as imagens. Para Manguel “Com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos” (MANGUEL, 2018, p.25). Enquanto Arasse nos fala sobre a sensação de sermos surpreendidos pela obra, sobre comoção e prazer diante da apreensão inesperada de algo que sempre esteve ali, mas ainda não tínhamos enxergado, “Você sabe como é: nós refletimos, refletimos, não avançamos e depois, de

repente, aí está, nós vemos. Vemos o que estava sob os olhos, o que ainda não tínhamos visto, sendo que era justamente, da ordem da evidência” (ARASSE, 2019, p.31).

O difícil, quando nossas subjetividades também são tragadas pelo projeto neoliberal, é “darmos tempo” para as imagens. Nesse sentido, esse artigo esperou alguns anos para encontrar as possibilidades e os meios que permitissem que ele fosse pensado e escrito. Nesse hiato, *Faz que vai* ficou ecoando nas nossas subjetividades e ganhando “corpo” nos nossos devires.

A tradição em movimento

Antes de apresentarmos e analisarmos *Faz que vai*, optamos por introduzir algumas informações sobre a biografia e a prática artística da dupla Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. Porém, é importante dividirmos com que nos lê, que o primeiro passo da nossa jornada foi o mergulho na obra e depois na autoria. Entretanto, para facilitar a leitura deste texto, nos pareceu mais oportuno, fazer aqui o inverso, primeiro tratar da dupla de artistas e depois da obra.

Bárbara Wagner (Brasília/DF, 1980) é uma artista brasileira, que aos seis anos se mudou com a família para Maceió e aos 17 anos foi morar em Recife (LANNES, 2017). Ela é graduada em Jornalismo (2003) pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestra em Artes Visuais pelo Dutch Art Institute (2011) (VERAS, 2015). Individualmente, seu trabalho se dá especialmente no campo da fotografia através de um diálogo entre fotojornalismo e arte: “me interessa (...) o que está tão perto que quase não se vê (...) a arte pode ser exatamente esse lugar no qual o jornalismo toma formas transversais às convenções formais das mídias massivas, que normalmente achatam nossa percepção do sentido político do dia a dia” (WAGNER, 2014).

Antes de trabalhar como artista visual, Wagner atuou em redações de jornais, vivenciou a transição da fotografia analógica para a digital e a popularização da mesma (WAGNER, 2017). Ainda sobre esse contexto, e acreditamos que isso também é relevante para compreendermos sua poética, ela faz parte de uma geração que vivenciou as transformações sociais do Brasil no começo dos anos 2000, a chamada “Era Lula” (2003-2010), especialmente as políticas sociais de transferência de renda, como o bolsa família. Tais fatores, segundo afirma a própria artista, facilitaram um acesso maior à renda e a ampliação do consumo por parte da chamada “nova classe média” (TOSTES, 2022, p.7; WAGNER, 2014), o que contribuiu para alterar as possibilidades identitárias de autorretrato do Brasil, incluindo e destacando aqueles produzidos em latitudes periféricas.

Ao falar especificamente sobre a série de fotografias *Brasília Teimosa* (2005-2007), um dos seus trabalhos mais conhecidos, Wagner comenta sobre aquele contexto socioeconômico e o momento de renovação tecnológica da imagem: “estávamos numa era pré-selfie e rareavam os registros fotográficos do ‘povo’ brasileiro numa representação não miserabilista. Lembro de mostrar esse trabalho pra Hito Steyerl em 2010 e ela dizer que parecia o Brasil em 2050” (WAGNER, 2017).

Como veremos melhor ao longo deste texto, seu trabalho é sempre territorializado e permeado por temas que envolvem, sobretudo, questões de classe, raça, gênero e identidade. É principalmente sobre esse grupo social, formado em sua maioria por pessoas negras e periféricas, que desde então Wagner se dedica a retratar. “Corpo popular” é o termo utilizado pela artista para se referir à temática central de sua obra. Este “corpo”, nomeado como “popular”, “não cede ao lugar comum, mas questiona o sentido contemporâneo do que se apresenta como tradição” (WAGNER, 2014). Nos parece, portanto, que este termo talvez seja uma atualização (pessoal) de compreensão do “povo brasileiro”, categoria/tema largamente explorado por diferentes gerações de artistas do século XX.

Também podemos entender que “corpo popular” se trata de um corpo ancestralmente associado a manifestações ditas tradicionais e contemporaneamente vinculado à cultura de massas ou pop.

As tradições populares do Nordeste são uma grande escola de arte pra mim. Não tanto por seu sentido folclórico ou carnavalesco, mas sobretudo por tratar em essência de um conhecimento trazido pelo corpo. Me interessa muito observar de que formas esse conhecimento ocupa os espaços e os modos de produção, de que modo esse corpo transita entre o ritual e o espetáculo e acima de tudo me interessa fazer ver o ‘trabalho’ investido nessa operação (WAGNER, 2017).

Interessada na “tradição em movimento” (LANNES, 2017) e nas “estratégias de subversão e visibilidade entre os campos da cultura pop e da tradição”⁶, sua pesquisa se direciona para as expressões culturais, sociais, religiosas e econômicas mais cotidianas e atuais do Nordeste: “quando se olha para o (...) agora (...) se percebe toda uma nova geração que experimenta a vida comum de modo radicalmente diferente do que se alinha com um discurso conservador, ou que se dirige ao tradicional, etnográfico ou folclórico” (WAGNER, 2014).

Para problematizar este Nordeste⁷, em consonância com uma atitude de desconfiança e de desobediência epistemológica característica das práticas artísticas que podem ser lidas decoloniais, seu trabalho é elaborado a partir de uma “leitura crítica de estereótipos e clichês, formas que de tão sintéticas parecem realidades ‘dadas’” (WAGNER, 2017). Ao questionar as ideias de tradição e autenticidade, entendemos que sua proposição para retratar o Nordeste desestabiliza imagens/representações e abre outras possibilidades de ver ou de “aprender a desaprender para reaprender de outra maneira” (MIGNOLO, 2010, p.21, tradução nossa). Consideramos que não é à toa que o retrato (que também ecoa na sua produção audiovisual) seja o gênero fotográfico vastamente utilizado pela artista – essa escolha, pelo retrato, além de estética, nos parece também uma escolha política.

Foi na Holanda, durante o mestrado, que Wagner conheceu o artista visual alemão Benjamin de Burca (Munique, Alemanha, 1975) e, a partir de então, se estabeleceu uma parceria afetiva e artística (VERAS, 2015). O artista possui graduação e pós-graduação em artes: formou-se em Pintura na Escola de Arte de Glasgow, na Escócia, e obteve o mestrado em Belas-Artes na Universidade de Ulster, em Belfast, na Irlanda do Norte (COBOGÓ, 2021). Desenvolve um trabalho individual focado principalmente em colagens, fotografias e pintura (TOSTES, 2022, p.9)⁸.

Trabalhando em parceria há mais de uma década, Benjamin e De Burca realizaram cerca de dez grandes projetos, especificamente, filmes e videoinstalações. As intersecções entre “corpo popular” (TOSTES, 2022, p.8), tradição, cultura pop e performances corporais compõem um eixo transversal do trabalho da dupla (FERRAZ, 2019). A pesquisa artística do duo parte do conceito de cultura popular (COBOGÓ, 2021) e a investigação audiovisual parte de uma metodologia na qual a direção, o roteiro, os figurinos e as trilhas sonoras são feitas em colaboração estreita com os/as

⁶ Informação disponível no site da artista: <http://cargocollective.com/barbarawagner/BARBARA-WAGNER>.

⁷ É importante notar que, quando a artista fala do Nordeste, ela fala a partir de Pernambuco. Nesse gesto pode haver ecos do colonialismo interno à própria região, devido ao protagonismo dos maiores estados (Bahia, Ceará e Pernambuco) em relação aos demais (Alagoas, Maranhão, Paraíba, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe). Fora de Pernambuco, conseguimos identificar dois trabalhos fotográficos de Bárbara Wagner: *A procura do 5º elemento* (São Paulo, 2017) e *Casamento do século* (Guangzhou, China, 2008). Em dupla com De Burca, há o recente *Fala da Terra*, rodado no Pará, além de filmes produzidos no Canadá, na Irlanda e na França (FORTES D'ALOIA & GABRIEL, 2024).

⁸ Vale dizer que são poucas as informações sobre De Burca disponíveis na internet. A sua produção em destaque está vinculada aos trabalhos feitos com Wagner. Inclusive nas entrevistas sobre as obras da dupla, seja no Brasil ou no exterior, é a fala de Wagner que recebe destaque.

protagonistas de cada projeto, sendo, “essa maneira horizontal de trabalhar crucial para veicular o conteúdo frequentemente urgente, social e historicamente determinado”⁹.

Essa metodologia, segundo Wagner, possibilita que o/a fotografado/a crie, ele/a mesmo, a sua imagem diante da câmera, numa performance que brinca com as fronteiras entre o documentário e a ficção. Ao falar sobre *Faz que vai* (2015), *Estás vendo coisas* (2016) e *Terremoto Santo* (2017), ela afirma: “os retratados sabem muito bem como construir a própria imagem e voz, e assim estamos bem longe da ideia de ‘trazer a luz’ ou de ‘dar voz’. Se este é um novo Brasil, e se ele nem é mais tão profundo, é exatamente sua performance para a câmera que interessa discutir” (WAGNER, 2017). Isso permite não só desafiar os cânones das estéticas hegemônicas, mas também operacionalizar outras estéticas pautadas por diferentes lugares de enunciação e, sobretudo, outros “corpos populares”.

Atualmente a dupla é representada pela Galeria Fortes D'Aloia & Gabriel, considerada uma das mais prestigiadas, com escritórios em São Paulo e Rio de Janeiro. Além das exposições individuais, as obras audiovisuais de Wagner e De Burca já circularam em bienais, exposições coletivas e festivais, em espaços tanto de arte contemporânea quanto de cinema/audiovisual, nacionais e internacionais. Em relação a eventos coletivos no campo das artes visuais, podemos citar o 33º e 35º Panorama de Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo (São Paulo, 2013 e 2017), 4ª Bienal do Oceano Índico (La Réunion, França, 2013), 36ª EVA International (Limerick, Irlanda, 2014), 32ª Bienal de São Paulo (São Paulo, 2016), 5º Skulptur Projekte Münster (Münster, Alemanha, 2017) e Histórias Brasileiras do Museu de Arte de São Paulo (São Paulo, 2022). Especificamente em festivais de cinema, ressaltamos, pelo menos, a participação do 67º e 68º Festival Internacional de Filmes de Berlim (2017 e 2018) e do 30º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo¹⁰ (2019).

Um dos maiores destaques, dada a relevância no mercado das artes, é a participação da dupla na 58ª Bienal de Veneza (2019). Escolhidos por Gabriel Pérez-Barreiro, curador da 33ª Bienal de São Paulo (2018), Wagner e De Burca desenvolveram a obra *Swinguerra* (2019), vídeo-instalação em dois canais e uma série de fotografias, comissionados especialmente para a ocasião e desenvolvida em colaboração com grupos de dança da periferia do Recife¹¹. Este é um projeto que deriva, de alguma forma, da experiência de *Faz que vai* (LIMA; NOGUEIRA, 2019). No Brasil, no mesmo ano, o filme foi exibido no 30º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, levando o prêmio de melhor curta-metragem brasileiro¹².

Por fim, sobre os contextos de exibição e de circulação de *Faz que vai* (2015), vale salientar que esta foi exibida pelo menos nas seguintes exposições: 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (Sesc Pompéia, São Paulo, 2017), *À nordeste* (Sesc 24 de maio, São Paulo, 2019), *Faz que vai* (Galeria Vicente do Rêgo Monteiro, Recife, 2019) e *Five Times Brazil* (New Museum, Nova Iorque, 2022)¹³.

⁹ Informações disponíveis em: <https://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/portfolio-barbara-wagner-benjamin-de-burca.pdf>.

¹⁰ Informações disponíveis em: <https://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/portfolio-barbara-wagner-benjamin-de-burca.pdf>

¹¹ Informações disponíveis em: <https://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/portfolio-barbara-wagner-benjamin-de-burca.pdf>.

¹² Informações disponíveis em: <https://www.papodecinema.com.br/noticias/swinguerra-e-o-grande-vencedor-do-30o-festival-internacional-de-curtas-de-sao-paulo/>.

¹³ Informações disponíveis em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/06/exposicao-no-recife-traz-novos-olhares-a-filme-de-barbara-wagner-e-ben.html> e <https://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/portfolio-barbara-wagner-benjamin-de-burca.pdf>.

A seguir, faremos uma análise descritiva da obra, cena por cena. Partindo da sua sinopse¹⁴ e pesquisando apenas assuntos relacionados aos gêneros/ritmos musicais¹⁵, optamos por não acessar informações sobre o processo de produção/criação da mesma (tema que pretendemos tratar em um futuro estudo).

É interessante frisar que, seja pela coreografia, seja por escolhas estéticas e de direção, a obra é um híbrido de movimento e pausa (CRUZ, 2021). Ela contém tanto o movimento (inerente ao cinema/audiovisual), quanto a fixidez (inerente a fotografia). Essa hibridez nos permite produzir uma prática de leitura de imagens que mescla análise iconográfica (artes visuais) e análise da encenação ou *mise-en-scène* (cinema/audiovisual) (THE WRITING CENTER, 2024). Em suma, recuperando Mignolo, Manguel e Arasse, procuramos, nesse processo, ler e ouvir as imagens a partir de um diálogo, além de aprender com elas a desestabilizar os estereótipos via desconfiança e desobediência como atitude epistemológica.

Faz que vai: análise descritiva ¹⁶

Cena 1 [00:00:00 - 00:02:56]



Figura 1 - Dançarino Ryan Neves em cena. Minutos: 00:00:00 - 00:02:56. Fonte: Fotogramas de *Faz que vai*. Wagner & de Burca. Todos os direitos reservados. 2015.

Ao entrar em cena, o dançarino Ryan Neves usa um colã rosa e branco com franjas, lantejoulas, brilhos e transparências; cílios postiços, batom, sobrancelha riscada alta e arqueada, peruca loira com fios lisos, salto alto na cor prata, adorno de cabeça: ele é ela¹⁷. Na mão esquerda segura um bastão (objeto fálico), também rosa com detalhes prateados. A cor da sua pele pode ser lida como branca (ou não) e seu corpo pode ser lido como magro. Ela chama atenção tanto pela postura altiva quanto pelo figurino que lembra a super-heroína She-Ra (alter ego da princesa Adora, irmã gêmea do He-Man, alter ego de Adam)¹⁸. O cenário, por sua vez, contrasta com a caracterização da personagem: objetos velhos, usados, enferrujados, descascados, desbotados, paredes com manchas de infiltração. Da imagem, é possível listar a presença de alguns objetos: porta, carrinho de supermercado, caixa d'água, tambor e outros objetos – que tem a função de conter, de armazenar, de servir como depósito de outras coisas. Algumas áreas do chão estão molhadas, o piso, apesar de desgastado (ou encoberto por cimento, que o camufla), nos parece ser de ladrilho hidráulico com alguns detalhes ornamentais em azul. A paleta da cena é composta pelas cores branca, cinza, azul e marrom (cenário) e pela cor rosa (figurino) – em alusão à dicotomia azul-rosa, masculino-feminino.

¹⁴ Disponível em <https://vimeo.com/148671357>. Informações sobre acesso à obra podem ser encontradas em: <https://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/portfolio-barbara-wagner-benjamin-de-burca.pdf>.

¹⁵ Todas as fontes de informações estão listadas nas referências.

¹⁶ Este subitem é resultado de uma escuta e conversa tranquila com as imagens, uma forma de fazer que exigiu tempo. Reconhecemos a larga extensão do texto, caso o/a leitor/a creia conveniente, pode pular essa parte e ir direto para o subitem *Subversivo é o próprio frevo*.

¹⁷ Ao longo desta cena, os pronomes (ele/ela) variam de acordo com a performance da personagem.

¹⁸ Informações disponíveis em: <https://valkirias.com.br/she-ra-ser-princesa-e-contagioso/>.

A personagem ocupa o centro do quadro, entre dois pilares. Atrás dela, em último plano, três portas, também azuis, fechadas. Na bandeira da porta central lê-se, “depósito de cimento”, já na porta à esquerda, lê-se “departamento técnico”. Funções que podem indicar que ali funciona (ou funcionou) uma empresa que utilizava/utiliza cimento para fabricação de produtos, possivelmente relacionados à construção civil.

Desfilando em direção à câmera, a personagem ergue, com as duas mãos, o bastão no ar, ao mesmo tempo que um toque, que entendemos ser de uma caixa (instrumento de orquestras de frevo), é disparado [00:00:09]. Ela continua a desfilar aproximando-se ainda mais da câmera, em seguida direciona-se, ainda desfilando, até o lado esquerdo do quadro, dá um giro e bate o bastão no chão [00:00:26]. À batida, ela se duplica, no mesmo instante que percebemos que uma nova camada percussiva é adicionada. Sua cópia surge em cena, contudo, sem o adorno de cabeça. À direita do quadro sua cópia (o seu *outro*), performa uma apresentação: gira a cabeça repetidas vezes, bate-cabelo, sobe e desce, num ritmo acelerado. Já à esquerda do quadro, a personagem “original” permanece parada, fitando a câmera. Com a mão esquerda, ela ergue o bastão no ar e ao som de uma espécie de sino mágico, sua cópia desaparece [00:00:52]. Ela se direciona, num desfile sensual e lateral, para o lado oposto do quadro e novamente bate o objeto fálico no chão. E, com o gesto, surge novamente sua cópia [00:01:00] – dessa vez sem a peruca loira, seu cabelo é curto e castanho escuro, sem salto, mas ainda maquiada. Usa tênis azul, cadarço laranja e meias brancas e, durante toda a apresentação, sorri fixamente para a câmera enquanto inventaria uma série de passos que entendemos ser de frevo. Ao passo que a personagem “original” continua parada e altiva, a mirar a câmera, postura que sustenta desde o início da apresentação. Novamente, o bastão é erguido, e com o mesmo som mágico, sua cópia desaparece [00:01:26].

Como quem desfila, “She-Ha” retorna para o lado esquerdo do quadro e com as duas mãos bate o bastão no chão e se duplica novamente [00:01:34]. Dessa vez, a sua cópia veste um figurino azul e branco: bermuda e blusa, tipo segunda pele que traz detalhes azuis bordados de lantejola. Esta cópia permanece com maquiagem, não sorri, assume a mesma expressão facial e corporal altiva e sedutora da personagem ao seu lado. Executa uma coreografia semelhante àquela da primeira cópia, gira a cabeça repetidamente, mas agora resta apenas uma mecha loira em seu cabelo. O bastão é erguido no ar e, com o barulho do sino, a sua cópia desaparece [00:01:58].

A personagem “original”, que não dança, se direciona para o lado direito do quadro e, mais uma vez, ao fincar o bastão no chão, com as duas mãos, duplica-se [00:02:04]. É a quarta vez que ela executa o gesto de duplicar-se. Essa nova cópia aparece em cena com o mesmo figurino azul e branco da cópia anterior, mas dessa vez sem maquiagem e segurando uma sombrinha de frevo na mão esquerda, nas cores branca, azul, vermelha, verde e amarela, as cores associadas a Pernambuco. Sorri fixamente para a câmera e executa passos de frevo ainda mais complexos [00:02:24]. Enquanto isso, a personagem feminina/original/She-Ha permanece altiva, a mirar a câmera, com a mesma expressão corporal e facial que sustenta desde o início da cena: ela nunca dança, quem dança são as cópias que produz. Novamente, ergue o bastão e apaga seu duplo [00:02:28]. Se direciona para o centro do quadro, o enquadramento, que até o momento permanecia o mesmo durante toda a performance, muda, o plano agora mostra detalhes de seu rosto [00:02:31] – ela usa um par de lentes de contato verde (quase fluorescente). A dançarina dá um giro. Mais detalhes são revelados – vemos um *piercing* de língua [00:02:40]. O rufar da caixa cessa ao mesmo tempo que a personagem direciona a ponta do seu bastão em direção à câmera, apenas um som (que para nós parece de pandeiro) permanece. A câmera e a personagem continuam a se encarar. Percebemos sua respiração. Fim da *cena um*. Tela preta.

Cena 2 [00:03:01-00:05:38]



Figura 2 - Dançarino Edson Vogue em cena. Minutos: 00:03:01-00:05:38. Fonte: Fotogramas de *Faz que vai*. Wagner & de Burca. Todos os direitos reservados. 2015.

O dançarino da segunda cena, Edson Vogue, usa apenas uma calça marrom que parece ser de alfaiataria, seu dorso está nu e seus pés, descalços. Ele é negro, seu corpo é magro e tem poucos pelos, ele tem um bigode, seu cabelo é preto com cachos pequenos, bem definidos e com algum volume. Seu semblante é enigmático, parece conter alguma ironia. Ocupa inicialmente o centro do quadro e, ao som de um pandeiro (ou outro instrumento percussivo), vai em direção à câmera.

À medida em que caminha, o enquadramento abre sutilmente, revelando mais detalhes do espaço. À esquerda do quadro, um corrimão, algumas plantas, uma poça d'água; ao fundo um banco de concreto ocupa toda a extensão do muro, coroado por cercas elétricas; atrás deste muro, a construção vizinha, um edifício com pilares estreitos e alaranjados. Voltando ao primeiro plano, à direita do quadro, há uma porta branca, fechada, que dá acesso a um cômodo, cujas paredes são azuis, que provavelmente tem a função de depósito. O dançarino está acima do nível da laje, em um espaço que faz de palco. Aparentemente, a ação se passa no pátio de um edifício, assim como na cena anterior, há apenas indícios sobre a locação. As cores que predominam na composição da cena são o azul, o branco e as variações terrosas de marrom, do escuro da calça, passando pela cor da pele até o ocre dos pilares da construção vizinha. Assim como na *cena 1*, as cores azul e branca estão presentes em cena.

Seu caminhar é marcado por passos angulosos e pausados, dobrando os braços ao meio, um por vez, até a altura do peito. Ele se direciona para a câmera e segue assim até dar uma volta, dando as costas [00:03:15]. Assim, de costas, segue seu caminhar até o momento em que retorna à uma posição próxima à inicial, seu olhar às vezes mira a câmera – e em relação à cena anterior, aqui a câmera é mais móvel. Como o nome do dançarino revela, sua performance de frevo evoca o *vogue*, um estilo de dança surgido nos Estados Unidos nos anos 1960, quando comunidades novaiorquinas negras, gays e transgênero começaram a tomar conta dos salões das casas de show (*ballrooms*) no Harlem, bairro de raízes afro-americanas, e organizar competições de dança – e que depois se espalhou pelo mundo. O nome advém da revista de moda Vogue, já que os/as dançarinos/as se inspiravam nas poses das modelos e faziam movimentos corporais marcados por linhas e poses, como em uma sessão de fotos. Na década seguinte, o estilo foi consagrado pela cantora Madonna devido ao lançamento de uma música de mesmo nome (DORNELAS; PIMENTEL, 2017).

Adicionada outra camada instrumental, a dança se intensifica [00:03:24]. O dançarino realiza movimentos mais elaborados, articulando seu corpo numa variedade de poses e movimentos, fazendo movimentos ágeis e frenéticos sobretudo com as mãos, – a articulação angulosa das mãos é uma das características mais marcantes do *vogue*. Em determinado momento em que os movimentos com as mãos se aproximam mais do rosto [00:04:05], a câmera começa a fechar o enquadramento, esboça um *close* [00:04:18], mas logo volta atrás e retoma ao enquadramento mais aberto [00:04:25]. Edson volta a articular todo o corpo com movimentos angulosos e parabólicos, alguns deles associados à ideia de ir de vir.

Em determinado ponto da coreografia [00:04:45], ele começa a misturar *vogue* com passos de frevo, ao descer e esticar as pernas para frente, uma por vez, ao mesmo tempo que articula freneticamente as mãos, – de maneira que entendemos que os movimentos das mãos marcam o *vogue*,

enquanto os das pernas marcam o frevo, que por sua vez, evoca a capoeira – e o próprio figurino fornece essa possibilidade de vínculo, sobretudo pelo dorso nu e pés descalços. A personagem permanece nessa sequência híbrida frevo-capoeira-*vogue*, sendo o estilo que lemos como *vogue*, aquele que mais se destaca. A câmera começa a fechar o enquadramento e a cena finaliza com uma série de acrobacias apenas com os braços e com o *zoom in* em direção ao seu rosto. O dançarino fixa o olhar para a câmera, num *close*, encarando o/a espectador/a [00:05:20]. Os últimos segundos são marcados pelo retorno ao enquadramento aberto [00:05:34], destacando a sua respiração diafragmática e relevando o esforço que a sua dança exigiu. Fim da *cena 2*. Tela preta.

Cena 3 [00:05:44-00:08:44]



Figura 3 - Dançarino Bhrunno Henryque em cena. Minutos: 00:05:44-00:08:44. Fonte: Fotogramas de *Faz que vai*. Wagner & de Burca. Todos os direitos reservados. 2015.

Bhrunno Henryque, o dançarino da terceira cena, sai do interior de um edifício e se direciona para o centro do quadro [00:05:49]. Ele dá as costas para a câmera, cruza as pernas e abre os braços até a altura do quadril. Ao toque da caixa, detalhes das mãos em aquecimento e da nuca, revelando a volumosa gola da fantasia. Com a adição de outra camada instrumental [00:05:56], ele se vira para a câmera que, ainda em *close* revela detalhes do rosto: brincos nas duas orelhas, *piercing* próximo aos lábios, sobrancelhas definidas, sorriso aberto e fixo – semblante que sustenta durante toda a apresentação. Veste um figurino com ares carnavalescos, bermuda e blusa brancas com babados dourados na gola, aplicações de estrelas e outros detalhes dourados feitos em paetês e brilhos; no pé calça tênis e meias brancas. Ele é negro, tem o cabelo raspado, lemos que seu corpo não é magro, nem gordo.

A apresentação acontece no alto, provavelmente na laje de uma casa de poucos andares, mais uma laje que vira palco. Atrás dele vemos uma construção, de onde ele saiu, cuja pintura apresenta manchas escuras, encostada em uma das paredes, há uma escada deitada e um uma lona branca que cobre, provavelmente, restos de material de construção. A lateral da casa, à esquerda do quadro, é uma construção sem acabamento, com tijolos cerâmicos (popularmente conhecidos como tijolos “baianos¹⁹”) aparentes. À direita, fios de postes e detalhes de outras casas da vizinhança. Mais ao fundo, vemos a silhueta da cidade, revelando uma face urbana verticalizada do Recife, o adensamento de prédios altos, ou muito altos, que caracteriza um dos imaginários em torno desta capital. Em relação às cenas anteriores, a *cena 3* revela mais detalhes sobre a cidade. O céu está azul e com muitas nuvens. As cores que predominam são o azul e o branco do céu, cores também presentes nas duas cenas anteriores. Além destas, se destacam a cor dourada das lantejoulas e brilhos e o cinza, do cimento (elemento presente com força em *cena 1*).

Ao som da composição percussiva de frevo, ele dança o que para nós é algo próximo a swingueira, gênero também conhecido por outros nomes, como pagode baiano, território de onde surgiu a expressão (CHAGAS, 2016, p.74). A coreografia executada é marcada por rebolados e mãos na cintura, por movimentos livres, sincopados e sensuais e cadenciados em direção ao chão. A personagem continua dançando swingueira, até a adição de uma nova marcação rítmica [00:06:26],

¹⁹ De acordo com alguns blogs de construção civil, o nome “tijolo baiano” se deve ao fato de que os melhores tijolos foram produzidos na Bahia durante o período colonial. Disponível em: <https://www.depositovaleadoparaiba.com.br/tijolo-baiano-no-vale-do-paraiba> e <https://construtorasandropimenta.com.br/por-que-e-chamado-tijolo-baiano/>.

quando dá um giro em torno de si e pega, no ar, uma sombrinha de frevo – que cai do céu duas vezes. A partir desse ponto, inicia uma performance que, ao nosso ver, mistura frevo e swingueira. O vídeo segue nessa fusão entre danças, mas, por alguns instantes [00:06:53-00:07:23], ele executa uma série de acrobacias aéreas consideradas elementares de frevo (saltos, estrela, sombrinha entre as pernas), e ao final dessa série aérea volta a misturar frevo com swingueira.

A câmera acompanha o dançarino, e registra toda a cena intercalando planos médios, planos detalhes, *close ups*, *zoom in e tilt*, – numa sucessão fluída de planos. Após uma série de movimentos acelerados de tremer a bunda e rebolar [00:07:41], chacoalhando o corpo e a sombrinha de frevo, finalizada com uma sequência de ponta de pé e calcanhar (passos iniciais/finais de apresentações de frevo). O dançarino ergue a mão direita e, com a mão esquerda, gira a sombrinha de frevo em direção ao centro do quadro.

A música diminui [00:07:59], a câmera se fixa na sombrinha em rotação, *close* no rosto e, em seguida, de baixo para cima, a partir do pé (em ponta), a câmera vai deslizando até seu rosto e o plano volta a se abrir – e a música recomeça em volume baixo. O *close* em seu rosto sublinha a respiração intensa e o sorriso fixo, sustentado desde o início da apresentação. Neste momento [00:08:23], tira o celular do bolso da bermuda e faz uma imagem panorâmica de si ou apenas um *selfie*. O giro dispara o rufar da caixa; a sombrinha continua a rodar; a câmera volta a percorrer seu corpo, enquadra suas costas e logo em seguida retorna para cima, rosto, braço e céu. O plano abre novamente e, ainda com o celular numa mão e a sombrinha na outra, olha para o centro do quadro, encarando e sorrindo para a câmera. Fim da *cena 3*. Tela preta.

Cena 4 [00:08:48-00:11:35]



Figura 4 - Dançarina Eduarda Lemos. Minutos: 00:08:48-00:11:35. Fonte: Fotogramas de *Faz que vai*. Wagner & de Burca. Todos os direitos reservados. 2015.

A dançarina, Eduarda Lemos, entra em cena usando um figurino com ares de passista de frevo: saia curta e armada e um top curto nas cores azul, amarelo, vermelho e verde – cores típicas da fantasia do frevo (as mesmas da bandeira de Pernambuco) –, por baixo da saia usa um short branco, além de segurar na mão direita uma sombrinha de frevo (em relação aos modelos presentes em *cenar 1* e *3*, esta sombrinha é a mais “clássica”, pois tem as cores “oficiais” do frevo). Ainda em relação a este objeto, apenas na *cena 2* ele não está presente. A personagem usa uma tiara com penas na mesma paleta de cores. Nos pés, tênis azul. Ela é negra, seu corpo pode ser lido como magro, o cabelo é preto, cacheado e volumoso. Ela está maquiada, sombra amarela e preta e batom vermelho.

A cena se passa na rua, no asfalto. Ao fundo, um muro de cimento, emoldurado nas laterais e em cima por cobogós (elementos vazados), e duas esquadrias pretas, fechadas. À esquerda do quadro, já na calçada, um poste de energia elétrica; à direita, uma pequena árvore plantada num vaso. O verde também está presente na grama e nos canteiros da calçada há plantas com pequenas flores amarelas. As cores que predominam na cena são cinza (presentes em todas as demais cenas), o preto e o verde. Apesar da presença do verde, o ambiente urbano é árido.

A personagem já entra em cena dançando [00:08:49] e, diferente das cenas anteriores, a música dessa vez se distancia mais de uma marchinha de frevo “tradicional”, – a batida é mais marcada e lembra algo entre funk, DUB e *reggaeton*. Executa os passos de frevo de forma mais lenta e cadenciada misturando-os com movimentos mais rebotados – e à medida em que executa sua dança,

evidencia-se os passos e gestualidades comuns do funk, devido à sensualidade marcada dos movimentos, descidas até o chão, movimentos quebrados, joelhos flexionados, bunda empinada e mão apoiadas nos joelhos. Ao som do toque de caixa [00:09:30], a dançarina desce o tronco em direção ao chão, com a bunda empinada, e deixa a sombrinha no chão. Ela dá as costas para a câmera e começa a rebolar e passar as mãos pelo cabelo e pelo corpo. A câmera desliza sobre seu corpo, fixando detalhes: o suor na pele e pormenores do figurino, intercalando as tomadas tanto de frente quanto de costas. Seu semblante, ao dançar e ao encarar a câmera, é sempre de prazer. O toque de caixa é longo e, ao término, é adicionada uma camada vocal à trilha sonora [00:09:47] que permanece por quase um minuto [00:10:27].

Toda a coreografia é marcada por um rebolado lento e sensual, à batida da trilha sonora. Em relação às demais cenas, a *cena 4* apresenta mais planos detalhes do que planos abertos (plano médio) e a sucessão entre eles parece ser mais dinâmica. Os passos de frevo-funk que executa destacam-se quando ela abre escala [00:09:55], passa a sombrinha entre as pernas [00:10:20] e em seguida deposita novamente a sombrinha no chão à sua frente [00:10:35]. Quando deixa de lado o frevo e começa a rebolar e descer até o chão, no plano, a sombrinha ocupa o centro, entre suas pernas, abertas. A música termina [00:11:03], a personagem está agachada, segurando a sombrinha, que toca o asfalto, ela encara a câmera, que captura a respiração ofegante e seu corpo trêmulo. Por fim, a câmera intercala detalhes de seu rosto, da sombrinha de frevo e do asfalto e, novamente, do rosto. Fim da *cena 4*. Tela preta. Créditos. Fim.

Subversivo é o próprio frevo

Começamos este subitem sublinhando a potência e a beleza de ler o Brasil a partir do corpo que dança. É isso que *Faz que vai*, uma obra de artes visuais, que é também cinema/audiovisual e dança, nos oferece – um convite para olharmos para a sociedade através de corpos que dançam. Uma vez que “as relações sociais são produzidas e atuadas através do corpo, e não somente inscritas nele, a dança também pode ser examinada como um modo de falar com o corpo” (ASSIS *et al*, 2015, p.450). O corpo é discurso e constrói “estesias pluriversas” (MIGNOLO, 2019).

Segundo Jane Desmond, através da dança “podemos analisar como as identidades sociais são codificadas em estilos performáticos e como o uso do corpo na dança reproduz, contesta, amplifica, excede ou relaciona-se com as normas de expressão corporal não dançadas em contextos históricos específicos” (DESMOND, 2013, p.94). Indissociáveis: o corpo como expressão da cultura e a cultura como expressão subjetiva do corpo: corpo-cultura.

Entendemos, a partir dos elementos advindos da análise da obra, que *Faz que vai* centraliza o “corpo que dança”, pois, entre outros elementos, a câmera registra as personagens dos pés à cabeça, em movimentos que acompanham os/as dançarinos/as ao invés de se impor sobre eles/elas. Ao fazer isso, compreendemos que a obra enfoca a subjetividade do/a dançarino/a de gêneros populares como o frevo, identidades muitas vezes diluídas na palavra “povo”, enquanto massa anônima. Notamos também que as personagens, na maior parte do tempo, encaram de frente os/as espectadores/as. Além disso, as quatro personagens não se encontram, as cenas são apresentações individuais (na *cena 1*, “os/as outros/as” que dividem a cena são cópias do primeiro). E, sobretudo, o que vemos na tela não são quaisquer corpos, são corpos dissidentes que brincam/carnavalizam as representações de estereótipos de gênero, desafiando, inclusive, a colonialidade de gênero, isto é, as opressões e violências de gênero racializadas (LUGONES, 2014). Para Assis *et al*:

A dança tem o poder de evocar, transmitir e reforçar desejos e fantasias. Nela, ideias e sensações sobre gênero e sexualidade adquirem forma, sendo capazes de provocar

e influenciar atitudes e opiniões de espectadores/as, já que, por meio do corpo, a dança é, também, um veículo de comunicação e expressão. Isso pode acontecer como uma denúncia ou através de mensagens ocultas e insinuações (ASSIS *et al*, 2015, p.450).

Em *Faz que vai* há muitas insinuações, e isso é algo que gostaríamos de ressaltar. Entendemos que a obra desestabiliza imagens-postais, aquelas imagens que cristalizam estereótipos e clichês, fruto da colonialidade do ver, um padrão heterárquico de dominação ocidental-colonial que gera imagens-arquivo que são mecanismos de inferiorização, objetificação e socialização via caricaturas folclorizadas e exotizadas (BARRIENDOS, 2019).

Em cena, corpos intercalam e misturam passos, ritmos e gêneros musicais, e ao fazer isso reinventam identidades – culturais, raciais e de gênero. Desconstrói-se o frevo, enquanto gênero musical “puro” ao mesmo tempo que brinca com as representações de identidade de gênero. Entre o masculino e o feminino há um vasto território para expressões de subjetividades, corpos que são enunciados e habitam na fronteira (MIGNOLO, 2019); entre o passado e o presente, há um amplo diálogo do frevo com outras expressões culturais/musicais, tanto nacionais como internacionais. Em cena, rompem-se as liturgias atuais de representações de algo que desde 2007 é considerado, em todas as suas dimensões (música, dança e poesia) e modalidades em que se subdivide (frevo de rua, frevo de bloco e frevo-canção), Patrimônio Cultural do Brasil de natureza imaterial. E, que a partir de 2012, passou também a ser considerado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), chancela de legitimação e valorização internacional (IPHAN, 2016, p.17-19; IPHAN, 2012).

Faz que vai intervém numa imagem em grande medida cristalizada, um dos símbolos mais fortes da identidade pernambucana. Contudo, se essa postura parece subversiva, basta olhar com atenção para a trajetória do frevo para perceber que o que é subversivo é o próprio frevo. Um trecho do dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que documenta o processo de registro do Frevo, aborda bem essa questão: “Eis o frevo na sua fórmula inconclusa. Imprevisível e transgressor, erudito e popular, circundado pela tradição e contemporaneidade, enfim, inegavelmente constitutivo da dinâmica adequada a um bem patrimonial intangível” (IPHAN, 2016, p.23).

Vale frisar que o frevo surge no final do século XIX, em um momento de transição e efervescência social (da Monarquia para a República), como uma manifestação cultural urbana no carnaval das classes populares e de pessoas marginalizadas, na configuração dos espaços públicos e das relações sociais nessas cidades – o carnaval, que por sua vez, remonta ao entrudo, costume português difundido durante o período colonial. Em relação ao frevo, o mesmo dossiê informa que:

Criado praticamente entre o proletariado, por trabalhadores relacionados ao cais do porto, da estiva, negros forros, prestadores de serviço dos bairros de São José e Santo Antônio, bairros centrais do Recife, marinheiros, prostitutas, gente de pé no chão, com objetivos de desanuviar do trabalho, divertir-se ou mesmo provocar, o frevo só chega à classe média em meados de 1920, com o surgimento do bloco Carnavalesco Misto (IPHAN, 2016, p.22).

Inicialmente, o frevo toma corpo a partir da mistura de gêneros musicais de várias procedências (como a polca, o maxixe, o tango e a quadrilha), tocados pelas bandas marciais e fanfarras que traziam à sua frente os capoeiras, grupos de homens, “negros e mestiços”, que “se enfrentavam na defesa de interesses diversos, inclusive, de partidos políticos”. A repressão policial sobre esses corpos “fez com que seus golpes fossem disfarçados, possibilitando uma coreografia que passou a ter denominações próprias” (IPHAN, 2016, p.14-22). Por isso muitos passos do frevo

mantêm a característica dos golpes, sugerem movimentos de ataque e defesa, como “chutando de frente”, “pernada” e “abre-alas”. No “abre-alas”, por exemplo, dançando com as pernas abertas e os braços se movimentando para frente como se dessem socos no ar, o/a passista parece estar brigando e não dançando. No entanto, no “passo” os/as dançarinos/as praticamente não se tocam e quase não há movimentos com as mãos no chão, como ocorre na capoeira (IPHAN, 2016, p. 38). Ainda segundo o dossiê, mesmo sendo evidentes as associações feitas entre o passo do frevo e a capoeira, é importante ressaltar que houve assimilações das mais variadas procedências, como das danças eslavas e russas (IPHAN, 2016, p.39).

Deste modo, sendo a dança uma performance cultural, há que se salientar que existem outras maneiras de usar o corpo na constituição de uma dança, pois conforme Desmond, “embora tenhamos tendência a pensar as danças (...) como distintas agregações de passos, toda dança existe numa complexa rede de relações com outras danças e outras maneiras não dançantes de usos do corpo, e pode ser analisada nestes dois eixos simultâneos” (DESMOND, 2013, p.97).

O oposto da solidez

Em *Faz que vai*, as duas primeiras cenas fazem um diálogo direto com culturas musicais da cena LGBTQIAPN+ fortemente associadas à cultura pop estadunidense: o dançarino da *cena 1*, performa um show de *drag queen* – “de dia, Ryan dança Frevo para turistas em Olinda, à noite ele é Alice e se apresenta em shows numa boate do antigo centro”; enquanto que na *cena 2*, Edson, o dançarino que mistura frevo com *vogue*, “é membro de um grupo de Frevo de Rua, além de ensinar Vogue ao estilo de Beyoncé e Madonna”²⁰.

Nestas duas cenas, as respectivas locações são tudo menos ligadas ao glamour da noite ou dos espaços turísticos das apresentações de frevo. O cenário no qual se passa a *cena 1* traz ao fundo uma placa onde está escrito “depósito de cimento”. O cimento, material que estrutura, que confere aderência, que põe de pé um uma casa, um edifício, uma ponte, uma cidade. Algo pastoso que se solidifica com o tempo. É também a matéria-prima principal do concreto. Cimentar é combinar para dar firmeza, coesão. Essa primeira locação permite fazer conexões com o universo do produto, da mercadoria. O frevo, expressão cultural celebrada como “tradição autêntica”, símbolo do Estado e fomentado pelo mesmo a partir de políticas culturais para sua difusão e salvaguarda e que tem valor de mercado, – nos aeroportos, shoppings, restaurantes e outros espaços – é comercializado/apresentado de diferentes formas e durante todo o ano.

Contudo, a referência ao concreto em *Faz que vai* pode nos falar exatamente sobre o oposto da solidez: ao mesmo tempo que o frevo é utilizado como símbolo da identidade local, ele é caracterizado pelo improvisado, ele não é rígido, é constantemente recriado e a forma de dançar frevo muda de acordo com a idade, com o momento, com a escola ou mestre (IPHAN, 2016, p.39). Sobre a impermanência das expressões do corpo, Desmond afirma:

Tão ubíquo, tão “naturalizado”, a ponto de ser quase despercebido como um sistema simbólico, o movimento é fundamentalmente texto social – complexo, polissêmico, sempre cheio de significados, e, no entanto, em contínua mudança. Suas articulações sinalizam afiliações a grupos e diferenças entre grupos, mesmo que sejam representadas conscientemente ou não. O movimento serve como marcador para a produção de identidades de gênero, raça, etnia, classe e nacionalidade. Ele pode ainda ser lido como signo de identidade sexual, idade, doença ou saúde, assim como

²⁰ Ambas as informações estão disponibilizadas na sinopse da própria obra e disponíveis em: <https://vimeo.com/148671357>.

vários outros tipos de distinções/descrições que são aplicadas a indivíduos ou grupos (DESMOND, 2013, p.96).

A utilização do recurso de duplicação na cena de abertura também fala sobre desconstrução e fluidez. Ao longo da *cena 1* surgem quatro cópias de Ryan Neves, e à medida que estas surgem nas cenas, elas vão “desmontando” a primeira imagem (“original”/feminina/ She-Ha), até substituí-la pelo figurino de passista de frevo. Em simultâneo com a “troca de roupa”, as representações entre feminino e masculino vão se intercalando num vaivém, para no final da cena restar apenas o feminino que não dança, desfila. Esse recurso técnico, do cinema, adiciona mais uma camada de fantasia, que, para nós, torna tudo ainda mais interessante, pois a linguagem audiovisual é também brincante, deixando evidente seu poder de problematizar e desfazer os estereótipos e, por conseguinte, a colonialidade do ver (BARRIENDOS, 2019).

Pensando no figurino, observamos a diferença entre o que as personagens vestem. Na *cena 2*, o figurino é simples, composto apenas por uma peça, sem acessório algum ou maquiagem aparente: o dançarino usa apenas uma calça marrom, seu dorso está nu e seus pés, descalços – há muita coisa sendo dita nessa “falta” de elaboração do que se veste, já que em todas as demais cenas as personagens usam figurinos chamativos, carnavalescos – fantasias, trajes típicos, alegóricos e festivos. Como comentado antes, há uma associação direta com a capoeira – e o próprio figurino fornece essa possibilidade de vínculo. Se a intenção nessa dança era deixar em evidência a relação do frevo com a capoeira, de fato não faria sentido um figurino mais próximo de uma fantasia, já que esta aponta para a história da escravidão afro-atlântica. Não deve ser à toa a escolha específica do *vogue* para compor a cena com a capoeira, uma vez que a principal característica da dança é o movimento livre e intenso das mãos. Além disso, em nenhum momento a personagem de *cena 2* “faz carão” ou sorri, enquanto que nas demais cenas, as personagens sustentam sorrisos durante praticamente toda a apresentação (nas *cenas 1 e 3*, as personagens sustentam sorrisos que são “duros”, soam artificiais). Além disso, diferente das demais cenas, Edson Vogue nem sempre encara a câmera, seus olhos se direcionam sobretudo para suas mãos.

Uma vez que o surgimento do *vogue* no final do século XX é uma manifestação de resistência da comunidade LGBTQIAPN+, que apesar de estadunidense circula globalmente; a capoeira, surgida por volta do final do século XVI, ainda no Brasil Colônia, é símbolo da cultura afro-brasileira, marca de resistência da população negra escravizada; e o frevo, surgido no final do século XIX, no início da República e após a Abolição da escravatura, é uma manifestação popular de grupos pobres e urbanos do Recife – o que vemos em cena é que o corpo que dança é veículo e agente de três expressões culturais protagonizadas por corpos socialmente marginalizados. E mais, vemos ainda que todas essas danças são caracterizadas pelo improvisado dos passos e liberdade de movimentos do corpo.

Na *cena 3*, por sua vez, o que mais chama a atenção é quando a personagem tira o celular do bolso e faz uma imagem panorâmica de si, um gesto que adiciona uma nova camada fílmica, autorreferente de si (sujeito) e da linguagem utilizada (audiovisual) e fala sobre uma nova realidade social mediada pelos artefatos tecnológicos, ferramentas que contribuem para tornar visíveis os silêncios e os silenciados/as da comunidade LGBTQIAPN+, negros/as, mulheres, indígenas e outros corpos socialmente marginalizados, além da visibilidade das classes populares, como foi dito anteriormente ao falarmos sobre Wagner.

Se a obra começa com uma performance de *drag queen*, em que as cópias aos poucos desmontam a personagem, revelando o jogo de representações de gênero, a cena final é a única protagonizada por uma mulher, Eduarda Lemos, uma mulher trans. Diferentemente das demais cenas que estavam contidas em um prédio, situadas no espaço do privado, essa performance se passa na rua, no lugar de origem e palco do carnaval. Ou seja, a única mulher em cena aparece na rua, sua existência é vista, seu corpo ocupa o espaço público.

Nessa cena, é possível também fazer uma relação entre asfalto, funk e a livre expressão do corpo, gênero e sexualidade. Em relação às demais, essa é considerada por nós, a dança mais sensual. Há vários gestos e presenças simbólicas em cena, como quando durante a performance, a personagem deixa a sombrinha no asfalto, este que é talvez o maior símbolo visual do frevo. Sobre a presença desse elemento, como já mencionado, apenas na *cena 2* ele não aparece. Enquanto na *cena 1* a sombrinha surge “do nada”, num recurso de montagem do vídeo, na *cena 3* ela “cai do céu”. É curioso que esse elemento tão icônico não aparece justamente na *cena 2*, uma vez que, de acordo com o referido dossiê, a origem da sombrinha remete aos guarda-chuvas que os capoeiras carregavam pelas ruas à frente das bandas, bem maiores do que as atuais sombrinhas, que eram usadas de forma versátil, como proteção contra o sol e como item de ataque e defesa (IPHAN, 2016, p. 47).

Por sua vez, em *Faz que vai*, cabe à trilha sonora despertar o corpo do/a espectador/a para o mundo. Ela desconstrói/reconstrói (decoloniza) o que aprendemos a reconhecer como frevo: é frevo e não apenas frevo. As coreografias executadas pelas personagens são hipnotizantes pela destreza, agilidade e equilíbrio. A música faz a conexão entre o corpo que dança, na obra, e o corpo que observa a obra. Desmontar, desaprender, brincar e voltar a aprender. *Faz que vai* parece apontar nessa direção, chamando espectadores/as para serem coparticipes desse processo. Isto é, para construir junto, “desihiercalizando” a relação artista/obra-público. Com isso a obra permite desafiar as lógicas de produção, de circulação e de recepção da arte, bem como contribui para decolonizar as artes (SCHLENKER, 2019) a partir da politização dos sujeitos criativos e de suas múltiplas subjetividades (MIGNOLO, 2019).

Considerações finais

Muitos nomes de passos de frevo surgem de associações diretas a objetos relacionados ao universo do trabalho braçal, a exemplo de *dobradiça*, *alicate*, *chave de cano*, *serrote*, *tesoura*, *ferrolho*, *parafuso*, *martelo* e *britadeira*. Outros, foram batizados por seus criadores/as ou pesquisadores/as e são descrições miméticas de gestos e elementos do cotidiano da cidade, como *saci*, *patinho*, *coice de burro*, *engana povo*, *metrô subterrâneo*, *banho de mar*, *grilo* e *faz que vai mas não vai* (IPHAN, 2016). O próprio título da obra que analisamos neste texto pega apenas uma parte do nome do passo e suprime as palavras finais “mas não vai”, que designa a oposição. E falar disso nos direciona à reflexão sobre os seus possíveis significados: “faz que vai” subentende “mas não vai”?

Observando a trajetória do frevo, vemos uma expressão contra opressões de raça, classe e também de gênero, que, no carnaval, a partir de um repertório de movimentos de luta, foi se adaptando (ou não) como dança. Há, no frevo, um jogo, entre simular e dissimular, assim como isso também está presente em outras manifestações culturais brasileiras (e não apenas brasileiras) que são estratégias de existências e expressões de subjetividades socialmente à margem, como a swingueira, o *vogue* e o funk – e o próprio samba. É dança e não apenas. É brincadeira e defesa. É popular e pop. É texto social. *Faz que vai*, mas não vai: jogar o corpo pra frente e depois recuar e jogar pra trás.

Entendemos, e *Faz que vai* nos dá uma “aula” sobre isso, que a tradição é justamente esse momento entre o ir e o vir. Aula também sobre os processos de salvaguarda de bens e expressões culturais, pois o filme ensina que salvaguardar é aceitar e celebrar a impermanência, sobretudo quando ela se dá no corpo. A obra nos abre para os corpos, nos coloca cara a cara com as pessoas, consideradas portadoras do frevo, da tradição. Corpos que não são apenas veículos, e sim criadores, artistas. Corpos que falam sobre um Brasil que dança e brinca com estereótipos, principalmente de gênero.

Faz que vai desestabiliza as imagens-estereótipos, inclusive aquelas produzidas pelas vanguardas, entre elas, o modernismo, que em grande medida pautou a construção estética da nossa identidade nacional (PAIVA, 2022a). A obra dialoga com o Brasil a partir de referências do próprio

Brasil, melhor dizendo, de um dos estados do Nordeste, pondo em xeque o colonialismo interno (CASANOVA, 2007; CESARINO, 2018; BERNER, ALMEIDA, 2023).

Aqui há uma distância dos pressupostos artísticos e estéticos ocidentais tão caros não só ao modernismo, mas também aos demais marcos da história e da crítica da arte brasileira. Parte considerável do apelo da obra é que ela nos convida a pensar de forma contextualizada/territorializada, uma das bandeiras mais caras não só do “giro decolonial” (e também dos movimentos pós/anti/contra coloniais), mas principalmente dos chamados “movimentos identitários”, que não são subservientes às “subjetividades imperiais” (MIGNOLO, 2010), como parte da intelectualidade brasileira, que encarava e ainda encara a nossa arte via padrões ocidentalizados (PAIVA, 2022a). Essa geração de artistas parece estar realizando potentes “desobediências poéticas” (KILOMBA, 2019). Para Paiva:

O fato é que as poéticas decoloniais apresentam um frescor vigoroso na renovação das linguagens visuais e performáticas, com um número extraordinário de novos artistas. Eles apontam para uma iminente mudança de paradigma no movimento pendular da secularização da cultura. Essa geração abriu definitivamente um novo capítulo na história mundial das artes (PAIVA, 2024, p.109-110).

Parafraseando Paiva, seria possível afirmar que há uma “virada decolonial” também nas instituições, na pesquisa, na teoria e na crítica de arte? Entendemos que essa virada existe, mas ela é parcial. A própria autora afirma que muitas entidades ligadas às artes, como os museus, embora “tentem atender às reivindicações da luta decolonial, mostrando uma postura que colabore na desconstrução de seus discursos (...) não são imunes aos paradoxos e armadilhas das questões identitárias [em relação às suas representações]” (PAIVA, 2024, p.104). Estas instituições seguem muito colonizadas, travando verdadeiros embates com os/as artistas, especialmente aqueles/as racializados. Não seria então estranho afirmar que os/as artistas são muito mais disruptivos/as do que as instituições, ainda muito submissas às lógicas neoliberais. Isso fica latente no artigo *A plantaçãõ cognitiva*, de Jota Mombaça. Este foi um texto vital para nós desde a sua publicação em 2020, pois tem “suleado” as nossas pesquisas. Mombaça problematiza de forma radical a moda e a “tendência de mercado” das pessoas negras no mundo de arte:

Uma vez que a comodificação dessas perspectivas – nossas perspectivas – depende diretamente de uma certa continuidade entre nossa produção artística e a nossa posição sócio-histórica, talvez faça sentido afirmar que a venda de nossos sons, textos, ideias e imagens reencena, como tendência histórica, os regimes de aquisição dos corpos negros que fundaram a situação-problema da negritude no marco do mundo como conhecemos (MOMBAÇA, 2020, p.18).

Tocadas pelas provocações de Mombaça, não podemos terminar este texto sem tentarmos responder às perguntas que nos movem e nos instigam desde que começamos a estudar esta obra. Wagner e De Burca desafiam, de fato, seu lugar epistemológico? Embora Wagner tenha o “lugar de fala nordestino”, o fato dela ser branca e de realizar obras em coautoria com um artista europeu também branco (não sabemos a classe social de ambos) permite afirmar que há um reconhecimento dos privilégios que constituem a branquitude? Haveria, de fato, uma ação disruptiva de caráter decolonial?

Não temos como responder a essas indagações em relação à toda a obra da dupla, que merece ser estudada em seu conjunto e com mais profundidade. Nossa hipótese é de que a “virada decolonial” de ambos tem relação com o Nordeste. Os dois, deslocados, em diferentes medidas, de seus lugares de origem e territorializados em Recife, parecem estar em profundo diálogo (e talvez certa simbiose) com este lugar (que é em *Faz que vai* um referente existencial). O que podemos afirmar, ao menos

em *Faz que vai*, é que há um reconhecimento do lugar epistemológico e um trabalho com certo pensamento fronteiriço que propiciou a criação de uma obra que pode ser lida sim como decolonial.

Além disso, a forma como criam em parceria com as pessoas dessas latitudes – a obra partiu de uma construção horizontal com os/as artistas, pois foram os/as dançarinos/os que escolheram, por exemplo, os figurinos, os cenários e as danças²¹ – nos mostra que esta obra está enraizada neste território e que houve um esforço de conversa com estas subjetividades pluriversas. Por outro lado, refletindo sobre espetatorialidade, obras como *Faz que vai* nos parece que traduzem/facilitam/explicam/democratizam temas/conceitos muitas vezes sério/sisudos e geralmente circunscritos à academia, como por exemplo, a ideia de tradição – que subjaz invenção (vide Eric Hobsbawm e Terence Ranger) – e os estudos de gênero (a exemplo de performatividade de gênero de Judith Butler) – que dá a ilusão de uma identidade (masculina/feminina) natural e estável. Lamentamos, apenas, que o acesso a estas produções ainda seja tão limitado.

Referências:

20º FESTIVAL de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil anuncia premiados. 09 out. 2017. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/pt/news/2208156>. Acesso em: 05/03/2024.

35ª BIENAL DE SÃO PAULO: Coreografias do impossível: catálogo - São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023.

À NORDESTE. Sesc São Paulo. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/programacao/187509_A+NORDESTE. Acesso em: 12/02/2024.

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

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ALMEIDA, Luísa; FERREIRA, Nathália; SPYER, Tereza. O país feito por eles: propaganda e memória da ditadura militar em "O Brasil" (2014), de Jaime Lauriano. *Trilhas da História*, v. 13, p. 175-195, 2024.

ARASSE, Daniel. *Nada se vê: Seis ensaios sobre pintura*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2019.

ASSIS, Marília de; MARQUES, Danieli; ROBLE, Odilon; SARAIVA, Maria do Carmo. Feminilidades e masculinidades na cena Contemporânea: análise do espetáculo Caminho da Seda – Raça Cia. de Dança de São Paulo. *Movimento*, Porto Alegre, v. 21, n. 2., p. 449-461, abr./jun. 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/47882>. Acesso em: 08/02/2024.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o Giro Decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, p. 89-117. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>. Acesso em: 29/03/2024.

BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Revista Epistemologias do Sul*, v. 3, n.1, p.38-56, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2434>. Acesso em: 09/08/2024.

BERNER, Vanessa; ALMEIDA, Plínio. Não somos "nordestinados": colonialismo, colonialidade interna e a ocultação do processo de desigualdade regional no Brasil. *Suffragium - Revista Do*

²¹ Informação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uBsjXq1QHAc>

- Tribunal Regional Eleitoral Do Ceará*, 12(20), 2023. Disponível em: <https://suffragium.tre-ce.jus.br/suffragium/article/view/122>. Acesso em: 22/02/2024.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.
- BORJA-VILLEL; Manuel; KILOMBA; Grada; MUNIZ, Leandro. Extradisciplinar: fotografia e vídeo na 35ª Bienal de SP. *Zum*, 6 de setembro de 2023. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/extradisciplinar/>. Acesso em: 02/03/2024.
- CAMPOS, Márcio D’Oliveira. “A Arte de Sular-se”. In: SCHEINER, Tereza [org.]. *Comunidade pela Educação Ambiental*, Manual de Apoio ao Curso de Extensão Universitária. Rio de Janeiro: Uni-Rio/Tacnet, Cultural, 1991. p. 59-61.
- CASANOVA, Pablo. Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. In: *A teoria marxista hoje*. Problemas e perspectivas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2007.
- CATENACCI, Vivian. Cultura popular: entre a tradição e a transformação. *São Paulo em Perspectiva*, v.15, n.2, São Paulo, Abr./ju. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf>. Acesso em: 20/02/2024.
- CESARINO, Letícia. Colonialidade interna, cultura e mestiçagem: repensando o conceito de colonialismo interno na antropologia contemporânea. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 073–105, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2017v19n2p73>. Acesso em: 27/02/2024.
- CHAGAS, Ledson. *Corpo, dança e letras: um estudo sobre a cena musical do pagode baiano e suas mediações*. Mestrado apresentado ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/20890>. Acesso em: 07/03/2024.
- CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Avançados*, vol.4 n.8, São Paulo, jan./abr. 1990. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005>. Acesso em: 08/02/2024.
- COBOGÓ. "Benjamin de Burca". Verbete do livro "Entrevistas brasileiras vol. 2", de Hans Ulrich Obrist. Editora Cobogó, 2021. Disponível em: <https://www.cobogo.com.br/benjamin-de-burca>. Acesso em: 20/02/2024.
- CRUZ, Nina. O dispositivo do Tableau vivant e o gesto em *Faz que Vai* (2015) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. *Galáxia* (São Paulo) (46), 2021, p1-16. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/d5GMVsdknJW8JdfbGRYrNKg/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 20/02/2024.
- DEBRUN, Michel. A identidade nacional brasileira. *Estudos Avançados*, vol.4 n.8, São Paulo, jan./abr. 1990. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/NtDhzfK4wzSSwYbxQS8XxDn/>. Acesso em: 07/03/2024.
- DESMOND, Jane. Corporalizando a Diferença: questões entre dança e estudos culturais. In: *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, v. 2, n. 2, p. 93-120. Salvador: UFBA, 2013. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9991>. Acesso em: 07/03/2024.
- DIALLO, Aïcha; MIGNOLO, Walter. Conversa com Walter Mignolo. “A estética/estesia decolonial tornou-se um conector transversal entre os continentes”, C&America Latina, 2018. Disponível em:

<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/argentine-semiotician-walter-mignolo/>. Acesso em: 21/02/2024.

DORNELAS, Luana; PIMENTEL, Evandro. *Vogue*: como a dança pode ser uma ferramenta de debate sobre gênero e classe. 21 nov. 2017. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/vogue-debate-sobre-genero-e-classe>. Acesso em: 07/03/2024.

FAZ QUE VAI. Direção: Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. Dançarinos: Ryan Neves, Bhrunno Henryque, Eduarda Lemos, Edson Vogue. Diretor de fotografia: Pedro Sotero. Montagem: Edu Serrano. Som: Orquestra Popular da Bomba do Hemetério. Vídeo. Duração: 12 min. Ano: 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/191270427/93139a2d11> (mediante senha: fdag)²². Acesso em: 07/03/2024.

FERRAZ, Marcos. Sob as lentes de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. *Arte!Brasileiros*, 2 de abril de 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/bienais/sob-as-lentes-de-barbara-wagner-e-benjamin-de-burca/>. Acesso em: 04/03/2024.

FONSECA, Michael. 35ª Bienal de São Paulo – “coreografias do impossível” apresenta obras ancestrais e diaspóricas com 80% negros e indígenas. *Mundo Negro*, 6 de setembro de 2023. Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/35a-bienal-de-sao-paulo-coreografias-do-impossivel-apresenta-obras-ancestrais-e-diasporicas-com-80-negros-e-indigenas/>. Acesso em: 07/03/2024.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Esperança: Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREVO: aprenda a dançar o ritmo pernambucano em 3 passos. *Veja*. 10 dez. 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/videos/em-pauta/frevo-pernambuco-carnaval-danca/>. Acesso em: 25/02/2024.

GÓMEZ, Pedro. Decolonialidade estética: geopolíticas do sentir, do pensar e do fazer. *Revista GEARTE*, v. 6, n. 2, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/92910>. Acesso em: 25/02/2024.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Frevo, Dossiê Iphan; 14*. Brasília, DF, Iphan: 2016. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DossiêIphan14_Frevo_web.pdf. Acesso em: 08/02/2024.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Frevo pernambucano é Patrimônio da Humanidade*, 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/767/frevo-pernambucano-e-patrimonio-da-humanidade>. Acesso em: 07/03/2024.

JIMÉNEZ DEL VALLE, Nasheli. Estética, multiculturalismo e decolonialidade. *Revista Epistemologias do Sul*, v. 4, n. 1, p. 60-67, 2020. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2738/2542>. Acesso em: 15/02/2024.

KILOMBA, Grada. *Desobediências poéticas*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019. Disponível em: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF06_gradakilomba_miolo_baixa.pdf. Acesso em: 12/02/2024.

²² O link de acesso à obra e senha constam no portfólio da dupla no site da galeria Fortes D'Aloia & Gabriel. Disponível em: <https://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/portfolio-barbara-wagner-benjamin-de-burca.pdf>.

- LANNES, Paulo. Bárbara Wagner: brasileira ganha o país com fotos de cultura popular. *Metrópoles*, 30/07/2017. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/exposicao/barbara-wagner-brasiliense-ganha-o-pais-com-fotos-de-cultura-popular>. Acesso em: 20/02/2024.
- LIMA, Livia; NOGUEIRA, Calac. Swinguerra: o chamado do corpo. *Zum*, 17 de setembro de 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/swinguerra/>. Acesso em: 02/03/2024.
- LISBOA, Juliana. A diferença entre axé, pagode, samba e arrocha, segundo os baianos. *BBC Brasil*, Salvador, 25 fev. 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-39071926>. Acesso em: 08/02/2024.
- LOPES, Luiz (Org.) *Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n. 3, pp. 935-952, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 10/08/2024.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA; Joaze MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFÓGUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte, MG, Autêntica, p. 27-54, 2019.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.
- MATTOS, Ivanilde. *Corporeidade descolonizada: na cadência do pagode*. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6301>. Acesso em: 20/03/2024.
- MECHI, Patrícia; SPYER, Tereza (Org.). *Extrema-direita e neoconservadorismo na América Latina e no Caribe*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.
- MIGNOLO, Walter [et al.]. *Gênero y descolonialidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014.
- MIGNOLO, Walter; VÁSQUEZ, Rolando. Aesthesis decolonial: heridas coloniales/sanaciones decoloniales. *Trayectorias de Re-existencia: Ensayos en Torno a la Colonialidad/decolonialidad del Saber, el Sentir y el Creer*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José Caldas, p. 123-136, 2015.
- MIGNOLO, Walter. *Aisthesis Decolonial*. Calle 14. V. 4, n.º. 4. Enero-junio 2010, p. 10-25. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>. Acesso em: 20/02/2024.
- MIGNOLO, Walter. Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14*, 14(25), 14-33. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>. Acesso em: 20/02/2024.
- MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. *MASP Afterall*, 2020. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf>. Acesso em: 17/02/2024.
- MORENO, Pedro. *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*. UD, Editorial, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015, p. 48-68.
- MÜLLER, Tânia; CARDOSO, Lourenço. *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris Editora e Livraria Eireli-ME, 2018.
- MUÑIZ-REED, Ivan. *Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial*. MASP Afterall, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-oaZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>. Acesso em: 05/02/2024.

- NAME, Leo; SPYER, Tereza. Às vezes é feio, mas tá na moda! Potências, adições e limites decoloniais. *VIRUS*, v. 26, p. 29-40, 2023. Disponível em: <http://vnomads.eastus.cloudapp.azure.com/ojs/index.php/virus/article/view/882>. Acesso em: 05/02/2024.
- O JC te ensina 12 passos de frevo. Youtube: TV JC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A1aGURIQP6A>. Acesso em: 02/03/2024.
- OLIVEIRA, Francine. *Uma contextualização histórica das Drags*. 10 out. 2015. Disponível em: <https://medium.com/nada-errado/uma-contextualiza%C3%A7%C3%A3o-hist%C3%B3rica-das-drags-22520b5e93f2>. Acesso em: 04/02/2024.
- PAIVA, Alessandra. *A virada decolonial da arte brasileira*. Buru: Editora Minerva, 2022a.
- PAIVA, Alessandra. A “virada decolonial” na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos? *Revista VIS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Visuais*, 21(1), 51–72, 2022b. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/43694>. Acesso em: 05/02/2024.
- PAIVA, Alessandra. Armadilhas da representação: a corrida institucional pela reparação histórica na virada decolonial na arte brasileira. In: CYPRIANO, Fábio; ARANTES, Priscila (orgs.). *Artes e práticas culturais*. São Paulo: Educ, 2024.
- QUEIROZ, Maria Isaura. Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil. *Tempo Social*, v.1 n.1, São Paulo, jan./jun. 1989. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20701989000100003&script=sci_arttext. Acesso em: 25/02/2024.
- SCHLENKER, Alex. Alex Schlenker: descolonizar a arte para retomá-la como expressão da vida. Entrevista concedida a Maicon Rodrigo Rugeri, Marcela Lindarte, María Camila Ortiz e Oswaldo Freitz Carrillo. *Revista Epistemologias do Sul*, v. 3, n.1, p. 22-35, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2433>. Acesso em: 09/08/2024.
- SIMÕES, Eduardo. 35ª Bienal quer explorar novas expressões de temas como decolonialidade, gênero e raça, entre outros. *Arte!Brasileiros*, 27 de abril de 2023. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/bienais/35a-bienal-quer-explorar-novas-expressoes-de-temas-como-decolonialidade-genero-e-raca-entre-outros/>. Acesso em: 05/03/2024.
- SPYER, Tereza. O Bem Viver como projeto político: uma nova utopia latino-americana. In: Maria Ligia Prado. (Org.). In: *Utopias Latino-Americanas: Política, Sociedade, Cultura*. São Paulo: Contexto, 2021, v. 1, p. 295-311.
- THE WRITING CENTER. Film Analysis. The Writing Center, University of North Carolina at Chapel Hill. Disponível em: <https://writingcenter.unc.edu/tips-and-tools/film-analysis/>. Acesso em: 05/03/2024.
- VÁSQUEZ, Angélica González et al. “Estética (s) decolonial (es) 1”: entrevista a Pedro Pablo Gómez. *Estudios Artísticos*, v. 2, n. 2, p. 120-131, 2016. Disponível em: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/estart/article/view/11531>. Acesso em: 18/02/2024.
- VÁZQUEZ, Rolando et al. Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, v. 11, n. 18, p. 76-93, 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5687728>. Acesso em: 15/02/2024.
- VERAS, Luciana. “Faz que vai”: Versões para a dança do frevo. *Revista Continente*, 1 de junho de 2015. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/arquivo/-faz-que-vai---versoes-para-a-danca-do-frevo>. acesso em: 07/03/2024.

WAGNER, Bárbara. Conversa com Bárbara Wagner [Entrevista concedida a] Luiz Camillo Osório. *Prêmio Pipa*. 17 nov. 2017. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/2017/11/conversa-com-Bárbara-wagner-com-luiz-camillo-osorio>. Acesso em: 07/03/2024.

WAGNER, Bárbara. Conversamos com Bárbara Wagner sobre Foto, Povo e Pop. [Entrevista concedida a] Helena Wolfenson. *Vice Brasil*. 20 ago. 2014. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/d7gxdv/conversamos-com-barbara-wagner-sobre-foto-povo-e-pop. Acesso em: 07/03/2024.

WALSH, Catherine. *Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Ediciones Abya-Yala, 2009.