MAYCON LOPES **NA TRILHA DOS BONDES**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

MAYCON LOPES

Na trilha dos bondes:

dança, ética e aprendizagem sensível entre bichas "*flexíveis*" do subúrbio de Salvador

Salvador
2025

MAYCON LOPES

Na trilha dos bondes:

dança, ética e aprendizagem sensível entre bichas "*flexíveis*" do subúrbio de Salvador

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia para obtenção do grau de Doutor em Ciências Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Rabelo
Coorientadora: Profa. Dra. Elena Calvo Gonzalez

Salvador

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI)
Biblioteca Universitária Isaias Alves (BUIA/FFCH)

Lopes, Maycon
L864 Na trilha dos bondes: dança, ética e aprendizagem sensível entre bichas “flexíveis” do subúrbio de Salvador / Maycon Lopes, 2025.
243 f.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Rabelo
Coorientadora: Profa. Dra. Elena Calvo Gonzalez
Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

1. Corpo humano. 2. Dança. 3. Aprendizagem. 4. Ética. 5. Juventude. I. Rabelo, Miriam. II. Gonzalez, Elena Calvo. III. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

CDD – 793.3

Responsável técnica: Alexsandra Barreto da Silva - CRB/5-1366

Maycon Lopes

"Na trilha dos bondes: dança, ética e aprendizagem sensível entre bichas flexíveis do subúrbio de Salvador"

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de doutor em Ciências Sociais e, aprovada em onze de abril de dois mil e vinte e cinco, pela Comissão formada pelos professores:

_____

Profa. Dra. Miriam Cristina Marcilio Rabelo (UFBA)
Doutora em Ciências Sociais/Antropologia pela University of Liverpool

_____

Profa. Dra. Elena Calvo Gonzalez (UFBA)
Doutora em Antropologia Social pela University of Manchester

_____

Profa. Dra. Iara Maria de Almeida Souza (UFBA)
Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia

_____

Dr. Hermano Vianna (Pesquisador independente)
Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ)

_____

Prof. Dr. Mattijs van de Port (Univ. Amsterdam)
Doutor em Antropologia Cultural pela University of Utrecht

_____

Profa. Dra. Mylene Mizrahi (PUC-Rio)
Doutora em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Profa. Dra. Regina Facchini (Unicamp)
Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas

AGRADECIMENTOS

Esta tese só foi possível porque em diálogo, encontros afetuosos (muitos dos quais de longa data) que verteram-se em permanente fonte de estímulo e inspiração. Embora destinada a explicitar o processo coletivo de que uma tese, fundamentalmente, é composta, é quase injusto que em sua estrutura esta "seção" apareça em separado do texto. Por força disso, faço questão de insistir: vocês seguem comigo.

Agradeço a Miriam Rabelo. A recepção calorosa às minhas ideias me fez acreditar na riqueza e novidade do material que eu apresentava. Seu apoio não foi menos do que fundamental.

A Elena Calvo-Gonzalez, pelas preciosas considerações que endereçou ao meu estudo. Sem o seu envolvimento e a perspicácia que lhe é característica, eu não teria chegado até aqui.

Acolhi boa parte das provocações que me foram lançadas por uma banca generosa e arguta, e ainda espirituosa – temperamento que espelha uma leitura interessada pelos sujeitos etnográficos e pela trama que procurei compor. Novamente aqui, levar um trabalho adiante é uma questão de bons encontros. Como agradecimento pela oportunidade, declaro minha respeitosa admiração pela pessoa e obra de Hermano Vianna, Iara Souza, Mattijs van de Port, Mylene Mizrahi e Regina Facchini.

Ao amigo e artista Pedro Marighella. Ser presenteado com a ilustração que dá capa a esta tese é motivo de honra maior. Reconhecer os flexíveis no seu traço é celebrar o encontro entre os nossos trabalhos e interesse comum pelas expressões culturais periféricas da Bahia.

Pelo incentivo, agradeço a Paulo César Alves, Maria Gabriela Hita, Antonio Luigi Negro, Ilana Mountian, Leonardo Fernandes Nascimento, Thomas Johansson, Jesper Andreasson, Trygve Broch, Anete Ivo, Tessa Diphoorn.

Para todo e cada um que acreditou em meu trabalho, deixo também registrado o franco apelo para que me perdoem pelo que deve haver de não plenamente realizado (o que é de minha inteira responsabilidade).

Agradeço aos amigos do Ecsas, Núcleo de Estudos sobre Corpos, Sensibilidades e Ambientes, farol em minha trajetória. Um Núcleo em sentido pleno.

Aos muitos colegas dessa jornada, através dos nomes de Gabriela Messias e Lucas Maroto Moreira, agradeço pela paciência e pelas trocas, pela amizade e inestimável apoio – jamais irei esquecer.

Fator elementar, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de estudos – sem essa concessão, a pesquisa seria de todo inviável.

Ao corpo docente e técnico-administrativo do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFBA, agradeço pelo suporte e por acreditarem que o meu projeto poderia resultar interessante. Agradeço ainda pela empatia face aos desafios e períodos conturbados a que estamos sujeitos quando nos dedicamos a uma longa formação.

Finalmente, e por extensão, à Universidade Federal da Bahia eu preciso agradecer por extenso. Além de sediar intelectualmente o meu trabalho, ofereceu, pelo período de sua gestação, uma verdadeira infraestrutura de vida. A UFBA se tornou meu restaurante, meu transporte, minha feirinha agroecológica, meu reiki e o meu cinema. A UFBA me levou a muitos lugares. Nós temos muita sorte, serei para sempre grato a quem faz essa universidade acontecer.

Pela cumplicidade e infinito companheirismo, agradeço a Phillip John Villani. Dívida imensurável. À minha mãe Terezinha e ao meu pai Adelino, palavras me faltam tamanha a compreensão. Obrigado por terem cruzado o possível para fazerem do meu próprio sonho também o de vocês.

Acima da confluência de forças de que essas linhas dão testemunho, primam ainda os flexíveis, garotos sem os quais as páginas seguintes seriam, ao invés de movimento, esvaziadas em torpor. Também vocês são meus mestres. Por acolherem meu interesse e a mim confiarem a tarefa, desafiadora e deliciosa, de relatar sua existência, permitindo com que eu abrisse uma janela para esse mundo, agradeço viva e exclamativamente. Se hoje posso me dizer alguém mais forte foi por ter aprendido com vocês, com esses corpos que fizeram a minha palavra e muito de mim dançar. Chegado até aqui, só espero que algo do extraordinário de seus movimentos, razão de um assombro duradouro diante do compromisso (e da aventura) de povoar a antropologia com vocês, possa se ver recriado por essa etnografia. Talvez escrever não seja tão solitário. Muito obrigado pela companhia.

“Vestido para sempre com esses gestos, jamais nu.”

Michel Serres

LOPES, Maycon. *Na trilha dos bondes: dança, ética e aprendizagem sensível entre bichas "flexíveis" do subúrbio de Salvador*. 2025. 243 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

RESUMO

Não existe uma única maneira de ser LGBTQIA+ na periferia. Em Salvador, no entanto, o interesse pela dança mobiliza com alguma frequência pessoas LGBTQIA+ de classe popular a compor coletivos, alguns dos quais denominados "bondes", em torno da prática dançante. Dentro do amplo universo de dançarinos amadores, o presente estudo se endereça a adolescentes e jovens LGBTQIA+ que se designam "flexíveis". Se a flexibilidade é, presumivelmente, qualidade necessária a um dançarino, a flexibilidade corporal extrema assume, entre esses garotos, propriedade definidora – de si como do outro. No contexto em que imergi, a "flexibilidade" é ela mesma alcunha de uma prática, que compreende a articulação de movimentos acrobáticos e contorcionistas à dança. Qual um desportista, o autoaperfeiçoamento "flexível" é um imperativo. Ao buscar compreender o que se aprende quando se torna "flexível", esta tese tem como escopo a constituição de pessoas "flexíveis" a partir de um conjunto de técnicas e configurações práticas que criam e transformam corpos, produzem sensibilidades, modulam disposições éticas. Apresento, através de observação participante e descrições minuciosas, uma etnografia organizada pelos seguintes eixos de análise: i) as relações entre pessoas e ambientes; ii) o regime sensorial e metabólico que informa a "flexibilidade" e seus movimentos ginásticos; iii) um tipo de fazer que subjaz, outrossim, à aprendizagem – além de corpos flexíveis, os treinamentos encerram relações (aliás, não meramente didáticas) também entre pessoas; iv) os circuitos de afinidade e hostilidade, aliança e antagonismo que irrigam o fenômeno; v) a ética e moralidades elaborada no seio da prática. Esse conjunto de questões impõem certas conclusões. Em uma cultura física na qual a prática cinética pode ser entendida, também, como uma realização espacial, sua aprendizagem se caracteriza como uma prática por excelência generativa. Em diversos níveis: em uma chave que associa cuidado e estética, essa dinâmica fabrica corpos e pessoas, produz linhagens, estabelece hierarquias. Talvez, porém, o ponto mais original apresentado pela análise é como esse corpus etnográfico convoca desde uma ética radicada em virtudes incorporadas a uma ética que, preocupada menos em códigos morais do que em matéria de composição, termina por reabilitar a rivalidade. Em vez de simplesmente aniquiladora, os "flexíveis" experimentam o que derivaria em uma "esportivização da vida" como uma força, porque ricamente sensorial, passível de amplificar sua ação no mundo. Nesse particular, se a centralidade do investimento na "flexibilidade" na vida cotidiana faz imaginar um mundo notavelmente beligerante, produz similarmente formulários de resistência, performances motoras que traduzem a rivalidade como experiência profundamente incorporada. Sob o registro de um senso de superioridade de si, se estabelece nessa formação afrodiaspórica uma gramática gestual comum como elaboração ética e estética de bravura e de resistência.

Palavras-chave: Corpo; Dança; Aprendizagem; Ética; Juventude LGBTQIA+.

LOPES, Maycon. *Na trilha dos bondes: dança, ética e aprendizagem sensível entre bichas "flexíveis" do subúrbio de Salvador*. 2025. 243 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ABSTRACT

There is no single way to be a LGBTQIA+ on the outskirts of Salvador. However, interest in dance frequently leads working class LGBTQIA+ youths to join together in groups (some of which are labelled "*bondes*") focused on dance practices. In the broader context of amateur dance, this study considers LGBTQIA+ adolescents and youths who refer to themselves as "flexibles" ("*flexíveis"*). If flexibility is understandably a necessary quality for a dancer, extreme bodily flexibility becomes, among these youths, a defining characteristic – of oneself and of the other. In the context in which I immersed myself, *"flexibilidade"* indicates a practice, which ranges from contortionist and acrobatic movements to choreographies, generally to funk. Similar to a sportsperson, perfecting their "flexibility" is a necessity. In seeking to understand what is learnt when we become *"flexível"*, this thesis focuses on the constitution of *"flexível"* individuals based on the set of practical techniques and configurations that create and transform bodies, producing sensibilities, and modulating ethical dispositions. I present an ethnography organized along the following lines of analysis: i) the relationships between people and environments; ii) the sensory and metabolic aspects that informs *"flexibilidade"* and its gymnastic movements; iii) as a type of "making" adjacent to learning – beyond flexible bodies – trainings also define relationships (not merely pedagogical) between people; iv) the networks of friendship and rivalries, alliances and antagonisms that infuse the phenomenon; v) the ethics and moralities developed at the heart of the practice. This set of issues lead us to certain conclusions. In a bodily culture where the movement practice can also be understood as a spatial realization, its learning is characterized at diverse levels as a primarily generative practice: in its association with care and aesthetics, this dynamic produces bodies, people, and lineages and establishes hierarchies. Maybe, however, the most original point presented in the analysis is how this ethnographic material, which ranges from an ethics grounded in embodied virtues to an ethics less concerned with moral codes than it is with material compositions, ends up rehabilitating rivalry. The *"flexíveis"* experience what would amount to a "becoming-sport of life" as a richly sensorial force, capable of potentializing their action in the world. In this specific regard, if the centrality of the investment in *"flexibilidade"* in daily life might lead us to imagine a markedly combative world, it also produces forms of resistance, kinetic practices that translate rivalry as a profoundly embodied experience. Under the mantel of a sense of self-superiority, a common gestural dynamic is established in this Afro-diasporic formatiom as an ethical and aesthetic outgrowth of bravery and resistance.

Palavras-chave: Body; Dance; Learning; Ethics; LGBTQIA+ Youth.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ilustração de Pedro Marighella a partir de fotografia de minha autoria ……. 1
Figura 2 - Carpado ……. 38
Figura 3 - Carmit ……... 39
Figura 4 - Bonecos-palito …….. 64
Figura 5 - Frontal ……... 65
Figura 6 - Carmit ……... 65
Figura 7 - Transversal …… 73
Figura 8 - Carpado de Toledo …… 80
Figura 9 - Frontal ……. 102
Figura 10 - Carmit ……... 145
Figura 11 - Carpado ……. 150
Figura 12 - *Flyer* do Me Beije ……. 171
Figura 13 - Carmit ……... 189
Figura 14 - Capitão América ……... 223

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14

1. DAS PEGADAS NO CAMINHO AO MARCO DO ESTUDO 26

1.1. Preâmbulos: a vida no campo 26

1.2. Interstícios, ou a vida do campo 33

1.3. A proposta da pesquisa 37

1.4. A caminho do Subúrbio Ferroviário 47

1.5. A casa como encontro 51

1.6. "Atura ou surta" 55

1.7. Dançando com os dados: considerações metodológicas 63

1.7.1. Desenhos e descrições dos descritos 66

2. **COMO CRIAR UM CORPO FLEXÍVEL 72**

2.1. Os flexíveis veem um mascote surgir 72

2.2. Maleabilidade e fronteiras dos lugares 79

2.3. A casa enquanto unidade encarnada 83

2.4. Passaportes para a flexibilidade 89

2.5. A dor não é sem mestre 94

2.6. Aprendizagem como gestação de formas 96

2.7. Grupos e antagonismos 99

2.8. Não é uma brincadeira: a flexibilidade faz pessoas 102

2.9. Uma roda tentativa 110

2.10. Elaborações sensoriais 115

2.11. Alongamento no Pelourinho 124

3. **RIVALIDADE, ÉTICA E TERRITORIALISMO 132**

3.1. Mestre daquele que lhes mestra 132

3.2. Cuidadores e contendores: aprendizagem como relação 137

3.3. O que está em jogo na competição? 157

3.4. De volta à casa: partes e parcelas 160

3.5. A festa e suas escaladas 175

3.6. Uma ética de composição 182

3.7. Afronte: uma agressão estilizada 198
3.8. Produção de facialidades 209
CONCLUSÃO 222
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 229

INTRODUÇÃO

Demorei algum tempo para entender que Gaiola é Yuri[1]. O apelido faz referência ao grupo de funk carioca *Gaiola das Papozudas*. Habilidoso na dança, Gaiola migrou. No sapatinho, me disseram. Diz-se que partiu, silenciosamente, a trabalho. Trabalhar como dançarino, ou quem sabe como travesti. Gaiola na Itália, quem diria? Adriel, cujo perfil no Facebook responde por Adriel do Quadradinho, foi assim batizado ao virar atração nas festas de aniversário do bairro em que mora. *Drielziiinho*, chamavam-lhe, *faz aí o quadradinho*! Joelma, por sua vez, dançava para a sua melhor amiga quando esta se encontrava triste e sem esperança. Ora, a dança alegra. Quando eu perguntava a algum de seus vizinhos por Jefferson (nome que era acompanhado do seu apelido, entre parênteses, no Facebook), devolviam-me: Joelma? Jefferson – na certidão de nascimento e em outras eventualidades – era chamado no bairro por Joelma. Alusão ao fascínio que devotava à então vocalista da banda *Calypso*, sobre quem jurou-me de pés juntos que rumores de que a cantora seria homofóbica não passavam de mal-entendidos. Já na biografia de Patrick, a dança aparece como um divisor, colaborando com o conhecimento de outrem a respeito de sua sexualidade: *"Minha mãe já sabia"*, contava-me no intransitivo, *"desde a época do aserehe*[2]".

O mosaico que inicia esse trabalho reúne histórias não tão recentes, propositadamente fragmentárias. Em um planeta que ainda desconhecia o TikTok, elas esboçam um paralelo onde a dança se inscreve na trajetória de jovens LGBTQIA+ da periferia de Salvador. Extraídos de etnografias prévias conduzidas nesse universo, o que poderiam ser considerados vestígios ou excessos de diário de campo, parecem, passado algum tempo, redescobertos. Ao retirar-lhes o véu do "ainda não" para, atualizando seu interesse, oferecer-lhes roupagens do "aqui e agora", procuro nestas linhas destrinchar o vínculo entre vida LGBTQIA+ e a prática da dança. Trata-se aqui de um tecido em cujo novelo outras histórias virão se integrar, sobrepondo-se àquelas que o mosaico convoca.

Há muitas maneiras de ser LGBTQIA+ na periferia. Na cidade de Salvador, a formação de grupos de dança entre vizinhos é, com frequência, parte da biografia desses sujeitos. O mote do estudo emerge dessa constatação preliminar. Na obra de antropólogos

---

[1] Trata-se, como os demais aqui presentes, de um nome fictício.

[2] "Aserehe" é uma referência ao refrão de *Ragatanga*, hit do *girl group* brasileiro *Rouge*, sucesso estrondoso no início dos anos 2000.

que vêm se dedicando à experiência LGBTQIA+ (incluído, aqui, trabalho precedente de minha autoria), a dança aparece, salvo poucas exceções, apenas de modo tangencial. Busco abordar diretamente a experiência dançante. A aposta é de que a dança, forma expressiva a que um segmento de LGBTQIA+ suburbanos se dedica, e atividade que elegem em seu tempo livre, não é algo frívolo. A dança como um investimento cotidiano, tópico em que esse estudo se pauta, pode nos contar algo sobre sua relação consigo. Mais amplamente, com os outros e com o mundo.

A presente tese é fruto de uma pesquisa que se estendeu durante oito meses entre adolescentes e jovens dançarinos amadores de classe popular – LGBTQIA+ e negros, em sua maioria. O termo flexível, que dá título ao estudo, não refere somente uma categoria descritiva. É verdade que o léxico com o qual meus interlocutores se reconhecem e se designam – flexível –, assinala um conjunto de habilidades, um fazer. A flexibilidade, arte ginástica em que demonstram maestria, consiste em acrobacias e contorcionismo. Convencionalmente idiomáticos do "feminino", esses movimentos costumam ser exibidos publicamente na dança dos participantes da pesquisa. Mas tudo indica flexibilidade como cultura física encerra, outrossim, processos de fabricação de pessoa.

Essa hipótese inicial comunica-se com o objetivo no qual a pesquisa está centrada: compreender o que se aprende quando se torna flexível. A ideia aventada, ao nos dirigir a expedientes de transformação, ou de aquisição de um corpo (flexível), relaciona uma multiplicidade de eixos analíticos que se articulam ao longo das próximas páginas. Destaco alguns: i) os métodos de instauração desse corpo; ii) a relação e engajamento do corpo flexível com o ambiente circundante; iii) as sensibilidades produzidas no tornar-se e na prática flexível; iv) seus modos de cuidado, inclusive aqueles concernentes à beleza e à virtude, ao belo e ao bom; v) as relacionalidades, comunidades, vínculos e linhagens geradas por essa prática. Convém chamar atenção que, instanciados pelo tornar-se flexível, todos esses aspectos e novas relações convergem como repercussões da flexibilidade. Ou seja, como um complexo de efeitos acionados pela participação ativa na prática.

O principal objetivo do estudo parte ainda de uma premissa fundamental, que vai além do truísmo de que, sim, toda e qualquer prática requer habilidade, é aprendida. Uma característica elementar da flexibilidade é de consistir em uma prática na qual o treinamento, mais do que notório, é imperioso. Seus adeptos não seriam flexíveis sem, deliberadamente, submeterem seus corpos a processos de aprendizagem.

O texto está organizado em três capítulos. Em um primeiro momento, exploro uma vinheta na qual, em uma "configuração de pesquisa", me apanho perturbado por uma percepção em minha trajetória e experiência pessoal de etnógrafo. As inquietações dali derivadas são levadas adiante e transformadas por meio do estudo que ora apresento, quando contornos ainda vagos se veem edificados em um universo de pesquisa estritamente falando. No primeiro capítulo, parto dessas interrogações para, só em seguida, delimitar o campo etnográfico, de princípio apenas sugerido.

Ao lançar indagações que serviram de ingredientes para que eu formulasse a questão da pesquisa, se insinua a construção de uma alteridade. Noção, decerto, cujo protótipo narrativo verifica-se nos relatos de expedição que tem lugar no cânone etnográfico moderno. Nas páginas iniciais dessa tese, a alteridade está invariavelmente relacionada ao que pode ser lido como uma breve reflexão sobre posicionalidade, que deve, em meu entendimento, compreender uma introdução geral à pesquisa, porquanto ajuda a aclarar para o leitor os rendimentos e limites da perspectiva daquele que lhe escreve. Em virtude de, como todo trabalho, também este viabilizar-se por um ponto de vista específico – enquanto tal, parcial – não pretendo apresentar a verdade definitiva sobre a pessoa flexível. Perseguir a profundidade desse intento descritivo não pode suplantar a natureza necessariamente incompleta do relato. Trata-se aqui de uma possibilidade interpretativa; há muito ainda por se investigar.

Conduzir o leitor pelos atalhos que percorri pode ecoar a alegoria do antropólogo móvel, itinerante, em contraste com o grupo local, estático, encerrado a uma localidade específica. Não sem razão, se aponta essa ideia como subjacente a um amplo volume de etnografias. Tomar o bonde em direção aos bondes, aos grupos de dança que imprimem movimento a essas páginas, visa situar as coordenadas nas quais a pesquisa brotou, associada que está aos rastros que dão conta, ao mesmo tempo, do erigir de toda uma paisagem. Uma cidade aos nossos pés – o retraçar desse trajeto, em que se verá o leitor no primeiro capítulo, deve, outrossim, testemunhá-la.

Ser flexível é, de muitas maneiras (e não apenas figurativamente), estar sempre a caminho. Colocar-me ao lado desses garotos envolveu acompanha-los em seus trânsitos. Foi sobre rodas ou trilhos, ou simplesmente a pé, deambulando sobre terra ou asfalto – em suma, em fluxo – que muitos dos dados apresentados nessa tese foram produzidos. Os entrelugares decerto compõem a pesquisa, mas uma casa em específico merece destaque no primeiro capítulo. E não é que essa casa se mantivera alheia à circulação – talvez sua relevância para a pesquisa tenha mesmo se dado por motivo contrário. Era à luz da sua

abertura ao enxame flexível que a casa se mantivera importante para os passos dos participantes do estudo, lhes servindo, como também a mim, de guia como de pouso; de lugar, como de passagem. Preambular, toda a discussão ali presente tenciona preparar os capítulos mais etnográficos, 2 e 3.

Antes, contudo, acrescento ainda algumas considerações metodológicas. Não desconsidero que a textura de vida a que busquei, como etnógrafo, enredar-me (o que costumamos chamar de entrada no campo), na medida em que deixa antever as condições nas quais os dados foram produzidos, responde centralmente pelos procedimentos de pesquisa e construção da investigação etnográfica. Procuro, no entanto, ainda esboçar outros aspectos relativos à produção e análise dos dados que resultaram nesse trabalho. Explicito como enfrentei os desafios a que me propus ao investigar, etnograficamente, fenômenos dessa natureza. Em outras palavras, trazer corpos em movimento para dentro do relato.

Não é, porém, apenas mediante descrições textuais que apresento concretamente o "material". Me apoio também em alguns desenhos confeccionados por um participante da pesquisa. Bem, existem boas e más descrições. Os desenhos colaboram, em meu juízo, com o intento de perseguir uma descrição bem-feita. Tal não se dá, no entanto, simplesmente por eles abreviarem meu caminho, tornando o fenômeno em pauta mais tangível. Os desenhos também o complexificam, à proporção em que adicionam outras perspectivas – no caso, a do próprio desenhista (como defendo, a inscrição gráfica é, também, um tipo de descrição) – à elaboração etnográfica. O final do primeiro capítulo traz esses dados não verbais à reflexão.

O segundo capítulo versa principalmente sobre o "alongamento". Entende-se por alongamento um conjunto de métodos e técnicas, treinamento intenso que, elasticizando seus corpos, habilita os participantes da pesquisa a atuarem no mundo como flexíveis. Podemos considerar que um pressuposto sobre o qual a discussão repousa é que o alongamento, modo propriamente flexível de aprender, configura-se como instância na qual aprendizagem prática e desenvolvimento de sensibilidades encontram-se irmanadas. Em linha com esse entendimento, abordo algumas elaborações sensoriais que permeiam a flexibilidade. A dor é central para a análise. Se a sensação de dor constrói e participa da flexibilidade, o alongamento, circunstância em que a dor deve ser atraída, propõe aos flexíveis um retrabalho sobre essa sensação. O processo põe a nu a forma com que certas práticas, como a flexibilidade, são capazes de modular os sentidos, e como esses últimos, ao invés de puramente dados, são produzidos pela experiência.

Acontece que a dor não é sem mestre. Quem te alonga? Numerosas vezes vi a questão inundar o campo de pesquisa, quando os "flexíveis" viam-se confrontados com essa pergunta. Sem pretender isolar a multiplicidade de atores que entram em relação num processo de aprendizagem, o *quem* da questão – cerne da indagação flexível – ao nos endereçar à qualidade conjunta do treinamento, pode, por certo, ser desdobrado empiricamente em dois níveis. Ambos, no entanto, nos incitam a traçar, ou a pensar como a aprendizagem (flexível) inaugura, cria e modula relacionamentos. Por essa razão – abro aqui um parêntese – a proposta em abordar o fenômeno pelo prisma da aprendizagem, ao invés de uma moldura ou gesto metodológico cinza, como se replicável indistintamente a qualquer prática, visa a capturar a prática em pauta. Mas a prática em sua iridescência, quando apreciamos a aprendizagem em seu caráter generativo. A ênfase exige uma consideração sobre que tipo de atributos, comportamentos ou ações os praticantes elegem e investem de relevância ao engajar-se numa dinâmica de treinamento. No caso dos flexíveis, o alongamento, tarefa premente entre eles, mesmo quando lhes interessa de partida desde a perspectiva do "como", cumpre-lhes interrogar o permeio. E em uma palavra, o "quem".

Em um nível, como consequência de um alargamento do "quem" da pergunta, reconheço que levar o pronome a sério é também assumir a presença de entes que não humanos, existências que não são opacas no alongamento. Pelo contrário, elementos arquitetônicos e mobiliário urbano, com os quais os flexíveis devem aprender a compor, participam ativamente de seu crescimento, como de sua performance pública extensivamente. Para fins do argumento, note-se: alongar, estritamente falando, significa estender, esticar, ou, porque não, crescer. Fazer crescer. A introdução do "quem" a um processo de "autoconcrescência" deve sinalizar certo cruzamento de trajetórias. Recuperar linhagens. Nessa direção, em outro nível – no qual veremos desdobrada, no segundo capítulo, a questão –, somos, de modo mais óbvio, endereçados à figura do professor. Mesmo que a aprendizagem flexível se dê de modo multipolar, e não somente univetorial, a predominância da pergunta entre meus interlocutores joga luz para o alongamento como uma prática (fora de dúvida, geradora de relações) que produz não apenas flexíveis como mestres e pupilos. Tentarei discutir no terceiro capítulo esses relacionamentos, cujo cuidado, de que dão expressão em primeiro lugar, nem sempre é capaz de dirimir o nervo da flexibilidade como dança confrontacional: a rivalidade intrapares.

A ressalva importa porque a aprendizagem flexível não parece cingir-se a relações puramente didáticas. Também por essa razão, não deve ser abordada como um aspecto discreto da prática. Ao passo em que – é de se supor – a aprendizagem produz alianças, sua dinâmica deve ser integrada analiticamente ao emaranhado de relações na qual já se acha enredada. Dito isso, enquanto o mestre, ao alongar o pupilo, lhe empresta experiência, esse último, ao entregar-se a seus cuidados, lhe confere reconhecimento. O que é particularmente relevante nessa prática sobejamente competitiva. Ensinar, sob esse fundo, é uma atividade capaz de estabelecer e de endossar hierarquias. Mas é, também, preparar e estar preparado para disputas iminentes.

Conceber, desta maneira, a rivalidade unicamente como um tema ingrato, é bastar-se a um relato demasiado parcial. Quando é assim, não podemos esperar mais do que a salvação redentora ou a eliminação sumária. Arrancar-lhe do coração flexível seria como subtrair um dispositivo motivacional que edifica as próprias condições e humores nos quais o aprendizado é gerado. Implica em colocar em causa a própria definição da flexibilidade e os vínculos – coalizões e antagonismos – que a animam. O que acarretaria, em última análise, em pôr em risco sua existência. Estamos falando de uma prática que tem no duelo de competências ginásticas, o "afronte", seu apogeu.

No terceiro capítulo, orientado por esses combates, a rivalidade será trazida para o espaço analítico. É preciso dizer de saída que rejeito o argumento de colegas que se apressam em apontar a competição entre jovens LGBTQIA+ de estratos populares como mero epifenômeno da cultura dominante e do discurso neoliberal. Estou seguro, porém, de que esta posição resulta ainda reveladora: o grande esquema explicativo para tão multifacetado fenômeno só pode ser sustentado por observadores à distância. Sob esse olhar e escala, títeres movidos por força de uma realidade extrínseca, contracenar um combate do qual é seu grupo de pertença quem sai derrotado seria o mais que fariam os autodegradantes flexíveis. A rivalidade que os envolve não nos autoriza a tal conclusão. É mediante o escrutínio do material flexível que podemos nos endereçar a esses garotos como entidades existenciais em si mesmas, não redutíveis à versão de sujeitos subjugados por uma realidade que lhes escapa e constrange.

Tendo isso claro, simplificações em que por vezes resvala o pensamento crítico são deixadas de lado, não em oposição cega a representações negativas ou a fim de romantizar os sujeitos flexíveis, mas para que possamos compreender uma prática que não abdica de sua lógica própria. Além disso, ainda que entenda que a rivalidade intrapares possa soar politicamente impertinente, estamos diante de um quadro que, muito

embora não tenha por referência a cultura dominante (como se a resistência fosse sempre definida negativamente e por contraste), pode guarnecer os praticantes da flexibilidade de respostas incisivas contra constrangimentos e violência eventualmente experimentados. Na flexibilidade, a comparabilidade aberta que preside um certame se complexifica, sendo reelaborada através de uma razão mais sutil de composição. Aqui, modos de afetação e a qualidade conectiva dos corpos tornam o jogo e a disputa particularmente atraentes para esses jovens. Argumento, nessa direção, que a rivalidade galvanizada pela flexibilidade não é algo que desintegra, mas que compõe a pessoa flexível. Essa emoção, como de resto a flexibilidade em si, não é, ao fim e ao cabo, condensada em hostilidade e confrontos, promovendo também, conforme o estudo relata, redes de fraternidade e afiliação, relações de proteção e de cuidado.

De todo modo, o antagonismo medular da prática coloca à prova, de maneira simultaneamente física e moral, a pessoa flexível. Parece-me importante pensar, no terceiro capítulo, como os sentimentos de coragem e respeito são vivamente testados pela disputa, o "afronte". Mas estou principalmente interessado em compreender o modo com que, ao responder determinados apelos e desafios, esses valores são experimentados pelos flexíveis através do corpo. A tese está posta: como uma afirmação sobre a existência, a flexibilidade abre a noção de respeito ao gesto corporal; o corpo, como um lugar de reivindicação por respeito. Nos deslocamos de um bem abstrato (porque genérico) a que se endereçaria o primeiro, para um bem substantivo, particular, que a flexibilidade é passível de produzir. É nessa batalha de sangue que a arte flexível elabora respostas e levanta novas indagações sobre como e porque é importante rivalizar.

Durante o trabalho de campo, a sociabilidade LGBTQIA+ era frequentemente retratada por meio da expressão "é um querendo ser melhor do que o outro", enunciada incontáveis vezes. A percepção não é equivocada ou distorcida. Embora pareça mais abrangente, sendo vocalizada também por jovens LGBTQIA+ de classe popular que não são flexíveis, é na flexibilidade, prática que constitui estados inextricavelmente fisiológicos, psicológicos e relacionais, que a elucidação dessa atmosfera se mostra mais viável. Me reportar a essa inquietação comum, centrando a agenda da investigação antropológica em aspectos que os flexíveis afirmam perceber, é também um compromisso com eles. A partir desse tópico, tento entender nos seus próprios termos como essa percepção de fundo, para as quais muitas vezes nem mesmo seus descontentes dispõem de uma explicação, pode modular o comportamento dos flexíveis um com o outro. E, de modo mais geral, como pode fazer com que eles ajam.

Se, ao olhar dos meus interlocutores, a rivalidade é parte da atmosfera do "meio gay" mais amplo, dirijo atenção, no terceiro capítulo, ao contexto no qual, na flexibilidade, essa emoção é dramatizada e ganha expressão estética: o afronte. Como um tipo de dança confrontacional, o afronte, frise-se, se traduz no clímax da prática. Ao colocar em causa a performance flexível, o afronte levanta exuberantemente, para além da simples definição (rigorosamente em aberto) sobre quem triunfou em um duelo, predicados morais que são estetizados e ganham forma no evento. Se, ao fazê-lo, o afronte agudiza o híbrido entre arte e lazer, dança e luta, jogo e esporte, por que desfila a flexibilidade, não é sem examiná-lo cuidadosamente que penso construir uma ponte analítica para a ideia, ainda um pouco vaga e amorfa, de uma rivalidade generalizada entre bichas.

É na confluência dessas linhas não totalmente claras que se encontra uma preocupação central da tese. Em uma análise etnográfica orientada sobretudo para as consequências da participação na flexibilidade, faço avançar a investigação sobre como essa percepção pode informar determinado engajamento no mundo. Pergunto-me no mencionado capítulo se e como a flexibilidade ressoa em outros aspectos da vida flexível; relações interpessoais duradouras ou interações mais fugazes; dinâmicas intra e extragrupos; relacionamentos intralocais e supralocais. Não existe solução fácil. Novamente, a percepção geral de uma rivalidade que, muito embora esboçada principalmente pelos flexíveis, não se restringe à prática e adquire contornos pessoais (a flexibilidade produz pessoas), é abordada em termos concretos. Ao operar esse movimento, localizo naquilo que a literatura socioantropológica pautada em jovens LGBTQIA+ documenta como "carão", expressão facial distintamente esnobe, uma relação estreita com a rivalidade em que se envolvem meus interlocutores. É curioso como o antagonismo experimentado pelos flexíveis conjuga-se à configuração de uma gestualidade mobilizada por comunidades LGBTQIA+ em suas variadas gramáticas. Uma exploração a contento dessa afinidade deve imiscuir-se de um itinerário analítico que acolha os sentidos éticos e estéticos formulados pela flexibilidade especificamente, recobertos por esse gesto de maior extensão. Em última análise, a flexibilidade enquanto terreno de pesquisa fornece um comentário sobre o "carão", seu valor e sentido, expandido e restrito. Dar atenção explícita a como determinados ânimos encontram realização no "carão" é abrir trilhas para o conhecimento antropológico a respeito de certos regimes gestuais.

Até aqui, o discurso da rivalidade é capturado pela linguagem do rosto. Impõe-se, ainda assim, a questão de como traduzir a realidade de um gesto. Não raro resistindo a intentos descritivos (por povoar o terreno do "íntimo"), a emoção, na flexibilidade, além de vocalizada, é promulgada pela face. A nível discursivo ou gestual, a emoção na prática em exame é indissociavelmente saliente. Não é por isso, entretanto, que seja simples articular o gesto em discurso. Mesmo que etnografias envolvam, necessariamente, um trabalho de observação, e por mais que os dispositivos da pesquisa social comportem, no presente, um ecletismo que amalgama outras linguagens (viabilizadas pela popularização de uma gama de artefatos sociotécnicos), esse movimento ainda não foi suficientemente capaz de deslocar a proeminência do relato verbal – por conseguinte, o relevo conferido ao que é dito. Não me parece o caso, no entanto, de recuarmos face àquilo que, em referência à nossa episteme textual, se apresenta de modo aparentemente impreciso ou inapreensível. Essa posição deve ser particularmente sustentada quando nos achamos diante de gestos arquetípicos de um dado coletivo ou práticas.

É certo que quando os flexíveis se reportam como "deboche" ao que convencionalmente é conhecido por "carão", eles estão discriminando uma disposição emocional, ao passo em que elaboram um gesto semanticamente. Há, portanto, um elo sinérgico entre prática e gesto, rosto e emoção. Nesse espírito, que enfatiza a mutualidade entre tais elementos, procuro avançar certos entendimentos que outros trabalhos, notadamente aqueles que documentam o "carão", não se propuseram ou não puderam chegar. Não é preciso dizer que existem diversas formas de atuar um gesto, e que o gesto não é fixo. Todavia, em consideração à extensão do fenômeno – paisagem gestual que o registro antropológico testemunha – não me furto, mesmo que aproximadamente, a um jogo de espelhos que faz refletir a flexibilidade como uma importante entrada para a compreensão desse ato não verbal. A produção do gesto e os nexos de moralidade que vêm a reboque seriam das mais relevantes contrapartidas (cerne do estudo) da participação na flexibilidade.

As evidências dessa investigação me levam a pensar que, sim, há razões para crermos que a experiência da dança, universo de referência dos meus interlocutores, é significativa na vida de jovens LGBTQIA+. Se essa presunção for verdadeira, espero que os flexíveis encorajem novos encontros e pensamentos nas ciências sociais do Brasil, que, não gozando de uma tradição que explora a interseção sobre a qual versa esse estudo, poderia se beneficiar.

Devo enumerar algumas ressalvas antes de finalizar essas páginas. A primeira é que o leitor pode estranhar o fato de que a discussão do material empírico, quer através de um corpo de conhecimentos e literatura específica com a qual os dados potencialmente dialogam, quer com proposições teóricas mais amplas, não seja calcada por um modelo cujo "enquadramento teórico" precede a discussão mesma. Não ignoro que meu olhar e interesse (portanto, a descrição que teço de fenômenos concretos) conservam uma dívida intelectual com certos postulados e pensamentos. Entretanto, busquei evitar o quanto possível o referido modelo. Isto se dá em benefício de uma articulação mais fluente e de uma maior unidade entre os dados produzidos pela pesquisa e determinados quadros de referência que os achados convocam.

Nas linhas subsequentes, procuro contar uma história. Uma história, nós sabemos, não precisa ser linear, e de fato esta não segue exatamente um fio cronológico. Mas é salutar, e talvez nisso resida o privilégio epistêmico da antropologia, que um relato etnográfico abrace os interesses dos participantes da pesquisa, porque não, como costura narrativa. Os fios narrativos centrais da flexibilidade, que dão conta de arranjos e desarranjos, formações e transformações que perfilam e vinculam personagens, são a aprendizagem (alongamentos) e a competição (afrontes). Temas, respectivamente – embora visceralmente conectados – dos capítulos 2 e 3. A análise de sexualidade e gênero não aparecerá na forma de outro longo capítulo. Trata-se de uma opção narrativa, como explicitado, e de uma posição teórica. A sexualidade não compõe experiência compartimentada. Tal marcador (em referência, vamos lembrar, à dança) serve de pontapé preliminar a essa jornada intelectual. Ao mergulhá-lo à trama flexível, o texto oferece, certamente, outras formas de estar no mundo como LGBTQIA+. Se a flexibilidade põe em relação e coloca questões sensoriais, éticas e estéticas, singularizando, ao que tudo indica, experiências de sexualidade, tal acontece – e esse é um ponto crucial – porque histórias de sexualidade são, também, histórias de aprendizagens, de movimentos, de sensibilidades. Em vez de topicalizá-la em separado, diluir essa discussão, de alguma forma, foi um atalho que encontrei para recuperar ou pôr tônica a esse elo, ciente de que caberá ao leitor avaliar o acerto ou equívoco dessas escolhas.

Há ainda algo a ser dito. Optei por reportar-me a meus interlocutores como bichas. É importante deixar claro que o *como* aludir a eles, em virtude da repercussão que nomeações podem acarretar, definitivamente não me é um ponto pacífico. Como Leandro de Oliveira (2006) ao utilizar o termo *crossdresser* em seu trabalho, o uso do vocábulo

bicha não assinala, necessariamente, uma identidade autoatribuída. O modo com que se tratam não é, tampouco, visado explícita ou exclusivamente como uma identidade[3]. Também não compreende um repertório estável. Uma etnografia é sempre fruto de relacionamentos – como os meus interlocutores, é possível que eu próprio varie ao longo do trabalho entre as categorias bicha, viado, ou mesmo gay. Ou melhor, *as* gays. Classificações também são uma questão de prática, sendo por isso situacionais e abertas. Embora não explore esse ponto, seus contextos de enunciação podem marcar descontinuidades entre nomeações que dificilmente se apresentam de maneira monolítica[4].

Talvez, entre os jovens que acompanhei, o lugar comum a este respeito seja unicamente não se identificarem como heterossexuais. Porém, por razões estilísticas, por um lado; por outro, por considerar empobrecedora uma definição negativa ("não heterossexual"); prefiro por ora referir-me a eles como bichas, ainda algo insatisfeito e, mais do que tudo, ciente da instabilidade inerente a essas categorias. O emprego da categoria se deve em parte para fins descritivos, com o intuito de fazer menção a rapazes que se relacionam afetivo-sexualmente com outros rapazes. Por muito que o desdobremos, todo esse esclarecimento atesta a realidade de que os termos nunca são neutros ou não marcados.

Embora meu trabalho ganhe vida com artistas (amadores), e a publicização de seus nomes e bondes porventura lhes resultasse benfazeja – posição de destaque que perseguem com avidez –, decidi por ocultar seus nomes verdadeiros em virtude de a etnografia, salvo raras exceções, ter sido realizada com adolescentes. Quando é este o caso, o senso comum ético estabelecido na antropologia é investido de força redobrada. Podem os adolescentes consentirem colaborar com um estudo? Estariam cientes sobre as repercussões negativas que uma ou outra pesquisa lhes pode acarretar? Quem está? Nós deveríamos. Se os responsáveis são capazes, por direito, de conceder essa autorização sobre os seus – e no texto aparecem duas mães –, por certo, nem todos os filhos gozam de uma relação de acolhimento familiar nesses termos. Mas não podemos ser dogmáticos sobre esse aspecto, compreendendo que condicionar a participação na pesquisa

---

[3] É preciso reconhecermos que identidades não são meras nomeações. Para uma exposição desse argumento, consultar Facchini (2023, p. 269-70).

[4] Facchini (2008, p. 217-8) sinaliza como já em Fry (1982) categorias sobre sexualidade de alguma maneira são linguagem que referem outras diferenças, e articula-se sócio-historicamente a outros sistemas de classificação e marcadores em jogo.

antropológica de crianças e adolescentes à autorização de responsáveis implicaria em abdicarmos do estudo de segmentos estigmatizados, como o é a população LGBTQIA+.

Por fim, empreguei o itálico para além de termos em línguas estrangeiras, de menção a bandas musicais ou canções e de eventuais ênfases (quando, outras vezes, lancei mão de aspas). A convenção do itálico como uma marca visual permitiu-me destacar a fala de interlocutores em passagens aspeadas. Essas falas não foram grafadas em itálico quando recuadas em parágrafos separados. Via de regra, não adequei as sentenças transcritas às normas do português escrito. Fazê-lo implicaria em subtrair ou descaracterizar o modo com que os flexíveis se expressam, inclusive a entonação do seu humor e a sua afetação. O estilo com que se comunicam, por vezes subvertendo a norma culta, não se dá, acredito, em razão de desconhecerem essa última, mas é congruente a inclinações estéticas que, outrossim, os vinculam.

CAPÍTULO 1 | Das pegadas do caminho ao marco do estudo

1.1. Preâmbulos: a vida no campo

As coisas começam sempre pelo meio, andou dizendo Deleuze por aí[5]. O primeiro capítulo de um trabalho como uma tese, se de fato pode marcar o princípio de uma leitura (em meio, porém, a um horizonte de expectativas), em geral só é escrito no meio, em uma investigação já em curso, quando não, ao final dela. Posto isso, decidir começar esse texto com um episódio de alguns anos atrás, convidando o leitor a assumir a perspectiva do corpo mirrado de um gay de classe média baixa, pode soar como... Iniciar pelo princípio. Mas o fato é que estou, também aqui, começando pelo meio – era ainda sombra.

Ao voltar de tantos encontros com que fui brindado ao longo do trabalho de campo, com a cabeça já sobre o travesseiro, mas ainda fervilhando, fui tomado de assalto por essa memória. A lembrança ecoava como um lampejo em meio a uma enevoada de pensamentos. Quando dele se está impregnado, o regresso do campo não é mais que parcial. É de tirar o sono.

Clarão. O ano era dois mil e catorze, eu realizava uma pesquisa no extinto Mercado do Peixe. O equipamento ficava no Rio Vermelho, destino de muitos jovens que buscavam diversão nas noites de fim de semana em Salvador. Situado na orla, embora o Rio Vermelho seja residido por pessoas de classe média, o Mercado do Peixe, sobretudo nas noites de sexta-feira, diferente de outros equipamentos do bairro, conservava certa vocação popular, sendo ocupado por coletivos *outros*. Fluxo capaz de transformar a paisagem do lugar, os frequentadores daquelas noites pareciam conferir ao espaço, nesta que caracteriza uma topografia geográfica por vezes simplista, uma dinâmica muito mais próxima à favela do que a do seu oposto – qual seja, a orla. Os sons automotivos que remetiam aos "paredões" de comunidades, o consumo de bebidas alcoólicas por intermédio de vendedores ambulantes, o público predominantemente jovem e negro, os corpos bailando ao som do pagode baiano e do funk, e a sinergia entre tais práticas, faziam das fronteiras morro/asfalto flagrantemente instáveis e porosas, estado de coisas que me atraía para aquele ambiente.

---

[5] Consultar, e.g., Deleuze (2010, p. 35) e Deleuze e Guattari (2011, p. 48-9).

Mais que a comunicação, a subversão dessas diferenças territoriais tornou-se cristalina para mim quando, acompanhado de alguns interlocutores, me senti objeto de tratamento especial. Isto é, semelhante ao que o anfitrião cerimonioso destina ao visitante incauto – mesmo que fosse eu, e não aqueles por quem estava rodeado, o morador do "bairro". A apenas um quarteirão do Mercado do Peixe, estava a minha casa; um pouco mais distante, em favelas na proximidade da orla atlântica da cidade, especificamente do Rio Vermelho, as casas deles. O certo é que, antes que estivesse claro para mim, as relações a reboque da produção espacial levada a cabo naquelas noites deixavam nítido *o outro* aos olhos dos meus companheiros. Ao entendimento de que, sim, o outro ali era eu, sucedia por parte deles um esforço para que, malgrado já não me sentisse assim tão *in*, me vissem ainda confortável.

Não faltava quem me dissesse à época, naquela Bahia de pendor místico, que eu andava "carregado". A não ser que buscasse por socorro espiritual, diziam-me, estaria sujeito a ver assomarem em meus caminhos desgraças e infortúnios vários. Ao que parece, meu círculo mais íntimo não se encontrava a salvo da propalada má sorte. Naquele mesmo Mercado do Peixe, em circunstância em que o equipamento assumira configuração similar, vi meu namorado ser gratuitamente agredido – e eu, ameaçado. Os óculos de aro grosso que por certo me vestiam de antropólogo foram tomados de mim. Levados para longe, deixariam minha face livre para acolher o soco do qual, por reflexo veloz ou lapso de ventura, consegui escapar. Na ocasião, os insultos em série – *"Viado, viado!"* – perdiam-se remotos no bafo da noite.

Afirmar, com base nessas impressões sumárias, que alguns encontros se revelam potencialmente explosivos, asserção que podemos colocar analiticamente de muitas maneiras[6], não é suficiente para pôr em evidência a realidade de que, outra vez, eu era único ali na condição de gay branco. Mas deve, ao menos, contribuir para levantar uma discussão que parece crucial para o desenrolar do trabalho de campo antropológico: como entrar e como sair de determinados territórios[7]. Naquela noite, o desassossego visitara meus ânimos.

---

[6] Ao estender categorizações "cromáticas" ao espaço, Sansone (2004) assume alguns desses ambientes como pertencentes a diferentes tipos raciais. Nesse eco, designará, respectivamente, de áreas pesadas ou áreas leves (ver Sansone, 2004, p. 80) aqueles espaços nos quais a cor implica em fator preponderante ou, ao contrário, pouco relevante para o deslocamento e inserção dos sujeitos. Em linha com essa proposta, observo que frequentar, sem ser uma pessoa negra, a cena do Mercado do Peixe conforme descrita, era relativamente desvantajoso (Villani, 2015, p. 87).

[7] Elaboro melhor esse ponto em Lopes (2017).

A epifania cuja narrativa não poderia precipitar-se a esses preâmbulos aconteceu enquanto, ainda da calçada, caminhava em direção ao Mercado do Peixe com um grupo composto por sete bichas da "periferia". Ali ou alhures, todos dançavam. Diante de uma proximidade estranhamente distante de seus corpos, ou de uma distância mínima – apenas o bastante para que nossas diferenças ficassem patentes –, senti-me como que despido. Vulnerável, estava certo de lá me encontrar, de alguma forma, fora de lugar, nu entre vestidos. Mas que vestes eram aquelas? Armadura ou couraça, uma aparência de valentia explícita que produzia e que era produzida por gestos transbordantes e imponentes, falares esfuziantes, mas assertivos, destemor nos passos em cada mínima cadência e indumentárias audaciosas por vezes, vestiam aqueles corpos a que, face às maneiras que escapavam a meu próprio, me punha quase que muito timidamente ao lado. Bichas da favela, designaria Patrick, reivindicando essa categoria de força.

Com uma beleza incomum, o antropólogo holandês Mattijs van de Port retrata em um de seus filmes etnográficos um repertório de práticas mediante as quais os baianos, mormente aqueles afeitos às tradições religiosas de matriz africana, procuram erigir o que chamam de "corpo fechado". A operação não é simples. Isso porque, se uma abertura absoluta pode culminar, em última instância, na loucura, na doença ou na morte, cercar-se de fechos intransigentes pode afastar-nos da vida como esse terreno mesmo dos encontros, do movimento e dos prazeres. A questão passa, portanto, em encontrar um equilíbrio, por tênue ou provisório – necessariamente, negociado –, entre fechamento e abertura. Os interlocutores de Van de Port, como irá concluir, estão preocupados em "alcançar um grau habitável de vulnerabilidade" (van de Port, no prelo). O quadro sugere cautela, dimensão tampouco ignorada quando, do seu lado, o conhecido experimento do corpo sem órgãos é proposto por Deleuze[8]. Algumas vezes, perseguida; em outras,

[8] O que deseja Deleuze com sua proposição conceitual de corpo sem órgãos (CsO)? Se aceitarmos a resposta oferecida por Elizabeth Grosz (2001) a essa questão – desnaturalizar o corpo humano, colocando-o em relação com o fluxo de outros corpos e entidades –, convém atentarmo-nos para a alegação de Deleuze de que o CsO concerne a uma pragmática, e não a uma hermenêutica. Com isto quer Deleuze dizer que o interesse do seu programa, em verdade corredigido por Guattari (Deleuze e Guattari, 2004), não se dirige a significações, mas a relações e conexões. Os autores, sob essa preocupação, são adversos a conceber o CsO como um conceito, o tomando antes por uma prática ou experimentação. Opondo-se a um regime que, segundo eles, captura e bloqueia as forças generativas do corpo (potência), o ordenando como um bloco autocontido (organismo) para que se possa extrair dele trabalho útil, os autores exortam um desfazer dessa organização. Aqui é plausível, suponho, indagarmo-nos a atitude que deve orientar essa agenda. Como um experimento que não dispõe de receituário ou regras fixadas a priori, a criação de um CsO reclama sabedoria prática e cautela (Deleuze e Guattari, 2012, p. 63) para que se opere uma "desmantelação cuidadosa", que possa se preservar dos "perigos de uma desestratificação demasiado brutal" (Deleuze; Guattari, 2004, p. 34). Ao colocar-se, nesse procedimento, em uma posição de abertura a outros corpos, há que se discriminar as afecções e conjunção de fluxos que são capazes de amplificar a potência de ação de um corpo, ou, ao contrário, de esvaziá-la. Uma palavra final deve ainda ser dita a respeito do CsO: essa pergunta sobre o que

indesejada, quase sempre, porém, mediada; a "abertura" parece, em um e em outro caso, nos colocar diante da desintegração potencial que abrir-se ao fluxo do mundo acarreta. Nessas leituras, a permeabilidade do corpo não é um dado bruto ou inócuo. Quando serve de base para um corpo no mundo e, portanto, também um corpo entre outros corpos, deve demandar, senão um trabalho delicado (entre ritos litúrgicos, amuletos e composições outras), uma atenção e cuidado – para falar de maneira abreviada.

Não há quem seja invulnerável. Mas Patrick, cujos movimentos alegremente aprendi a admirar, a dança que aparentava uma cópula com o asfalto quente enquanto atendia a clientela da barraca que comandava ao topo da escadaria de uma praia urbana, e que era um daqueles a quem eu acompanhava na altura do Mercado do Peixe, abordaria diretamente, dias depois, o que, de sua perspectiva de "bicha da favela", era indício de suscetibilidade: meu corpo baixo e magro, a timidez e até discrição com que eu me portava publicamente. Como os interlocutores de Van de Port, Patrick reconhecia a qualidade porosa do corpo, e era capaz de nos colocar lado a lado para estipular que ninguém se atrevia a mexer, como faziam comigo, com uma bicha da favela. Eu andava carregado? Jamais viria a saber. A realidade é que Patrick – em suas palavras, "treinada" (o trabalho e o aprendizado são condições da vida) – conjecturava para além de forças invisíveis. Do rochedo sobre o qual dançava com sua turma o quadradinho, via, lá de cima, a onda quebrar na areia da praia. Agressão física motivada por homofobia? Patrick, me dizia, não corria esse risco.

Não seria honesto declarar que desdenhei da percepção de insegurança, vez que, por me achar em falta de condições para participar daquela configuração festiva do Mercado do Peixe, isto é, logo após o trauma provocado pela violência ali sofrida, em menos de dez minutos eu já estaria de volta a casa. Em termos analíticos, porém, reservei por longo tempo um relevo menor a esse terreno das sensações, como se estas dissessem respeito tão-somente a mim, e quiçá representassem até mesmo um obstáculo, e não um contributo, às interpretações antropológicas. Ou como se as sensações se tratassem de uma província autocontida, no trabalho de campo especificamente, na vida cotidiana em geral; e não, melhor dizendo, de uma coloração que os acontecimentos nos quais nos enredamos, as pessoas às quais viemos a nos filiar, necessariamente assumem. Dificilmente as situações nos são indiferentes – estamos entusiasmados ou amedrontados, calmos ou perplexos.

---

posso, a que a fabricação de um CsO dá atenção explícita – e que aposta nas conexões e no encontro –, revela a influência da ética espinosista no pensamento dos autores. Cf. Deleuze e Guattari (2012, p. 44).

Hoje, entretanto, recuperei a intuição de antanho, aquela ironicamente facultada pelo débil estado psíquico de então – medo ou temor. Não é novidade que a dinâmica da investigação em ciências sociais envolve a consideração das experiências pessoais do pesquisador como "pano de fundo" do processo de construção do conhecimento[9]. Na antropologia, em que esse suposto é alçado à fundamento metodológico, quando o texto antropológico resulta da "disposição para viver uma experiência pessoal junto a um grupo" (Goldman, 2006, p. 167)[10], o que experimentei não pode ser lido como mera circunstancialidade em um trabalho que se pretende disciplinado.

Aceitando que ainda há um movimento aí, em que a experiência do pesquisador se converte em conhecimento textual, José Machado Pais (2013) se pergunta como aquilo que o cientista social experimenta como "pessoa"[11] pode encontrar eco na produção do conhecimento. O evento relatado é demonstração de que o que ali era uma posição diminuída de ser retorna, desta vez, em capacidade. Avançando, ainda nesse sentido, mas já em um futuro alterado, podemos situar a emoção como fonte de inspiração, ou como, ainda que retrospectivamente, ponto de partida ou *insight* (Del Mármol; Mora; Sáez, 2012). A intuição quiçá participa como elemento importante na pesquisa (Rew; Bechtel; Sapp, 1993 *apud* Strauss; Corbin, 2008)[12].

Foi mediante a corporeidade do etnógrafo – canal de conhecimento por seu próprio direito no trabalho de campo antropológico[13] –, mediante o domínio das sensações e dos afetos, que me peguei muitas vezes problematizando, mesmo que a título de generalizações apressadas, as diferenças entre minha experiência como gay de classe média e a experiência de bichas de estratos populares. Haja visto o tecido relacional que permitiu essa intuição, o desconforto experimentado, se é de supor, nada tinha que ver com ensimesmamento – na pesquisa, eu era frequentemente implicado por meus interlocutores como gay, ou como certo tipo de gay. Novamente, uma intuição da ordem

---

[9] Considere Vidich (1955), citado por Cicourel (1975), Berger (1986, p. 31) e Bolton (1995, p. 112).

[10] A experiência e intensa participação pessoal, destaca Clifford (2002), é "o principal traço distintivo da antropologia profissional" (p. 33), emergindo como norma de pesquisa.

[11] Ver em Geertz (2001, p. 45) como a divisão sugerida por Pais (2013), entre as esferas ocupacional e extra-ocupacional da vida não se sustenta no trabalho de campo antropológico.

[12] A discussão é extensa. Verificar, ainda nos rastros de Clifford (2002), as referências ao que chama de "estilos intuitivos de pensamento" (p. 36) e "intuição real, ainda que inexprimível" (p. 38) na imersão etnográfica e "conhecimento *pessoal* sobre o campo" (p. 38, grifos nossos).

[13] "Este é sempre o caso no campo", assume Battesti (2020, p. 768), mesmo que "nem sempre de forma consciente ou reivindicada". Podemos nos lembrar do trabalho de Camilo Braz (2012), que nos oferece um rico exemplo de como sua experiência de ser visto enquanto um corpo desejável em clubes de sexo masculino lhe ensinou acerca das convenções que permeiam as práticas sexuais naqueles espaços, núcleo do seu estudo.

do *corporal* – por mais que esta ênfase incorra no risco de reinscrever a dicotomia mente/corpo, pondo em destaque o segundo, como fez avisar Lewis (1995, p. 233). Refiro-me à ideia de que, do lado de cá (desde a perspectiva de um gay de classe média), pareciam não estar disponíveis práticas que me possibilitassem "adquirir" a altivez que, declaradamente compartilhada entre si, saltava aos olhos em meus interlocutores.

Eis que o receio emergente não mais era do que uma manifestação ostensiva desse entendimento. Não seria um equívoco afirmar que essa tese resulta do achado de um dos possíveis atalhos se não de fabricação, do aprimoramento desse estilo corporal que a mim se mostrou bastante comum entre as bichas da periferia de Salvador. Não posso deixar de recordar, incorrendo na insistência do elementar da antropologia como uma ciência de trabalho de campo, de como Victor Turner (2005) inicia seu notável ensaio sobre o que irá chamar de antropologia da experiência. "De todos os estudos e ciências humanas", assevera, "a antropologia é a que está mais profundamente enraizada na experiência social e subjetiva do pesquisador" (Turner, 2005, p. 177). Na trilha desse texto, mais propriamente quando o mesmo Turner trava um diálogo com a hermenêutica de Dilthey, entendo que a compreensão que em larga medida me conduziu ao presente estudo parece ser resultado da transmutação do que seria uma mera experiência em *uma* experiência. Isto é, uma unidade significativa. Rompendo com o rotinizado, o choque com a dor ou o prazer – Turner nos convida a pensar –, se apresenta de modo terminantemente desconcertante, e à luz do confronto com o passado torna-se relevante. O significado (se quisermos, a intuição) emerge heroicamente daquilo que, de outro modo, poderia ser reduzido a pura confusão. Em seu poder integrativo, a estrutura relacional do significado espelha, como confecciona, a articulação de dois tempos: experiências pregressas e experiências presentes. No caso em pauta, o núcleo do significado da experiência se dirigia como que fazendo luzir a alteridade.

Partindo não de uma teoria preexistente, minha hipótese de trabalho, ao articular a altivez das bichas periféricas a um engajamento sensível na dança, é uma demonstração de como a experiência pode moldar certos problemas de pesquisa. Vindo a se constituir como uma suposição empírica emergente, a impressão que a convivência com esses interlocutores em mim provocou não se trata, por assim dizer, de um excepcionalismo etnográfico. Guardadas as devidas diferenças, vamos encontrar em Arruda (2017), estudo ao qual seguramente voltarei, inquietações cognatas. Originada de um trabalho de campo também realizado em Salvador, sua monografia doutoral narra alguns episódios nos

quais, ao caminhar pelas ruas da cidade em companhia de um rapaz – participante da pesquisa marcado por atributos femininos –, o autor sentiu-se amedrontado.

A apreensão de Murilo Arruda localizava-se no suposto de que a aparência física de Edvan, de quem estava ao lado, representava risco à integridade física deles. Naquele trabalho, porém, centrado em experiências de acolhimento, e em como certas pessoas LGBTQIA+ não são tanto excluídas, mas se impõem sobre a vida da urbe, mais apropriado seria alegar que Arruda experimentara uma sorte de assombro. É no assombro que cabe um híbrido de temor e admiração. Temor, pela premissa já explicitada; admiração, porque o drama do pesquisador se manifestava em dissonância com a experiência mesma de Edvan, sobejamente descrito por uma postura altiva. Ali, reconhece Arruda, seus comportamentos – o dele e o de Edvan – não se comunicavam. Enquanto Murilo caminhava em estado de alerta, Edvan seguia sacolejando os *dreads* carregados de miçangas multicolores.

Arruda acredita que o temor que sentira, quando a presença e companhia de Edvan traduzia-se em ameaça, estava radicado em seus compromissos com a normalidade – o que qualificara como uma fraqueza pessoal. É verdade que ao lermos seu relato podemos mesmo escutar o andar desenvolto de Edvan, seguido pelo caminhar nervoso de Murilo, dificultado pelo peso de temer por si e por seu companheiro. Desconfio, todavia, que a fraqueza que Arruda viu despontar não seja como que uma imperfeição de caráter, ou não de caráter no sentido de sua agenda não ser suficientemente progressista, como se se visse ali desposar, em presença de Edvan, com o *status quo*. O que Arruda percebeu foi que estava diante de uma *presença*. Altiva, imponente, ruidosa. E aqui – é necessário intervir – malgrado os sentidos que esse gênero de prólogo possa evocar, não é sobre pânico ou medo de que falarei nesta tese, que mais bem se trata da exploração sensível da bravura, audácia, do destemor. Da resistência para alguns.

Na medida em que aquela *presença* provocou um "autoquestionamento" (Goldman, 2006, p. 169) em Arruda, eu diria que, como o meu, seu corpo não se achou simplesmente diante da diferença. Diferença capaz de nos fazer hesitar, fomos nós que nos reconhecemos diferentes. A partir de nossas experiências de seus corpos, a alteridade daqueles que estudamos colocou em evidência certas disparidades entre nós e eles, que podem ter transformado a compreensão que sustentamos sobre nós mesmos[14]. Esse

[14] A esse respeito, cf. Shore (2018) e Pina-Cabral (1991). Fato amplamente discutido, Bohannan (1975, p. 252) e Miller (2010, p. 50) estão entre os que admitem que um dos sentidos latentes da antropologia se afigura na possibilidade de formular questões sobre as ideias, instituições, grupos de que somos parte. Não

diálogo entre diferentes, o próprio encontro etnográfico, constitui-se como o coração da prática antropológica, de maneira que refletir sobre nossas experiências subjetivas deve contribuir para esclarecer o conhecimento que produzimos (White; Strohm, 2014), e em como estamos, invariavelmente, nele implicados. O meu esforço, assim, com estas primeiras palavras, foi tentar tornar explícito o processo mediante o qual certos aspectos da experiência se fizeram sentir[15].

As coisas começam sempre pelo meio, Deleuze andou dizendo por aí. Começar pelo meio, aqui, é agarrar-se ao *relacional* como termo-chave. Mas é também retomada. É começar outra vez, evocando o passado diferentemente, a partir daquilo que ele apresentava em estado de potência (Massumi; McKim, 2008). Com efeito, por força desse atributo de potência, não precisei procurar entre fragmentos recônditos da memória o episódio relatado. A alteridade colocada pela pesquisa atual convocou de modo vívido aquela lembrança.

1.2. Interstícios, ou a vida do campo

Uma tese, parece claro até aqui, é feita de muito mais encontros do que essas linhas concretamente poderiam testemunhar. Se muitos jovens LGBTQIA+ da periferia de Salvador têm uma história pessoal para nos contar sobre seu envolvimento com a dança, sinto como se cada personagem convidado, cada pessoa real aqui reunida, sem que assim nem ela e nem eu o soubesse (pois que não visava então a este escrito), fosse deixando pistas ou soprando sementes.

Neste terreno que coletivamente fizemos fecundo, destaco meu vínculo com Rafa. Morador de um bairro popular de Salvador, estive com ele no curso do meu mestrado. De modo não voluntário, Rafa instigou a curiosidade na qual me lancei nesta pesquisa. *"Não quero ser igual àquelas bichas da favela"*, frisava repetidamente em tom de queixume. Tendo em perspectiva um projeto – frágil e incerto, mas ainda um projeto – de se dedicar aos estudos, fazer sua faculdade, ter suas coisas, relatava, sem esconder a aversão que

---

fosse o envolvimento com outros povos, possivelmente nossos horizontes de pertença permaneceriam não outra coisa que "natural" ou "não marcado".

[15] Desde a perspectiva que ficou conhecida na antropologia contemporânea por "virada sensorial", Pink (2009) encoraja os antropólogos do sentido a lançarem luz sobre certos modos de conhecer e experimentar que lhes conduzem a entendimentos por vezes centrais em suas etnografias. Talvez o apelo da autora possa ser expandido para outros campos das ciências sociais.

nutria por seus vizinhos, que *"os gays daí de cima"* (quando da orla conversávamos), ou simplesmente *"as bichas da favela"*, só queriam saber de pagode, de fazer grupinho de dança.

Era como se o interesse pela dança, que encontrava expressão na composição de *grupinho*s para dançar, fizesse deles *gentinha*. O diminutivo não é acessório. O investimento algo sistemático em que consiste compor um grupo de dança era tido como conformidade, senão como uma espécie de cultivo da pobreza, o que não se podia estetizar. Tratava-se de um comportamento desprezível na topografia moral desenhada por Rafa, dado que a pobreza era uma condição que ansiava suplantar. O contraste entre uma escolha considerada elevada ou baixa, e como esta, meta ou compromisso, conferia certa qualidade de pessoa àqueles jovens, informava seu juízo sobre eles. E, extensivamente, sobre si.

A dissertação onde exploro seu percurso e percalços para pavimentar uma ascensão social possível já foi escrita. Discuto naquele texto como esse projeto associava-se a uma transformação corporal que irmanava uma coprodução entre sexualidade, gênero e classe (Villani, 2015)[16]. Afirmar, todavia, que esta tese não lhe diz respeito, não procede, ou não haveria porque eu ter trazido Rafa aqui. Ainda que estabelecendo prioridades divergentes ou para deles se distinguir, Rafa leva em consideração a existência das bichas que integram grupos de dança. As bichas da favela compunham sua paisagem não como outros indiferentes, porém como pessoas que ele poderia ter se tornado e que, entretanto, não se tornou. Ele próprio revela ter nutrido no passado interesses afins a seus vizinhos.

Podemos tomar de empréstimo um pressuposto assumido por Rafa quando ele desaprova a conduta das bichas da favela, interpondo, entre si mesmo e elas, um

---

[16] Acompanho em pormenores na etnografia que origina minha dissertação de mestrado a trajetória de um jovem homossexual cujo projeto de mobilidade ascendente tinha por ingrediente a evitação, corporal e moral, daquilo que considerava repulsivo ou odioso: sua vizinhança homossexual. Atravessado por esses afetos, o encorajamento à mudança residia em seu próprio bairro, que parecia confrontar-lhe continuamente com o dilema sobre mudar ou permanecer o mesmo. Amiúde, lhe fazia revisar o passado, avaliar o presente, projetar futuros. Se o conheci com uma aparência andrógina, entendo que a remodelação, no curso do trabalho de campo, de suas próprias madeixas, pode servir de fio para nos contar uma história. Particularmente, de manipulação de gênero – em certa medida, também de raça – que paulatinamente responde por seu acesso ao mercado de trabalho formal, a bens de consumo e a equipamentos de lazer identitários. Por outro lado, se vê alterado mesmo o padrão de relacionamento afetivo-sexual de Rafa, afinando-se, no limite, ao sistema de conhecimento e prática do moderno movimento gay (cf. Fry, 1982). O trabalho não toma como ponto de partida uma identidade. Mas, ao mesmo tempo, não se furta a analisar como clivagens, inclusive de classe (a classe trabalhadora não é um bloco monolítico) são operadas, indicando como os trânsitos pelos espaços são laboriosamente negociados. O argumento avança observando, mesmo que a título de identidades ainda por vir, (des)identificações processuais e inconclusas, como podem se dar as condições de emergência de uma identidade gay num contexto periférico.

sentimento de aversão. É preciso primeiramente considerarmos o que de mais óbvio há nessa premissa: sua avaliação faz transparecer que o compromisso com a dança acarreta consequências. A conduta não se destaca do "eu": o submete à prova, como postula o pragmatista John Dewey (1964) em sua *Teoria da Vida Moral*. Mas de que forma? Por exemplo, revelando e formando esse "eu". Se de um lado a inclinação para a dança apresenta *indícios de* um "eu" já existente; de outro, entregar-se a tal propensão é um investimento que não deixa de modifica-lo e de delinear um porvir, demandando uma trajetória. Como Dewey, Rafa entende que comprometer-se com certa atividade implica muitas vezes em declinar de outras. Outra vez, o empenho reclama uma sequência. Se ambos estiverem corretos, essas escolhas, que Rafa coloca em termos de "ideal", responderão por uma "configuração duradoura" do ser – para usar, desta vez, expressão de Dewey. É sob essa perspectiva que Rafa pode opor seu projeto de prosseguir nos estudos ao de compor um grupo de dança, falar de si mesmo em contraste com as "bichas da favela".

A fim de que o empréstimo da presunção de Rafa nos seja genuinamente proveitoso, devemos estender um tanto mais este raciocínio. Gravita, por certo, em torno de cada domínio da vida, um hábito ou prática de trabalho que torna seu membro virtuoso – se quisermos, um perfil, disposição mais apropriada – no desempenho de determinadas tarefas. Eis que o "eu" que deriva destes vínculos e compromissos provavelmente experimenta novas características, novas feições. Para Rafa, reforça, talvez, aquelas já existentes. Estas, porém, argumenta Dewey, não são meramente um "meio" para obtenção de certas consequências ou fins. Ainda que as consequências se rebatam sobre o "eu" de modo a formá-lo, eu acrescentaria que tampouco o "eu" possa confundir-se com algo residual. Ao passo em que, na concepção de Dewey, disposição e personalidade consistem não em meio, mas em *agência*, o caráter enquanto tal aflora mediante um cultivo, um trabalho. É o "eu", sempre engajado em determinado campo, que se verá constituído de certas feições e de certos hábitos – o que possivelmente denomina Dewey de "configuração duradoura" de ser.

Esse valioso quadro analítico fornecido pelo pragmatista, ora em íntimo diálogo com o pensamento de Rafa, complica e depõe contra uma divisão rígida entre pessoa e ato. É possível determinarmos rigorosamente quem ou o que Rafa considera benéfico ou prejudicial, se a dança ou os jovens que a mobilizam? Seria concebível uma atividade despossuída de praticantes ou pessoas em estado de inércia? A chave da teoria moral de Dewey repousa nessa indissociabilidade entre o "eu" e os atos. Ou, para ser fiel ao nosso

filósofo, entre o "eu" e sua conduta. É nessa união essencial que ele reconhece o "julgamento de caráter distintamente moral" (Dewey, 1964, p. 136). A conduta, vale frisar, equivale à associação entre os atos. Não falo apenas em um conjunto. O ato particular tem interesse para Dewey na medida em que se admite que a ele se seguem outros atos – que um ato produz consequências. Quando, em realidade, uma ação leva a outra, ela passa de ato isolado à "*linha* de conduta" (Dewey, 1985, p. 208, grifos do autor). Isto é, direção. Por razões que se tornarão claras, essa noção apresenta uma vantagem para o que tentarei argumentar no presente estudo. A par disto, *linha* sugere tendência (em Dewey, para agir), sugere hábito, mas também sugere maneira e caráter. Poderíamos multiplicar indefinidamente tais correspondências. Há uma, entretanto, que me é especialmente profícua: linha de conduta enquanto traço que deixa uma "impressão duradoura" (Ibid., p. 207) naquele que executa a ação.

Ter prolongado o trabalho de campo com jovens LGBTQIA+ da periferia de Salvador resultou em oportunidade para que se mostrassem de modo diferente. Oportunidade que marchou para um aprendizado com os próprios grupos de dança, a partir de seus gestos e das gramáticas morais articuladas por seus movimentos. De forma tal que não é somente de descontinuidade com relação à investigação pregressa, do mestrado, que é feita a corrente pesquisa. Não participasse embora de um bonde, Rafa dançava ainda. E desejava, porque não, ser visto em tais circunstâncias. *"Elas tão fechando mais do que eu, é?"*[17], perguntou-me aborrecido numa de nossas noitadas no Mercado do Peixe. Enquanto metia dança, era a coreografia das trans do entorno, e não a dele, que fixava feito ímã o olhar dos caras. A disputa por audiência aparecia ainda de modo insuspeito para mim. Diria que apenas tangenciava minha atenção, anos mais tarde voltando-se a esse tópico claramente momentoso entre os meus companheiros de agora. O Rafa daquela noite, que bem poderia ser confundido com os interlocutores desta pesquisa, segue acenando. De longe percebo que ainda trafego em seus arrabaldes.

Se é possível que o período no qual considerava-se semelhante às bichas a quem opunha seu projeto de vida – divergência que diz muito sobre sua história pessoal –, tenha legado altivez à postura de Rafa, é certo que seu depoimento demonstra a tipicidade da relação de bichas da periferia com a dança. Neste trabalho será possível reconhecer que seu testemunho não erra quando toma o interesse pela dança como uma boa descrição desses jovens. Mas o que desejo através dos relatos acima, ao expor como se foi

[17] Ver nas páginas 40-1 o significado de "fechar".

insinuando em minha trajetória de pesquisa o campo de investigação desta tese, é operar um movimento que se desloca do geral ao singular. Conforme experimentado na aflição que ocupa as primeiras páginas, o perfil algo difuso de bichas cujo estar no mundo é marcado por uma altivez corporal, ganhará um colorido. Ganhará carne, suor, e sangue também, e muito movimento na arte da dança – o quanto de movimento couber em uma ou em dez folhas de papel.

Aproximemo-nos, pois. Agora daremos um *zoom*. Melhor: um *close*, para fazermos uso da linguagem dos nossos arteiros dançarinos. Ainda nos cruzaremos com eles nas ruas da cidade, e é provável que seu estilo gestual (às vezes, suas madeixas) continue a nos apanhar a atenção. Quem sabe após esta leitura o contorno dos seus empertigados corpos venha a sugerir uma história; a passagem por um grupinho de dança ou um vínculo com um coletivo que elege a bravura como virtude a ser cultivada, na prática. Mas desta vez, amigos leitores, já não nos bastaremos a uma silhueta de relance, mesmo que o difuso fale menos de imprecisão e mais de uma generalidade onde o comum e o específico se saúdam. Iremos apreciar as bichas do subúrbio no que muitas delas sabem de melhor fazer: dançar. É quando eu paro para vê-las, e vocês também. E eu afirmei que não nos satisfaríamos com uma vista de relance. Acontece que enquanto nossos olhos parecem fadados a permanecer um par, dançando, relances se proliferam. Como os dançarinos que se farão anunciados, também precisamos tornar ginastas nossas vistas. A fixidez do olhar, aqui, não pode ser senão relativa. Ah, feliz o mundo em que existe o *close*. Inventivos, esses jovens dão close metaforicamente, e nós, que não somos artistas nem nada, podemos por sorte nos beneficiar da literalidade sociotécnica do *close*. Mais adiante, do *pause*. Eles prendem nossa atenção, mas dificilmente nossas palavras farão de seus movimentos captura. Seria este o propósito? O jogo de aproximação e distância, que diz tanto sobre o fazer etnográfico, o *close* e o *pause*, está apenas começando, e, bem sabemos, toda aproximação é tentativa. Inexata.

1.3. A proposta da pesquisa

Dentro do amplo universo de jovens LGBTQIA+ da periferia que se dedicam à dança, esta tese se reserva àqueles que incluem em suas coreografias movimentos de elasticidade corporal que remetem à ginástica rítmica e ao contorcionismo. Portanto, abdicaremos por ora da generalidade não somente em favor da profundidade que os

personagens ganharão nas cenas descritas. Concomitante a isso, o faremos também em prol da superfície, extensão e volatilidade de seus corpos. Autodenominados flexíveis, nossos jovens precisam lançar mão de treinos e exercícios rotineiros para dar corpo ao ideal de uma compleição física maleável. Desse modo, dedicação, aqui, deve ser entendida em sentido rigoroso.

De partida, tinha em perspectiva quando os encontrei a seguinte questão: o que se aprende quando se torna flexível? Não era minha intenção, porém, no momento em que me fiz guiar por essa pergunta, buscar como que um algo que superasse a prática mesma. Como se, não sendo já rica o bastante, impusesse ao investigador a persecução de um significado maior, transcendente a ela própria. O problema de pesquisa, em vez disso, é fruto de uma agenda inspirada pelo pragmatismo clássico, vocacionado a rastrear nos fenômenos suas consequências. Essa tradição filosófica, que no domínio da teoria social contemporânea tem na teoria do ator-rede talvez sua herdeira mais expressiva[18], concebe significado não como um sentido "subjetivo" atribuído à "realidade social" por um sujeito singular. Significado para os pragmatistas assume natureza eminentemente prática, porquanto consiste nas diferenças que faz, nos efeitos que produz, nas realidades que são modificadas (Dewey, 2000).

A subscrição desse entendimento não está livre de implicações. Eu diria que a principal delas é não tratar a prática como secundária, não a preterir frente às interpretações subjacentes a ela. O método de observação participante pode ser muito útil nessa direção, na medida em que nos permite acompanhar as ações em seu "se fazendo", por vezes até mesmo cooperando com o seu desenrolar. É verdade, porém, que raramente podemos nos fazer presentes em todas as situações que consideramos relevantes. Mas não precisamos ficar aflitos com isso. Os atores, como nos lembra Annemarie Mol (2002), podem ser bons etnógrafos de si mesmos. Pululam motivos em uma conversa ou entrevista – as palavras, como o pensamento e os sentidos, integram, são partes de um acontecimento. Mas nessas conversas também podem ser tecidas narrativas preciosas dos eventos pelos quais alguém passou. O interesse pela vida em sua feição mais prática pode reorientar o nosso inquérito. Se as perguntas que fazemos nunca são inocentes, e condicionam o campo de respostas possíveis, algumas delas, nomeadamente as que dizem respeito aos tentadores *porquês*, podem ser substituídas sem perda (ou muito pelo

[18] Não se trata da única corrente da sociologia afeita ao pragmatismo. O edifício intelectual da tradição pragmatista tem ressonância no interacionismo simbólico, na Escola de Chicago, e mesmo na Escola de Frankfurt (Joas, 1998).

contrário) pelo *como*: como é viver desta ou daquela forma, como aconteceu, como você se tornou flexível. Destarte, seria esta a consequência mais imediata que a assunção de uma atitude pragmatista acarreta: mediante uma experiência seja em primeira mão (do lugar do etnógrafo), seja da escuta de um relato, uma atenção aos eventos. Adotar uma postura tal não corresponde a ignorar a "perspectiva" dos atores, aliás necessariamente interessados em como fabricar um corpo flexível. Tem relação com o entendimento de que estar no mundo com esse corpo não é somente passível de atribuição de sentido; é, também, uma questão prática[19].

Para respondermos a indagação norteadora desta pesquisa somos remetidos diretamente aos contextos de aprendizado dessas técnicas corporais, por um lado. Por outro, a situações as mais diversas em que o neófito ou o veterano exibe sua performance. Apesar de jovens de bairros populares muito variados terem participado do estudo (apenas para mencionar alguns deles: Lobato, Fazenda Coutos, Bairro da Paz, São Cristóvão, Pernambués, entre outros), a etnografia se concentrou principalmente em "três" bairros: Plataforma/São João do Cabrito, Barra e Pelourinho. Nos primeiros, bairros contíguos que integram o Subúrbio Ferroviário de Salvador, acompanhei encontros e ensaios de um grupo de dança e de amigos, que tinha lugar na casa da mãe de um dos integrantes. Ali fui também espectador das apresentações do grupo. Os espetáculos aconteciam no Centro Cultural de Plataforma, onde se apresentava ainda outro grupo do bairro, oponente daquele de São João do Cabrito[20], do qual me tornei amigo.

O Farol da Barra, ocupado em tardes e noites de domingo por muitos adolescentes e jovens de estratos populares, também se configurava como espaço de sociabilidade de bichas flexíveis. Já no Pelourinho, participei de alguns encontros da Equipe O Lacre, grupo de amigos compostos por alguns desses jovens. Muitos deles estiveram presentes em todos esses espaços, mas acredito que só nas páginas seguintes, com os eventos descritos em pormenores, diferenças entre tais ambientes poderão se fazer visíveis. É

---

[19] Coloco-me uma vez mais em diálogo com Annemarie Mol (2002). Com o projeto que denomina de filosofia empírica, a autora visa subverter a lógica com que a "sociologia da medicina" (se quisermos, da saúde) convencionalmente abordou a temática da doença. Tomando o domínio do significado e do sentido como terreno por excelência das ciências sociais, os estudiosos desse campo terminaram por negligenciar o modo como a "realidade física" da doença era produzida. Em seus relatos construcionistas, a doença, embora culturalmente variável, calhava única – de forma a deixa-la inalterável. Residiriam precisamente aqui, nos dirá Vale de Almeida (1997), os limites do construcionismo social: "deixar o corpo intocado" (p. 68).

[20] Talvez por ser o bairro mais conhecido dentre os dois, ou por ser considerado a parte baixa de Plataforma, era comum que mesmo os moradores de São João do Cabrito afirmassem residir em Plataforma; observação que não é desimportante, visto que muitas vezes relações de rivalidades entre bichas flexíveis eram pontuadas em referência a bairros. Neste caso em específico, a rivalidade se passava intrabairro.

certo que os lugares enumerados não esgotam as linhas do meu trajeto. Estive com os flexíveis em shopping center, hospital, estação de metrô, em outras casas, em festas, e acompanhei o quanto pude, mesmo quando se avolumavam em proporções muito maiores do que o tempo que restava após vencidas as obrigações rotineiras, as discussões diárias no ambiente digital. Isto é, no WhatsApp e em um chat de Facebook, que reuniam a Equipe O Lacre e um ou outro amigo de membros do grupo.

Uma das situações que mais despertaram meu interesse no estudo dessa prática específica foi, indubitavelmente, o cortejo cívico que acontece a todo dois de julho em Salvador, festa que celebra a Independência da Bahia. A despeito disso, imaginei que meu apetite em descobrir como as técnicas de flexibilidade corporal participam do cotidiano dos jovens não seria satisfeito caso a etnografia se restringisse a essas situações de caráter, a meu ver, rituais, ainda que também essas últimas suponham treinamento prévio. No trabalho em que Baldaia (2018) se ocupa da reconstrução histórica, que compreende da segunda metade do século XX aos dias atuais, da festa do dois de julho, observa-se que o lugar de destaque (à frente da fanfarra), originalmente ocupado por mulheres, desde os anos 1990 vem sendo progressivamente compartilhado com pessoas LGBTQIA+. É notável como um público composto majoritariamente por segmentos LGBTQIA+, mas também por outros entusiastas daquele espetáculo, aglomera-se em certa altura espaço-temporal da festa e produz um microevento[21]. Esse acontecimento, assinala Silva (2019), é centrado pela expectativa em torno da *fechação* das balizas. Dentro, portanto, do evento maior, que é o longo cortejo do dois de julho. Baldaia (2018) observa que se ouve vibrante o coro de *"fecha, fecha, fecha!"* na esperada passagem das balizas[22].

O leitor não versado no "léxico bicha" deve estar se colocando a questão sobre o que seria fechar. Poucas passagens podem ser tão elucidativas e até bem-humoradas nesse tocante quanto o apontamento do antropólogo australiano Jim Wafer (1991), traduzido por Martins e Ferreira (2018):

> Forma extrema de estrelismo (...), do qual as travestis são mestras reconhecidas. Fechar significa literalmente "to close". No entanto, na Bahia também significa algo como "chamar a atenção para si mesmo através de

[21] Um gay de meia-idade, frequentador assíduo daquela cena, a descreveu para mim em um dois de julho como uma prévia (ou mesmo início), na tradição LGBTQIA+ local, da Parada Gay de Salvador. No calendário da cidade, a parada geralmente tem lugar cerca de dois meses depois da data em que se celebra a Independência da Bahia. O estabelecimento de uma relação entre esses dois eventos corrobora com a especificidade, no quadro da festa cívica, do trecho da festa em que as balizas se convertem em grande atração.

[22] De minha parte, persistia a interrogação sobre onde estariam as balizas ou práticas cognatas passados os festejos.

> comportamento extravagante". Dizem que esse uso deriva da expressão fechar o trânsito. Outros verbos que têm um significado primário semelhante ao de fechar, adquiriram também o seu significado secundário – por exemplo trancar, o que significa literalmente "to bar", "to lock", "to bolt", e, claro, lacrar. Todos estes verbos são transitivos no seu uso primário e intransitivos no seu uso secundário. Fechar tem também outros sinônimos. Os seus significados primários não possuem nenhuma relação com o de fechar, mas se eles são usados intransitivamente, eles têm o mesmo significado secundário. Esses incluem abafar [to choke (tradução), to stifle, to hush up], abalar [to shake up, to shock], arrasar [to demolish, to raze] (Wafer, 1991, p. 35)

Decerto que todos conhecemos locuções que podem ser situadas ao lado do lacrar, do arrasar, do abafar e abalar – expressões arregimentadas por Wafer em sua etnografia, na Bahia dos anos 1990, sobre o candomblé[23]. Tiago Duque (2011, p. 76) encontra o "causar" entre travestis adolescentes na cidade de Campinas, enquanto que o "bombar" se presentifica no trabalho de campo de Roberto Marques (2015, p. 87) no Cariri cearense. Apesar de consideráveis diferenças contextuais, tanto Duque quanto Marques propõem que o sentido emprestado a essas expressões é o de se destacar, de chamar atenção. Os verbos indicam e ensejam um fazer: tornar-se objeto do olhar do outro. Não passar despercebido, dirá Duque (2011). Ou, no enredo das festas nas quais Marques (2015) imergiu, distinguir-se da multidão. Distinguir-se, a princípio, de seus próprios pares. Para extrapolar limites – seja do quanto suporta o corpo uma farra, seja dos grupos a que se está ligado –, e assim cumprir a acepção (e prática) de festa dos participantes da pesquisa de Marques, essa excitação auto-afirmativa é elementar: "só vai dar eu!" (Marques, 2015, p. 87), bradam os participantes de sua pesquisa.

A fórmula visada pelas interlocutoras de Duque (2011) para "não passar despercebida" não é simples. Isso porque apresentar-se ao mundo como travesti parece encerrar uma descontinuidade no sistema sexo/gênero – ruído, *per se*, capaz de notabilizar alguém. Entretanto, como nos recorda Miqqi Alicia Gilbert (2009), ainda que se deseje fazer das genitais a matriz do gênero, só em situações particulares, extraordinárias, exibimos esses órgãos para os outros. Como defende Gilbert, se supomos o sexo através da apresentação do gênero, e não o contrário, Butler (2003) tem razão ao afirmar que é na superfície do corpo que o gênero é produzido[24]. Justamente em função disso o ruído que as travestis provocam no domínio sexo/gênero (de *alguma forma*, "não passar despercebida") não seria algo dado, como se poderia presumir. E aqui o caso discutido

---

[23] Esse cruzamento aparente entre sexualidade e religião não deve surpreender. Retornarei a ele em momento oportuno.

[24] Cf. Butler (2003) em sua arrojada proposição de que sexo tem sido, desde sempre, gênero.

por Duque não é paradoxal. Antes, é exemplar desse argumento, talvez mesmo enigmático. O *modo* com que as travestis de sua pesquisa almejavam "causar" era mediante a competência na feminilidade e em "bons modos". Quando ele observa que uma das interlocutoras "chama a atenção por sua 'feminilidade natural'" (Duque, 2011, p. 77), me ocorre que além do fato de que essa característica a distingue de seus pares há também uma equação na qual subexiste a percepção de que ela é travesti. Somente à luz de um borrão no sistema sexo/gênero, bem como, de um horizonte de expectativas comuns sobre comportar-se como travesti, é que ela efetivamente "causa". Em não havendo esse "borrão", estaria fadada a passar despercebida? Ou poderia ainda se fazer notabilizar pela beleza física?

Podemos depreender valiosas considerações do que foi exposto até agora, e do que seguirá. A primeira delas é que há várias maneiras de fechar. Depois, que temos tratado da fechação como uma ação, por vezes laboriosa, enfaticamente radicada no corpo. Em terceiro lugar, se a fechação é algo que "salta à vista", que se oferece ou se impõe como objeto de apreciação, esta deve ser examinada sob o aspecto das expectativas do mundo no qual se insere, pelo que a fechação coloca também em evidência o que é habitual, razoável, admirável, disruptivo. Finalmente, e não menos importante, a fechação talvez possa ser compreendida, nos sentidos aqui empregados, como um ímpeto de superar os pares, às vezes de superar a si mesmo.

No radar das interlocutoras de Duque, "causar" era uma operação que derivava em respeito. Também entre as bichas flexíveis, *dar close* consistia na pedra angular do prestígio a que miravam. Adversas, porém, da noção de fechação de Wafer (acima reproduzida), as travestis que colaboraram com o trabalho de Duque causavam possivelmente mediante gestos ponderados, sendo reconhecidas como "pessoas finas". Estranhos que são a tais aspirações, os flexíveis dão close a contrapelo das travestis retratadas por Duque. Quanto mais disruptivos com os modos cotidianos de dispor do corpo, mais espanto e enlevo provocavam, de maneira mais vibrante a plateia reagia. Declarar que alguém fechou é um comentário valorativo: a fechação é o clímax. Desde que a fechação é guindada a marco avaliativo e chave semântica da beleza da flexibilidade, não é irrazoável inferir que a máxima *"se não for pra causar, eu nem vou"*, que escutei repetidas vezes entre meus interlocutores, é um princípio – certamente moral, incontestavelmente estético.

É hora de recapitular o problema que orienta a presente investigação. Mas antes, uma cena se precipita. Primeiro, nas redes, onde circula em diversas páginas de humor

(uma das quais conta com cerca de três milhões de seguidores). Agora, textualmente, a cena traz um flexível em ação. E nos brinda com o estilo próprio à flexibilidade: a execução de movimentos que combinam certos passos com saltos e giros. A proeza do dançarino o fez ficar conhecido como "o do pulo", legenda vinculada a sua autoapresentação nas redes sociais.

O cenário é de um largo jardim. Diante de um pequeno muro, um adolescente trajando larga camiseta e shorts curtos, dança agitando de modo enérgico a bunda. Depois de movê-la ritmicamente para frente e para trás, parte em direção a uma engenhosa façanha. Cerca de dois metros de altura separam, do chão do outro lado, o topo do muro. O muro já não significa obstáculo ou barreira, mas trampolim, oportunidade. É de onde, não demorando a subir, Jonathan toma impulso e dá um salto do muro, de maneira a se lançar para frente. Intrépido, ainda ao alto, estica bem as pernas. A esse salto com as pernas estendidas dá-se o nome de carpado.

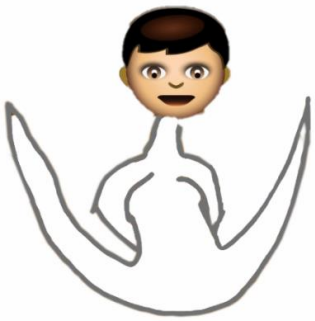

Figura 2. Carpado. Desenho por Levi, participante da pesquisa.

Em segundos, seu corpo aterrisa bruscamente na grama. Cai em espacate. Por força do atrito, do impacto do tombo, vemos suas pernas, ora perpendiculares ao solo, esgarçadas em um ângulo de 180 graus, na superfície do terreno – chácara onde a festa (da qual participa Jonathan) acontece. Seus amigos gritam um sonoro *"viaaado!"*. Há choque e alvoroço, a performance impressiona. As interjeições que se misturam à música de fundo são de perplexidade e celebração. Jonathan, cujo corpo, permanecendo ao chão – mas não sem forças ou a agonizar de dor em razão do baque –, prossegue com o silêncio estridente de seus movimentos.

Ainda com pernas alongadas por sobre a grama, a coreografia que realiza, também com a ajuda das palmas das mãos sobre o solo, consiste em elevar a pélvis e, com ela,

rítmica e alternadamente, açoitar o chão, de modo sexualmente sugestivo. Jonathan mostra que para um dançarino habilidoso em ação, não há tempo para dor. Entre as piruetas que entrega aos espectadores, nosso dançarino se levanta. Agora de pé, enquanto mantém a perna esquerda a lhe sustentar, ergue a direita com o auxílio de uma mão sobre o tornozelo. Puxando a perna para cima, a aproxima da cabeça. Ambas as mãos se encontram e envolvem o tornozelo direito. O pé direito agora ultrapassa a altura da cabeça, ao passo em que o esquerdo continua lhe servindo de apoio. Vê-se formar uma linha reta com a verticalidade quase constante, que segue de uma perna à correspondente. Já não cabe a expressão dos pés à cabeça, mas de um pé a outro. Denominada de *carmit* pelo flexíveis, essa "plataforma" forjada pelo arteiro dançarino mantém-se tesa talvez por tempo suficiente a não deixar dúvidas de que ele tem domínio sobre a postura.

Figura 3. Carmit. Desenho por Levi.

É quando um desequilíbrio parece se avizinhar, ameaçando colocar por terra a destreza do performer. Tal impressão é cortada por outra habilidade acrobática. Não se sabe se aquilo que parecia um momentâneo desequilíbrio o era verdadeiramente ou se não mais era um passo que preparava, ou convidava, o movimento que viria em seguida. É possível que o talento em uma arte se anuncie por excelência nesses momentos de confusão quase indecidível, por parte de quem a aprecia, entre o improviso e o premeditado. Na tessitura sutil de um movimento, o que poderia ser acusado de falha é integrado à cena pela desenvoltura do performer, como se desde sempre compusesse, sem embaraço, o seu próprio roteiro. O fato é que o bambear da plataforma erigida por Jonathan é sucedido por um movimento da perna direita. Ao alto, seu membro lidera o arremesso de todo o corpo ao chão. O corpo do dançarino tremula enquanto, ao inclinar-se, atira-se na grama. Como disse, a perna não avança sozinha: se em algum instante seu corpo pareceu vacilar, este não apresenta resistência para abraçar o projeto da perna. Ela

comanda (há muito de força nessa investida), mas também é lançada pelos demais membros, numa sinfonia agressiva. Como que empurrados, a cabeça e o tronco de Jonathan cedem ao apelo da gravidade: beijam a perna direita do corpo que despenca.

Ao indagar o que a conduta ou uma prática estaria apta a produzir, esta tese não assume somente uma inspiração pragmatista. A questão, no fundo, é herdeira de uma tradição de estudos largamente informada pela problemática do vínculo entre estilos de movimento em uma dança e a vida ordinária de seus praticantes. Algumas das primeiras aproximações da antropologia com a dança já eram animadas por essa curiosidade. Para ilustrar o ponto, voltemo-nos brevemente ao argumento de Holt e Bateson ([1944] 1970). Em vez de uma retirada, os autores percebem que a dança em Bali mais bem significava um prolongamento da vida cotidiana. As teias de continuidade (volto a frisar, não de disjunção) entre vida ordinária e dança, leva o leitor à conclusão de que esse estudo localiza na dança uma entrada para a compreensão do perfil balinês. A meu ver, o que nos permite identificar nessa atividade uma faculdade tal é o fato de que a dança faz mais do que refletir as características daquele povo. Para Holt e para Bateson, o que nela se vê é uma intensificação do espírito tipicamente balinês, ao passo em que a dramatização dos traços de seus praticantes mediante a dança marcariam, por sua vez, a particularidade de uma dada dança. Haveria, por assim dizer, uma interdependência entre a prática e seus protagonistas, quando a dança – nos dirão os autores – estiliza um *temperamento*.

Os movimentos de que é feita uma dança afina-se ao repertório gestual que seus performers realizam na vida prática. Fique aqui registrado que as posturas corporais, conforme essa perspectiva, não são significativamente neutras, portando consigo a tendência psicológica de uma vida. Logo, um caráter, uma atitude. Em um ensaio curto mas instigante, a abordagem empregada por Claire Holt e Gregory Bateson para meditarem sobre a dança em Bali certamente contém a sugestão de uma agenda de pesquisa, hoje claramente estabelecida. Um exame atento da literatura nos mostra como as questões que os movimentos balineses suscitam nos autores não se encerram ao domínio da dança. Para mencionar um exemplo, em suas reflexões sobre a experiência religiosa, Miriam Rabelo (2011) nos desafia a pensar como determinadas práticas de corpo naquele domínio estão conectadas ou reverberam em outras esferas da vida dos agentes. Quando se interessa em apurar como sensibilidades são formadas a partir de certos ritos e modos de envolvimento encarnados em um terreiro de candomblé e em uma

igreja, a autora rejeita a concepção de corpo como "epifenômeno", convidando-o, em sua análise, a participar como potencial modulador da vida social.

A premissa de que a disposição de um grupo é vivida no corpo é retumbante, confere às práticas corporais uma instância privilegiada para considerações propriamente antropológicas. Se aceitarmos, na esteira de Rabelo, que novas maneiras (corporificadas) de *sentir* podem ser despertadas no espaço religioso e vir a configurar posturas duradouras, é igualmente profícuo ponderarmos o modo com que "mudanças de movimento podem produzir mudanças de sentimento" (Blacking, [1983] 2013, p. 84), de atitude. Seguindo essa rota, observe-se que a relevância da dança para a antropologia repousa além de sua promessa em evidenciar ou acentuar as qualidades de um grupo, se insinuando como oportuno canal de acesso a este. É ainda em virtude de seu predicado generativo que a dança se torna fonte de nosso interesse.

O tópico sobre a relação – quer de solidariedade, quer de conflito – entre a dança e outras atividades, ou melhor, a questão sobre como a aquisição de certas competências corporais (que permitem a execução de uma dança) afeta ou é transferida para outras dimensões da vida, parece persistir entre estudiosos da dança[25]. Ao menos é esse um dos escopos similarmente legado por John Blacking (cf. Grau, 1993). Andrée Grau (1993), tendo sido aluno de Blacking, recupera a contribuição do antropólogo britânico no processo de institucionalização da antropologia da dança. Penso que aproximá-la de outras experiências corporais não deve ignorar a possibilidade de que a dança produza, como nos chama Blacking à atenção, "certos tipos de experiências que não podem ser vivenciadas de nenhuma outra forma" (2013, p. 84). Na leitura de Grau (1993), o olhar de Blacking toma por certo que a dança se define enquanto estilos de movimento que os sujeitos concebem como diferentes de seu cotidiano. Esse ponto de vista é acompanhado de um esforço por parte de Blacking (2013) em perscrutar como esse tipo especial de atividade mobiliza a vida sensual; estimula a imaginação, educa emoções, afeta a motivação[26].

---

[25] O problema sobre o desenvolvimento de sensibilidades ou vínculos criados em uma prática determinada e sua relação e ressonância na vida como um todo encontra também expressão entre estudiosos do esporte (cf. Wacquant, 1998; Nardini; Scandurra, 2021) e do jogo (cf. Desjarlais, 2011; Hamayon, 2016).

[26] Um fato de interesse é que parte dos estudos (Bollen, 2001; Rivera-Servera, 2004; Bailey, 2013) que põem em relação dança e pessoas LGBTQIA+ fornece uma agenda mais ou menos bem definida que se orienta por um conjunto de inquietações, em minha leitura, estimulada pela noção de dança como tecnologia. Capaz de transformar e modelar condutas, apesar da diferença dos contextos etnográficos e variedade de danças, as práticas se abrem a possibilidades coletivas potencialmente, senão inerentemente políticas. A criação de linguagens e competências corporais elaboradas em conexão com outros corpos, na concepção desses autores, podem pronunciar-se para além da "pista de dança", inclusive como tecnologia de sobrevivência e enfrentamento a violências homofóbicas.

Em aparência desmesuradamente simples, a pergunta da tese será respondida a partir de dois eixos de análise: (i) a instauração de relações entre pessoas e ambientes mediante novas formas de exploração desse último – com destaque para a dor, experimentada em um processo de aprendizagem que reconfigura o corpo; (ii) a partir da rivalidade que é intrínseca à flexibilidade, as formulações éticas subjacentes à atitude corporal ali assumidas.

Em linhas gerais, ao velejar pelo texto, o leitor deverá aperceber-se que, aos ângulos analíticos relacionados, não se adiciona meramente a fechação, ou ainda, uma gramática de gênero e sexualidade insinuada pelos interlocutores através de uma compreensão, primordialmente prática, desses marcadores enquanto realizações cinéticas. Atados que se encontram a esse nó, à fechação que serpenteia a prática, os ângulos analíticos em destaque fazem deste estudo sobre a flexibilidade também um comentário sobre as condições e efeitos do *close*.

1.4. A caminho do Subúrbio Ferroviário

Muito embora localizado na mesma cidade em que vivo, dirigir-me ao Subúrbio Ferroviário implica em deslocamento para um lugar outro. Talvez a distância entre o centro de Salvador, mais ou menos onde eu residia, e o subúrbio, não fosse assim tão longa. O percurso, porém, dificultado pelos conhecidos problemas de mobilidade de uma grande cidade, como trânsito congestionado e transporte público em más condições, dilatava a jornada, convertendo-a em certa experiência de viagem. Uma viagem que, no mais das vezes – ao menos em boa porção desta – eu fazia de pé, com atenção redobrada para quando um assento ficava disponível e o itinerário pudesse então se tornar mais cômodo. Isto quando não havia alguém com quem eu me comprazia em ceder o lugar, como senhoras e senhores mais velhos. Temperado pelo calor moribundo da tarde de Salvador, o trajeto, também por isso arrastado, fazia-se sentir no sono cansado das mulheres, em sua maioria de pele negra e meia-idade. Enfileiradas, quando contavam com a sorte de encontrar uma poltrona em um coletivo apinhado de passageiros, suas cabeças eram amparadas pelas janelas do ônibus. Ou tão-somente pela coluna e musculatura da carne que, em geral corpulenta, lhe permitiam ali mesmo dormir.

Não existia uma linha de circular que me levasse diretamente, do bairro em que eu morava, ao encontro dos jovens do subúrbio. Ao tomar esse que era o segundo ônibus,

aquelas senhoras já lá estavam. Chegando ao meu destino, no ônibus permaneciam, como corpos que conheciam e modulavam-se à duração da rota, encarregando-se de um ninar abafado de todo o seu ser. Enquanto aparentemente voltavam para casa, o fato de eu estar deixando a minha própria, não autorizava com que eu fosse embalado por aquela atmosfera que submergia o ônibus em fadiga. Como se pode perceber, o "modo etnógrafo" parecia ativado já ao adentrar o ônibus que me conduziria ao campo – disposição que eu abandonava somente ao fim do dia, quando, sob a compreensão de um corpo cuja atenção já não era tão solicitada, a estafa podia finalmente triunfar sobre mim.

Seguramente o relato da modorra que envolvia aquelas primeiras horas da tarde dá conta apenas parcialmente dos ânimos de uma lotação. *"Valeu, louco!"*, exclamava um vendedor ambulante ao saltar em uma das paragens. Seu gesto de gratidão fazia coro com o de eventuais tripulantes que não tinham dinheiro para pagar pela tarifa do ônibus. Dirigindo-se diretamente ao motorista, o vendedor entrava pela porta da frente do veículo. Com jogo de cintura, transitava por entre os passageiros que somente por sorte encontrariam assento ao longo do trajeto. Aqueles que não dispunham de dinheiro para a tarifa – e que esperavam contar com a misericórdia do cobrador (e do motorista) –, ocasionalmente se somavam em dois ou três. Por vezes os filhos de Deus sentavam-se nos degraus por onde os demais passageiros subíamos no veículo. Atrás da catraca, sentados ao chão do ônibus, buscavam, ao contrário dos vendedores que proclamavam sua presença, atenuá-la, fazendo-a ainda mais humilde.

Quantos gestos cabiam em um ônibus? O veículo era uma cidade, difícil como a cidade, onde existir parece quase sempre matéria de luta. *"Aqui engarrafa de manhã, de tarde e de noite"*, ouvi certa feita de um passageiro. Ele se referia ao tráfego, mas sua observação pode ser extensiva à mobilidade no interior do ônibus. Quantas não foram as vezes em que tive dificuldade até mesmo em encontrar onde pôr uma mão que me garantisse apoio ao corpo de pé? Tanto o vendedor como o passageiro desvalido agradeciam pela camaradagem do *motor*, o cara responsável por controlar e acolher toda sorte de sobe-e-desce e entra-e-sai na nossa jornada rumo ao Subúrbio. Não me recordo a mercadoria que o vendedor em questão, o do *"Valeu, louco!"*, carregava consigo, mas sei que à sua saída sucedia a entrada de outro ambulante cuja atividade varejista tinha lugar no transporte coletivo. Deambulavam, assim, pela cidade, baldeando, ônibus a ônibus, em busca de potenciais fregueses de produtos que variavam de água a chocolate, de meia para calçado a carregador de celular.

A ocupação do veículo por mais de um vendedor dava a sensação de que tomar aquela condução era, de algum modo, embarcar em uma feira livre. Uma espécie de feira itinerante, regada à música emitida pelas caixinhas (às vezes caixotes) de som, que vibravam das mãos de um ou outro passageiro – ou dos próprios vendedores. Investidas de vivacidade, se a zoada e a agonia por vezes causava divertimento, estas também poderiam aborrecer. Afinal, diante do calor exponenciado pelas intervenções tantas, no fundo todos suávamos, literalmente, a camisa. Por isso eu entendia que sucumbir ao sono naquele contexto consistia em técnica corporal apurada, de primeiríssima ordem.

Entre uma da tarde, horário que eu costumava apanhar o ônibus rumo ao subúrbio, e dez da noite, mais ou menos quando eu saltava para casa, não só minha disposição, mas o veículo e a atmosfera do trajeto, bem como a paisagem, eram outros, ainda que o ônibus percorresse, em direção diversa, praticamente o mesmo caminho. Na ida, era o descer a Avenida Contorno, uma das vias que nos leva ao bairro do Comércio, que anunciava que eu estava a caminho do Subúrbio Ferroviário. Em certa altura, a miscelânea arquitetônica singular do bairro que liga a Cidade Alta à Cidade Baixa de Salvador, povoado de belos prédios e casarios antigos, é deixada para trás. A paisagem remota, de uma riqueza que pôde um dia ter circulado por aquela zona portuária, dava lugar às construções muito mais módicas e, porque não dizer, mal-acabadas do Subúrbio. A impressão era de um desdobrar-se de outras cidades, envelopadas na cidade de Salvador.

Há muitas formas de estar presente no ônibus, e também de prestar atenção ao percurso. Se inicialmente eu me ocupava em estabelecer algum marco na vista que me notificasse que a hora de descer estava próxima, aos poucos também me familiarizava com o fluxo e o trajeto em si, me envolvendo num horizonte em muito diferente da cidade a que eu estava habituado. A paisagem que se descortinava era predominantemente composta por eletrodomésticos, como geladeira e fogão carcomidos pelo tempo, e por carcaças de automóveis. Sucatas ocupavam as calçadas em frente a ferros-velhos, a oficinas mecânicas e a outros estabelecimentos de reparo de peças e utensílios. Esse era o Subúrbio visto de fora. Sua fachada diurna contrasta com aquela reservada pela noite, quando alguns salões de beleza e barbearias se faziam visíveis. Já de noitinha também um movimento de pessoas com traje fitness, como mulheres em calças legging, ocupava a faixa destinada a pedestres e ciclistas entre as duas vias da Avenida Suburbana. Além delas, destacam-se homens vestidos em ternos, além de crianças e mulheres, igualmente em conjunto social ou esporte fino. Com bíblia em punho – às vezes debaixo do braço –,

essas gentes ocupariam as pequenas, mas numerosas igrejas evangélicas que ganhavam a cena na noite da Suburbana.

Se, pintada à graxa e ferrugem, a paisagem diurna era principalmente masculina, apesar de encontrarmos alguns homens que vestiam a noite do Subúrbio em roupas solenes, ao menos durante a semana o quadro que esta nos oferecia em termos de gênero era outro. Visão animada sobretudo pelas mulheres e sua devoção, o passante da Avenida Suburbana podia perceber os homens das oficinas serem sucedidos pelas mulheres das igrejas. Em letras garrafais, não se lia mais *Rei das Sucatas*, mas *Jeová que Vigia*. A pele descamada das peças de automóveis e dos eletrodomésticos acometidos de avaria era deslocada pelas cores das malhas esticadas de dentro das igrejas. Ao cruzar aquelas paredes brancas, o espichar dos tecidos, geralmente em tons vistosos – como laranja e verde limão –, prolongava as cores de ponta a ponta. Em alguns desses templos, balões de soprar pregados no teto adornavam as súplicas e louvores que a noite do subúrbio entoava em sua principal avenida. Da perspectiva de um asfalto banhado de luz mercúrio, ali de fora tudo parecia colorido-vibrante sob a iluminação fluorescente das pequenas igrejas. O subúrbio que escurece era colorido lá dentro.

A *pregação* com que tive contato foi pouco menos efêmera que a duração com que ferros-velhos, mercearias, barbearias e templos percorriam meus olhos da janela do ônibus. Entre as personagens que solicitavam nossa atenção durante o percurso não estava o pregador evangélico, que em outras linhas da malha viária de Salvador podia surgir sob a encarnação do usuário de drogas cuja recuperação atribui-se à obra do Senhor. "A Palavra" chegava até mim por meio da música gospel, soprada por um altifalante que se achava fixado em um poste em frente a uma Universal do Reino de Deus (IURD). A igreja estava situada em uma das entradas que dava acesso, pela Avenida Suburbana, ao bairro São João do Cabrito. Compondo necessariamente a paisagem do meu itinerário, a edificação se distinguia por ser uma das maiores construções daquela região da cidade. Fora no ponto de ônibus em frente à igreja onde Lilo combinou de me encontrar. Era também onde, deixando sua casa (dali a alguns metros), eu aguardava o ônibus que me levaria de volta à minha.

1.5. A casa como encontro

Da primeira vez foi difícil evitar: tanto eu quanto Lilo estávamos sem celular – era início de noite quando eu me parecia convencer de que havia levado um bolo. Não sem experimentar alguma frustração, saí do local com a perspectiva de que ao menos começava a conhecer o percurso e o lugar. Se tudo corresse bem, eu voltaria algumas vezes a São João do Cabrito. O fato foi que lá estive dezenas de vezes. Chegando em casa e retomando a comunicação com Lilo através de mensagem no Facebook, ele argumentou sua ausência com a justificativa de que eu não havia sinalizado, minutos antes de sair de casa, que estava indo ao local acordado. Da segunda vez me comportei de modo diferente, cuidando de confirmá-lo não algumas horas, mas minutos antes, de que eu estava saindo de casa a seu encontro.

Lilo atrasou a ponto de ser quase hora de me fazer entender que novamente não era dia de acontecer o ansiado encontro. Felizmente eu estava enganado. Perdido entre devaneios naquele sábado de manhã ensolarada, um *"bora"* súbito me trouxera ao aqui e ao agora. Achei curiosa a dispensa de cumprimento com que a palavra apressada de Lilo anunciava sua presença, desincumbindo-se de apresentação. Ele tampouco oferecera oportunidade para que o reconhecesse ali. Quem sabe por timidez, não chegou a me encarar. Verdade que em sala de sua casa eu teria tempo bastante para fazê-lo. Contando com a compreensão de que eu o acompanharia, tomou a dianteira. Seu "bora" durou apenas o tempo de dar-me rapidamente as costas e seguir. Assim: sem cerimônia, bem à maneira como estava vestido em seu bairro – tronco desnudo, bermuda, sandália de dedos. Fazia calor. Tomamos o rumo para sua casa, eu acolhia seus passos como o cabelo trançado de Lilo o movimento de seu caminhar, rodeando o dorso negro parcialmente coberto de mechas.

Passamos por um toldo em que estava grafado *Frango Assado na Brasa* – abaixo dele víamos um sofá de dois lugares com o forro rasgado. Era ponto de mototáxi. A instalação servia de pouso para aqueles trabalhadores. Um deles ensaiou alguma piada, talvez de cunho homofóbico, quando por lá passamos. Calçado de tênis e vestido numa regata mostarda e bermuda cinza, não dei muita atenção, nem Lilo. Embora fosse uma via de mão dupla, havia pouco movimento de automóveis, de modo que caminhávamos no centro da rua. Calçada para pedestres, apenas no lado oposto ao ponto de mototáxi. Um pouco mais adiante, leio *Luto Eterno Biel* pixado em um muro. Usuais nas ruas do Subúrbio, eu associava inscrições do tipo às mortes violentas de jovens rapazes da área, letalidade cuja frequência deixava vestígios de dor no caminho dos que ficavam.

Uma lanchonete minúscula ocupava a esquina em que virávamos para a rua de Lilo. Do outro lado, uma escola de jardim de infância. Como outros estabelecimentos dos arredores, virava igreja quando noite. Sob o letreiro da fachada da escolinha de bairro, *Escola Mundo Encantado*, uma placa da *Assembleia de Deus* informava a transformação daquele lugar. Dado que era sempre noite quando eu partia de São João do Cabrito, fazia-se comum o ecoar feminino do culto misturando-se, no caminho de volta, à visão de personagens algo disformes da *Turma da Mônica* que ilustravam o muro lateral da escola.

Estávamos em sua rua. Em questão de poucos passos eu já podia ser avistado por algum visitante da casa. Sim, não houve dia em que eu lá estivesse que alguém que não mora na residência não pintasse por lá, mesmo que de passagem. A partir deste ponto da narrativa passarei a chamar a casa de Lilo de casa de Nara. Nara é sua mãe. E casa de Nara era como os demais frequentadores se reportavam ao lugar, que aparecia nas conversas entre os participantes da pesquisa como o que de fato era: ponto de encontro de flexíveis. Mas ainda a casa de Nara, modo que fazia revelar uma chefe de família. Dali se partia para o teatro do bairro – onde se apresentava o grupo de dança As Closentas, do qual Lilo era um dos integrantes e cujos ensaios eram sediados pela casa –, dali se partia para um encontro na Barra ou, a menos passos, para o meio da rua, como quintal ou extensão da própria casa. Também ali nos encontrávamos no retorno do teatro, quando conversávamos sobre o desempenho das Closentas e, finalmente, por força do correr das horas, nos despedíamos. Principalmente, porém, para além dessas idas e vindas, a casa de Nara era o lugar onde permanecíamos por muito tempo. Foi onde presenciei, por tardes e mais tardes, movimentos corporais extraordinários se tornarem comuns.

Como ponto de encontro de flexíveis, espaço de passagem de um lugar a outro, o entre-paredes daquela casa, em vez de enclausuramento, pressupunha e originava abertura, notória que era a realidade de que parte significativa das atividades que lá transcorriam voltavam-se para o público. O evento propriamente em que As Closentas se apresentavam com regularidade era uma espécie de show de calouros, agitado por atrações amadoras e produções caseiras. Ao sediar os ensaios do grupo, assumia-se como tarefa doméstica a gestação de certos passos, trabalho que privilegiava o fluxo entre teatro e casa. As superfícies resistentes desses espaços – a exemplo de paredes, como mostrarei mais adiante na discussão do exercício de acoplar-se a elas – colaboravam criativamente com a produção não somente de corpos como de lugares. Não sendo fixos, os espaços também cambiavam, inclusive através da ressonância de movimentos de um no outro. Interessante é observarmos que as personagens do teatro não desapareciam ao fim do

espetáculo. Por vezes, contudo, suas rotas denotavam, nessa passagem de um lugar para outro, transições de comportamento. A flexibilidade, assim, seria uma matriz de movimento, prática capaz de produzir certo mapa ou rota no mundo.

A casa de Nara abria-se à comunicação com o mundo já a partir das janelas – ambas davam diretamente para a rua. Ao lado da porta de entrada, era da janela da fachada coberta por cimento sem pintura que eu costumava ser visto à minha chegada. Quase sempre havia um visitante que, de pé na sala, conversando ou dançando podia ver outra visita se aproximar. Enquanto alternava sua atenção entre os passantes da rua e os presentes na casa, ocupava-se em anuncia-la para os de dentro. Figurinha carimbada na casa de Nara ao longo do trabalho de campo, muitas vezes já no início da ladeira sabia sinalizada a minha presença. Se a janela da fachada frontal cumpria um pouco esse lugar, a janela lateral, que também colocava a sala da casa em contato direto com a rua, era uma janela de vendas. Da rua, se podia avistar uma vara metálica com uma alça na extremidade prendendo um saco plástico cheio de pacotes de salgadinho na janela. Em algumas ocasiões, simplesmente um pequeno saco transparente cheio de água, centralizado na janela para afugentar moscas. Na sala, dois blocos de tijolo forneciam altura para que, sobre uma pequena mesa, a estufa onde descansavam as guloseimas preparadas por Nara, pudessem ser vistas pela clientela. Dali, comercializava geladinho, salgadinho, coxinha e empada. Tudo barato. Seus fregueses? Os vizinhos e os visitantes da casa. Algumas vezes presenciei as visitas acertando as contas de coxinhas que haviam pendurado com Nara. Quer dizer, comprado fiado. Noutras, ajudei eu próprio com quantias ínfimas, como cinquenta centavos, para inteirar o valor do lanche.

Eu gostava mesmo era das empadas que Nara fazia. Às vezes comprava mais de uma e punha na mochila para oferecer aos companheiros com quem compartilhava apartamento. Eram deliciosas empadas doces. Geralmente no meio da tarde, o meu paladar e o dos dançarinos já ficavam em alerta, aguçados pelo vapor da massa que Nara levava ao forno. Ao entardecer, o calor dali tinha cheiro. E como fazia calor! Era quase sempre verão acima da casa, que não era forrada por telhas cerâmicas – estas, mais caras – e, sim, por telhas de amianto. O teto parecia crepitar. A janela da frente, que se ia fechando parcialmente com o correr das horas a fim de proteger-nos do sol incidente, pedia que o único ventilador da casa, transportado de seu interior para a sala, tratasse de dissipar o bafor do cômodo. Naquele espaço, que em uma primeira avaliação poderia ser considerado pequeno demais para acomodar os dançarinos e alguns espectadores que a

eles se agregavam, tudo era vigoroso: a euforia juvenil, a música do aparelho de som, o bailar dos corpos, o abafamento vespertino, a vontade de estar perto, de estar junto.

A constante visão que tinha ao me aproximar da casa de Nara de alguém de pé em frente à janela, era como um indício da disposição enérgica que animava o ambiente. Ainda, um indicativo de que eu não seria o primeiro a chegar. Como de costume, já tinha gente em casa. Visitas. Com elas, também movimento – era a visão de um rosto conhecido, mas também a audição de vozes sobrepostas e, frequentemente, de música dançante. Essa paisagem, necessariamente conjugada às minhas experiências pregressas no ambiente, fundamentava a impressão de que eu estava sempre por adentrar um espaço muito maior do que de fato era. Naquela atmosfera, havia algo de incontinente, também na vida da memória de cada um, para atrair visitantes durante quase toda a semana, toda semana. Tão para fora quanto corpos que se alongam, a casa de Nara transbordava em um crescendo. No fundo, a experiência daquele espaço de ser visto pequeno com as pernas de diferentes medidas, ritmos e volumes, se elastecendo e se acoplando em seu interior, era também a experiência de não caber em si. Ou de crescer: para fora mesmo, para o mundo, para o teatro, para a vizinhança. Para quem dela se aproximava, para quem a deixasse – a casa. É sobre essa casa que escrevo, casa por que fui abraçado.

Alguns chamavam Nara ou Lilo ao pé da janela querendo somente saber se tinha geladinho, de qual sabor. A venda era tímida, mas o dinheiro recolhido cobria as despesas com luz e gás. A renda proveniente da venda daquelas iguarias somado às parcelas do Bolsa Família – programa social do qual tanto Lilo, dezesseis anos, quanto sua irmã, pouco mais jovem, eram beneficiários – permitiam a Nara o sustento da casa. Não contava com o apoio dos pais de seus dois filhos, que não chegavam junto com nada. Certa feita, caminhando com Lilo, uma senhora evangélica o abordou dizendo que precisava do CPF e do nome completo dele e da irmã, para que pudesse incluí-los em uma ação assistencialista da igreja. *"Já expliquei que vocês foram abandonados pelos pais"*, argumentava como quem dava conta de certo perfil de família. Como muitas pessoas pobres da Bahia, durante o carnaval Nara aproveitava para fazer um extra. Oito anos puxando corda para Ivete. Ainda que a atividade fosse vista como demasiado subalterna pela classe média soteropolitana, despertando de indignação (por força das condições de trabalho e parca remuneração) a desprezo, Nara falava de sua experiência como cordeira em tom de satisfação. Nada de bloco afro, ela gostava mesmo era de bloco de agonia, como me disse, ressaltando achar tedioso o trabalho a sons que escapam de ritmos mais eletrizantes, como o *axé music*. Ao contar que fazia amizade com os foliões (gays em sua

maioria) do bloco puxado por Ivete Sangalo, que lhe compravam cerveja, Nara oferecia-me um relato, em vez de exploração, de divertimento.

Lânguidos em sua casa, vi apenas cachorros. Eram dois cãezinhos caramelo, vira-latas. Mesmo que não estivessem doentes, a aparência tampouco era vivaz. Vez ou outra se machucavam, diz-se que por resultado de alguma briga com cachorros de rua. Por força de uma dessas contendas caninas que ocorrera longe dos meus olhos, moscas fizeram morada na orelha ensanguentada de um deles durante dias. A mobilidade dos cães era comprometida por uma corrente, passavam deitados quase todo o dia. Mesmo que alocados como guardiões do lar, atados na dianteira da casa numa corrente amarrada à perna de uma mesa, não botavam medo em ninguém. Prostrados entre o degrau que dava acesso à casa de Nara e uma mesa velha em frente à porta de entrada, mantinham os olhos entreabertos apenas o bastante para dar conta da dinâmica do ambiente. Não eram de latir. Quando se movimentavam um pouco – encarregando-se, por exemplo, de se coçar – um cheiro que, por falta de expressão melhor, chamarei de cheiro de cachorro, invadia a sala pela porta, o mais das vezes mantida aberta. Os cachorros e seu pequeno cosmos: o mato que brotava nas rachaduras do cimento que cobria o terreno esconso; uma pilha de blocos cerâmicos cujos furos apoiavam a boca das garrafas âmbar (de cerveja); já à superfície da mesa, ao lado da qual encontrava-se esse amontoado de blocos, algumas plantinhas – um bocado delas em vasilhas plásticas desgastadas, outras em latas de tinta em estado de oxidação. Tudo meio caótico, tudo um tanto harmônico. Acima da mesa, via-se mudas de roupa, que pescavam no varal os sopros da estação. Dendicasa, música. Nara era conhecida pelos vizinhos por passar o dia inteiro com o rádio ligado.

1.6. "Atura ou surta"

"Mainha, esse aqui é o rapaz que te falei que quer saber mais sobre o grupo". Debruçada na janela de vendas, virou-se para mim uma mulher jovial, de pele negra e formas arredondadas, com aparência de uns trinta e cinco anos de idade. Nara já me esperava. De modo quase solene, reuniu o grupo, mandou chamar os vizinhos mais chegados para me receber. Tudo bem, sacrifício algum. Uma das vizinhas, Kelly, já sinalizava: *"Praticamente só vou em casa pra comer e dormir. Mentira, que às vezes como do feijão dela [de Nara]"*. Diferente de mim, que assisti a uma apresentação do grupo no teatro do bairro, Nara soube da existência das Closentas através de um vídeo

que circulara pela vizinhança por meio das redes sociais. O que viu, não a agradou – não queria Lilo envolvido com dança.

É certo que aquilo que eu começava a escutar a partir do momento em que Nara pôs-se ao meu lado contando a história do grupo apontava para a dança como uma prática de encontro e de visibilidade. Era como se essa prática de composição dissesse também sobre uma forma distinta de existir; no bairro, nas redes e nessas interseções do mundo. Talvez falasse de ser LGBTQIA+, de ser um tipo particular de LGBTQIA+ ou, ainda, de um jovem que investe uma energia que poderia, porventura, ser canalizada nos estudos ao invés da dança. Nós não saberemos. O fato é que o engajamento nessa atividade não era indiferente; de alguma forma repercutia, produzia efeitos. Importa, aqui, ressaltar que introduzir-me ao grupo era contar a história das Closentas, enquanto que contar a história das Closentas era falar da imersão da própria Nara no seio do grupo. Em que condições se deu essa inserção? Vê-se que minha interlocutora naquele primeiro encontro assumiu o lugar de porta-voz do grupo. Tal não sucedeu fortuitamente. O que de início havia de relutância – assistir, também como alguém da vizinhança, ao filho integrar um grupo de dança –, convertera-se, mais que em encorajamento, em compromisso.

O auge da mudança dessa disposição coincide com o término de relacionamento de uma das participantes do grupo. Seu namorado, que dispunha de uma casa vazia, a cedia para As Closentas dançarem. Foi quando Nara lançou a proposta para o grupo: que passassem a ensaiar em sua casa. A migração dos ensaios para as dependências da casa de Nara foi acompanhada de uma mudança de comportamento dela mesma diante do grupo. Era hora de pegar no pé dos meninos: "*Vamo, vamo fazer bonito! Porque daqui a pouco vamos parar na mídia. Então, se é pra fazer, temos que fazer bonito*". Se o ensaio estivesse marcado para as oito e às oito e meia algum integrante não aparecesse, lá estava ela ligando para acordar o retardatário. É lícito concluirmos que já não era Lilo somente, além de seus colegas, quem se envolvia com dança. Sua mãe achava-se ativamente envolvida com a atividade, como de resto sua casa, cujos móveis, diferente daquela sem móveis (do namorado da garota), eram objeto de intervenção – a exemplo da posição do sofá, rearranjada para fazer da sala berço de coreografias.

Coberto por uma capa azul, geralmente o sofá ficava do lado oposto à janela de vendas. Sentávamos nele para apreciar a performance das Closentas. Em dias mais quentes eu buscava o frescor do piso do chão, de onde redigia minhas notas. Via-se nas paredes da casa apenas o acinzentado cru do cimento, enquanto uma malha esverdeada revestia parte da parede sobre a qual o sofá ficava recostado. Ao lado da malha que dava

cor à parede, um tecido amarelo-ouro algo encardido, como que uma cortina, separava a sala da cozinha. Era muitas vezes dali, entre a quentura do fogão e a chama dos dançarinos, que Nara observava o progresso dos ensaios, ao tempo em que evitava que as empadinhas passassem do ponto. Havia, acima dos tecidos pregados à parede, grandes frestas em blocos de concreto, assegurando uma maior circulação de ar no interior do domicílio. Não raro, a mesinha que oferecia suporte à estufa dos salgados era deslocada para o lado do sofá, novamente com o intuito de que os dançarinos pudessem se movimentar com desembaraço. Quando não, preferiam que o sofá mesmo fosse reacomodado ao lado do rack, peça da sala que abrigava um televisor, o equipamento de som, além de livros, pelúcias e até panelas que coubessem na estrutura interna do móvel.

Nara não limita seu comparecimento aos ensaios, quando intervém, como pude presenciar, avaliando positiva ou negativamente as performances, lançando sugestões e incentivando o grupo. Ela acompanha As Closentas também nas apresentações, que acontecem principalmente no teatro de Plataforma. O grupo já dançou em outros lugares, como na Ilha de Itaparica. Na ocasião, estrelaram em um espetáculo do *Bonde das Maravilhas*, *girl group* de funk carioca que aparece com frequência nas histórias dos flexíveis. Como uma espécie de marco na popularização da flexibilidade pelo Brasil, foi ao conhecer a obra do grupo que muitos dos meus interlocutores se interessaram por esse estilo de movimento.

Em que pese o entusiasmo com que me foi relatada a participação no evento da ilha – em nosso primeiro contato, o grupo contava com um ano de existência –, Nara queixava-se das condições ingratas sob as quais se apresentavam. Cabiam aos próprios dançarinos, que não recebiam cachê dos realizadores dos eventos para onde eram convidados a atuar, despesas com figurino e locomoção. À insatisfação de Nara somava-se o protesto de nem mesmo água ser servida à equipe. Segue-se que o grupo já não tinha interesse em se apresentar em outros espaços que não no próprio bairro, vez que em circunstâncias tais não havia custos com deslocamento. Embora, ao dançarem no teatro de Plataforma, evitassem despesas com transporte, Nara protestaria comigo em outra ocasião que não lhes era oferecido um suco, um cachorro-quente, e que malmente recebiam um copo de água. *"A gente que enche aquele teatro!"*, reivindicava. Gerido pelo governo do estado da Bahia, o espaço, cuja capacidade de lotação girava em torno de duzentas pessoas, cobrava um real pela entrada no evento. Nara tinha razão. Os flexíveis, com seus movimentos engenhosos e a disputa declarada entre os bondes, galvanizavam a plateia adolescente do centro cultural. Eram garantia de casa cheia. À

vista disso, resultava em nada conversar com Geovane, apresentador que dinamizava o evento, a fim de que a apresentação do grupo fosse antecipada na programação – tentativa que se dava em razão de um ou outro integrante estudar no período noturno. Ainda que dissesse que assim o faria, a grade mantinha-se inalterada: o espetáculo dos bondes era reservado para o encerramento do evento.

Geovane, figura empática que tinha um domínio extraordinário dos adolescentes que lotavam o teatro, sabia que As Closentas e As Destruidoras endossavam o êxito do evento. E entendia que persistir naquela programação implicava em manter aceso o ânimo dos presentes. De quando em quando, cuidava de anunciar ao microfone *"hoje ainda tem As Closentas e As Destruidoras"*, por vezes revelando inclusive um novo figurino de um dos grupos. Um agitador por excelência. Suas intervenções tinham por efeito amainar o tédio motivado por participações insípidas – estas últimas, eventuais. Ele parecia lembrar à plateia que uma apresentação de alta performance a aguardava. E ninguém, ninguém ali queria perder ou ficar de fora do show dos bondes. Uma ansiedade circulava entre os jovens. No evento que tinha início no fim da tarde e costumava terminar por volta das oito da noite, a questão sobre o que os flexíveis aprontariam naquele dia se fazia sentir nos corpos que, irrequietos, ocupavam as poltronas do centro cultural.

Hora de fechar esses parênteses a respeito do teatro e recuperar o fato de que, ao escutar a exposição de Nara, quem gentilmente deixava-me a par do percurso do grupo, presumi sobre sua posição nas Closentas. Em tom espirituoso, verbalizei: *"Então você é a produtora do grupo"*; ao que ela, de modo sério, mas sem ser grosseira, disparou: *"E mãe!"*. Seu arremate indicava menos a retaliação de um palpite impertinente do que ênfase num aspecto que minha conclusão apressada poderia nublar: de cuidado. Além de os integrantes do grupo serem todos menores, ou crianças, como alternativamente os descrevia, *"no mundo artístico, é um querendo ser melhor do que o outro, então fico sempre de olho pra ninguém querer humilhar eles"*, dizia. Não saberia precisar quão voláteis são as fronteiras entre o que Nara reportava como mundo artístico e o que os meus interlocutores convencionaram tratar como "mundo da dança". Ou, ainda – alguns deles (inclusive não dançarinos) – por "meio gay". A verdade é que, mesmo mantendo indeterminada a permutabilidade das referências, aqui e ali eu escutava sobre a existência de rivalidade como um sentimento constante junto a bichas de classe popular.

Lilo, sentado no sofá, mais escutava do que dizia qualquer coisa. Sorria timidamente quando, conforme conversávamos, víamos sua perna direita alongando, sintonizando com o pé, que deixava deslizar suavemente no chão. Lilo estava escalando.

Paloma, sua vizinha, não se furtou em observar: *"Ele fica assim. Quando a gente procura, já tá todo aberto no chão"*. A perguntei se também ela dançava, que me respondeu, dando de ombros: *"Danço, não tem nada pra fazer"*. Em dado momento da conversa, Nara ordenou que Lilo trouxesse, para que eu pudesse ver, uma camiseta usada no passado pelo grupo. O filho se havia antecipado à solicitação – ele já se encontrava no interior da casa à procura do uniforme quando Nara o pediu. Tomei a peça de roupa no colo. Era uma regata rosinha de algodão. Quer pelo uso intenso (a flexibilidade, praticada em ardente contato com o chão, não costuma ser gentil com as vestes dos dançarinos), quer pela qualidade do material, eu tinha em mãos uma camiseta meio rasgada. Havia uma pantera cor-de-rosa ao centro, com o nome do grupo acima da seguinte inscrição: *"Atura ou surta!"*. Com efeito, o uniforme ajudava a contar a história das Closentas. O artefato não era trivial. Embora já não estivesse em uso, Nara o mantinha cuidadosamente guardado – o grupo era muito importante em sua vida. Ainda era cedo, admito, para que eu compreendesse o sentido da mensagem, *"atura ou surta"*, em sua real extensão. Na altura, eu ainda não contava com o entendimento de que aqueles dizeres poderiam ser lidos como uma espécie de lema, quase uma injunção moral, não só daquele grupo de dança, como, mais geralmente, dos flexíveis.

Por consequência, aquela formulação que em nosso primeiro encontro no colo fiz descansar, me desafiaria, sem que ali o soubesse, durante todo o trabalho de campo. Como torna-la inteligível? Ocupado em traçar relações ao participar destas, um etnógrafo julgaria preguiçoso assumir que o que subjaz àquelas mensagens – afirmação, força, audácia – opõe respeito e tolerância à hostilidade que, velada ou aberta, é tantas vezes dirigida a grupos minoritários, como as provocativos bichas da periferia de quem me aproximei. O pressuposto soa eloquente para aqueles, cientistas sociais ou não, que nos preocupamos com o tema das inequidades. Embora não pretenda descarta-lo, tenho por tarefa, e mesmo por princípio, suspendê-lo por agora. Verdade que adentrar o campo de relações a que fui progressivamente introduzido, domínio em que há uma profusão de expressões como *"atura ou surta"*, pode suscitar o perturbador juízo de que os flexíveis seriam carrascos deles próprios. Simplista, tal observação tampouco me parece satisfatória.

Se é verdade que a proposição empregada na camiseta parece evocar a máxima de uma conduta de vida, as relações de poder mais genéricas não devem ser vistas como sua "causa". Antes, é possível que a sentença advenha como consequência do investimento na flexibilidade. Nesse particular, não é possível afirmar que *"atura ou surta"* seja uma

posição meramente reativa ou de ajustamento a uma sociedade homofóbica, dizendo primeiramente respeito a elaborações sob um estado de relações entre "iguais". O ponto, portanto, que desejo ressaltar, é que a adesão a uma chave interpretativa maior deslocaria a perspectiva dos próprios sujeitos engajados com a flexibilidade, com quem estou comprometido. Acredito que um olhar atento ao campo de relações que buscarei gradualmente compor será capaz, senão de deslindar a complexidade desse universo, convencer o leitor de que o campo da flexibilidade é mais sinuoso, mostrando-se insuficientes soluções prontas para uma realidade tal.

A discussão será melhor desenvolvida no terceiro capítulo. Para já, é preciso somente insistir que para compreendermos em detalhe como uma disposição enunciada por *"atura ou surta"* pode se instaurar, precisamos seguir os caminhos que os corpos vestidos com aquela camiseta percorrem e a configuração prática que os anima. As Closentas surgem depois da formação, no mesmo bairro, de As Destruidoras. Na prática, o primeiro já nasce como que antagônico ao último, tendo ambos por palco primordial, mesmo de batalha, o teatro de Plataforma[27]. Estampada na camiseta cor-de-rosa, a mensagem de estreia das Closentas faz coro aos versos de muitas canções voltadas aos flexíveis. São músicas que, produzidas desde a região amazônica do Brasil ao Rio de Janeiro, espelham a codificação de posturas executadas na flexibilidade. Ao visar a condução dos ouvintes a determinadas coreografias, propõem em realidade um modo de ouvir, consumir e sentir aquele som – não obstante diante de um adversário, imaginário ou efetivo, *contra* quem se dança. A estética de batalha é um eixo precípuo, essencial dessas canções. Que por vezes As Closentas e As Destruidoras adotam as personagens criadas por canções tais, não há dúvida. Porém fazem mais do que mimetizá-las. As músicas, escutadas em casa, nos ensaios ou nos treinamentos a que se dedicam copiosamente, ou associadas a postagens em redes sociais para um público mais amplo, mediam um sentimento de rivalidade passível de fabricar certo horizonte de mundo, um certo estar no mundo e também de dirigir-se ao outro.

Conquanto o público da flexibilidade seja muito mais heterogêneo do que bichas e do que bichas flexíveis – quadro que não é irrelevante –, são estes últimos, como tenho sustentado, os destinatários prioritários de legendas como *"atura ou surta"*. O "meio gay", por sua vez, não se encontra encerrado em si mesmo, mas são as bichas aquelas que

---

[27] Na versão da história apresentada por Geovane, As Closentas são uma dissidência das Destruidoras, tendo como germe um membro (de quem, até escutar as declarações do apresentador, jamais ouvira falar) que havia deixado o último bonde.

mais obviamente se engajam, de modo ativo, franco e aberto, nas performances conhecidas como flexíveis. Por certo, os números que apresentam podem ser lidos como peças do "mundo artístico", categoria que reporta Nara ao me apresentar As Closentas, mas suas coreografias também contam como elementos do "mundo da dança", denominação comum na fala dos participantes da pesquisa.

É nesses ambientes com cuja produção contribuem, nessa zona posicionada liminarmente, onde arte, dança e identidade criam mundos e brincam como se matizes de um mesmo caule, que praticamente todos os interlocutores eram da opinião de que *"é um querendo ser melhor do que o outro"*. Ora, esse outro é um impessoal, desde que esse impessoal seja reconhecido, também, como bicha. Outro, pois, mas ainda um outro-comum. Que o estilo aguerrido demandado pela e forjado *na* prática da flexibilidade seja extensivo à comunidade em geral ou a domínios outros da vida cotidiana, eis uma hipótese considerável. Antes, contudo, é a outra bicha, isto é, a uma semelhante, potencial postulante a adversária, que a atmosfera de rivalidade é produzida. A presença de um oponente, sem a qual inexiste qualquer batalha, é usualmente antecipada – como se verifica em algumas das canções que consomem, ou mesmo nas instruções de um amigo mais conhecedor da prática.

É o caso de mencionar aqui um episódio presente no terceiro capítulo, quando um flex indaga seu aprendiz: *"É desse jeito que você vai olhar para alguém em um afronte?"*. Bom, "afronte" é como se designa a disputa de habilidades flexíveis. A interpelação foi lançada por Toledo, o mais faladinho, como diria um dos integrantes das Closentas. Foi a primeira vez em que ouvi falar daquele que se tornaria um dos meus principais interlocutores. Toledo é o único membro de sua família a assim se chamar. Não se encontra o sobrenome no registro civil de George. Tal informação não teria qualquer relevância não fosse o fato de, muito embora não estivesse entre o único flexível cujo sobrenome teria sido inventado, George ser o único que é alcunhado somente pelo sobrenome. A verdade é que Toledo pegou.

George viu muitas novelas na vida. O sobrenome pode delinear, não é novidade, insígnia de classe. Toledo, que desertaria qualquer que fosse o Silva, o Santos ou o de Jesus, soa de uma abastança que em tudo contrasta com a casa, ou melhor, um barraco onde, vendo televisão, encontrou um nome de origem compatível com a ambição de sobressair-se. Em meio à vida opulenta das personagens da teledramaturgia brasileira, ali, para alguém que mede pouco mais de um metro e meio de altura (mas que é grande em seu mundo), um sobrenome de força. Afamado em função de seu talento na flexibilidade,

perto de George ninguém ousaria desafiar a autenticidade daquele (sobre)nome. O fato de Toledo se ter feito carne em George é tal que coloca uma dificuldade para o próprio etnógrafo. Cuidando em preservar sua identidade, vejo-me confuso diante da tarefa de atribuir-lhe um nome. Um nome que se almeja implacável – qual vilã de novela, ou como os gestos vulcânicos urdidos em sua dança –, e que não atenda por Toledo. Tudo isso em uma trama onde é Toledo protagonista.

Ele é parte da história do grupo que acompanhei com afinco, As Closentas, vindo a este se integrar em certa altura do trabalho de campo. Toledo deu uma força para o bonde na primeira formação das Closentas, atuando informalmente como instrutor. Na linguagem dos flexíveis, Toledo alongou os integrantes na fase inicial do grupo. Os exercícios de alongamento consistem no expediente ordinário para tornar um corpo flexível. Abordarei a empreitada com mais detalhes no capítulo que a este sucede. Toledo é o participante mais velho da pesquisa. Contava com vinte e um anos quando nos conhecemos, enquanto a idade dos demais concentrava-se na casa dos quinze. Foi a partir desse lugar de experiente que os anos de prática lhe outorgaram que se prontificou a colaborar com As Closentas. A par da competição emergente com As Destruidoras no teatro, Toledo cooperou com o grupo em um momento em que o bonde rival maldizia As Closentas, acusando-os de não saber dançar. Treinador exigente, Toledo fixava em trinta a quantidade de frontais (isto é, um espacate frontal) que o grupo deveria fazer nas sessões de alongamento. *"A gente sofreu muito"*, comenta um integrante acerca da custosa experiência de estar sob a batuta de Toledo. Se naquele estágio em que o bonde nascia para o bairro já estava nítido que As Destruidoras, então único "grupo de funk" de Plataforma, queriam "tombar" As Closentas, porquanto tencionavam ser a elas superior – aspiração que parece amalgamar habilidade física e qualidade moral –, importava às Closentas preparar-se, *"ficar com todo mundo ensaiado"*.

Se não para ser melhor do que As Destruidoras (o clima de rivalidade também dava azo, de tempos em tempos, a um elogio da humildade), pelo menos para não se deixar humilhar. Dito de outra maneira, era uma questão de fazer bonito. Estética e moral. Que não se olvide: Nara alegava conduzir o grupo, desde os ensaios às apresentações, com o propósito de coibir que os meninos fossem objeto de rebaixamento. E ela sabia que o caminho mais apropriado para os desviar de uma experiência vexatória era fazer com que neles vicejasse uma disposição para o trabalho corporal e aprimoramento contínuo. Seria chover no molhado afirmar que esse é o lugar conferido à aprendizagem. Ao terreno do treinamento contumaz é que o desejo de *"dar nome"*, *"dar close"*, *"dar o meu*

melhor", pode ser confiado. Terei oportunidade de explorar em pormenores e em seus nexos práticos essas expressões com que o leitor se sentirá familiarizado ao prosseguir o escrito. Habituais no campo, tais formulações o irisavam significativamente. Ao chão de cada nome e de cada close achava-se o alongamento, sessões de padecimento e júbilo. Em contrapartida, se ofertava ao mundo performances acrobáticas: abertas ao público, vocacionadas à apreciação, sujeitas ao julgamento. Assim sendo, as expressões aqui arroladas revelam a busca de uma visibilidade ancorada na excelência do desempenho.

Nara não era flexível, nem por isso era menos competente na leitura do quadro exposto acima. Os ensaios, as apresentações, as sessões de alongamento, sua inserção nas redes e a convivência com os flexíveis tinham-na capacitado nos critérios de avaliação, valores e sentimentos que, sob sua análise, orbitam a prática da flexibilidade. Dessa maneira, encontrei mais que uma mãe em cuja casa abrigava a preparação de um grupo de dança; nela encontrei fundamentalmente uma interlocutora, para quem a flexibilidade constituía um mundo. Melhor: o mundo que também ela vivia, mundo que a convidava à contraluz de seus afazeres domésticos. Se por vezes ela me recrutava a assumir seu olhar de cuidado para com os meninos, noutras eu era surpreendido ao perceber como, de seu lado, ela aprendera igualmente a ver com os meus olhos, ocasiões nas quais fazia questão de chamar minha atenção ao considerar alguma cena que poderia ser de meu interesse.

As questões ventiladas pela legenda da camiseta do grupo (*"atura ou surta"*); por Nara, às voltas com o risco de depreciação dos integrantes das Closentas; pela rivalidade expressa no argumento de que dão testemunho, *"é um querendo ser melhor do que o outro"*, em vez de deslocadas, se associam diretamente às sessões de alongamento que acompanhei. Por obra dessa conexão primordial, o segundo capítulo da tese é destinado a pensar a preparação desse corpo. Relevante para os próprios flexíveis, a discussão acolhe a trajetória e as relações tecidas no domínio do treinamento.

1.7. Dançando com os dados: considerações metodológicas

Levei um tempo para entender que "porque", o que leva uma bicha a desejar ser flexível, não era uma boa pergunta. Não era uma indagação útil a remetê-los; o mais que colhia eram respostas evasivas e entediadas. Aspirantes a flexível não costumam perder tempo com esses questionamentos. A preocupação girava muito mais em torno do "como". Os neófitos na flexibilidade são tomados por uma questão muito prática, para a

qual a razão que faz com que se tornem flexíveis pode se comportar de modo pouco sensível, não sendo proveitosa para a resolução de seus problemas. A atenção dos flexíveis para o como operam e o que podem fazer, muito mais do que em como se explicam, afina-se interessantemente à orientação pragmatista da presente pesquisa.

Compreendi, assim, que a observação participante seria, pessoalmente, não apenas o modo mais estimulante para estudar a prática da flexibilidade, como também o mais fecundo, participando efetivamente do cotidiano de encontros das bichas flexíveis. Costumava registrar as observações do campo no caderno. Caderno que eu levava na mesma mochila em que tantas vezes guardei o jeans dos meninos enquanto eles se lascavam no chão, como gostam de dizer para se referirem às performances flexíveis. A bermuda jeans cobria, quando saiam de casa, um short de tecido mais maleável que vestiam por baixo, e que liberava seus corpos para a execução daqueles movimentos galopantes.

Em contextos como festas, em que pareceria ridículo ser visto como um "tomador de notas", optei por registrar memorandos em áudio em meu gravador. Por mais rápido que eu redigisse as notas, elas eram ainda incapazes de capturar o curso veloz dos movimentos que tomavam os flexíveis. Comecei então a acrescentar a essas notas alguns rabiscos que, mesmo rudimentares (os esboçava no calor do momento), poderiam servir de suporte à minha memória quando, ao retornar para casa, tentava recuperar os detalhes da experiência imersiva e elaborar as notas extensivamente. Os riscos muitas vezes não chegavam a se completar. Francamente inacabados, indicavam, quando muito, a direção de um movimento, a disposição do corpo em uma paisagem.

Apesar dos recursos pictóricos, e de apoiado pela memória de curto prazo, a tarefa de descrever aqueles movimentos permanecia árdua – desafio quiçá revelador da minha limitada habilidade pessoal para a dança. Passei a integrar gravações em vídeo a meus dados de pesquisa. As empreguei somente na qualidade de suporte para a escrita, como uma ferramenta que atende a fins descritivos. Ao permitirem a difusão da prática em redes e mídias sociais, os vídeos eram significativos para a aprendizagem dos flexíveis, tornando-se ainda ingredientes ativos também nesta investigação. Os vídeos e sua produção participavam da configuração das cenas. Muitas vezes os flexíveis me entregavam seus smartphones, pedindo que eu registrasse as performances através das câmeras presentes nesses dispositivos móveis. Foi outro modo que encontrei de ser útil de alguma maneira no campo.

Às vezes esses vídeos eram divulgados na web, e frequentemente eram utilizados pelos flexíveis para avaliarem suas próprias apresentações. Tanto vídeos quanto fotografias são partícipes deste estudo. Ao longo da pesquisa armazenei digitalmente uma variedade de dados visuais móveis. Meu smartphone pessoal ficava repleto desses arquivos multimídias, pois eu também estava inserido em grupos de WhatsApp de flexíveis, onde se compartilhava, diariamente, uma infinidade de imagens fixas e em movimento. Participando de diferentes contextos de ação e encontro, a utilização de dados multimídia refletiam, assim, a multimodalidade própria ao campo (Dicks; Soyinka; Coffey, 2006), onde, conforme apontei, em diversas ocasiões eu era colocado em contato e interação com tais dados. Como cada mídia se apresenta em diferentes modos e com recursos específicos (Ibid.), os vídeos são especialmente promissores para a pesquisa sobre cultura física, pois, dispondo a imagem em câmera lenta, podemos alterar a velocidade dos corpos em movimento, assim como podemos mudar a cena para trás e para frente, retornando e avançando[28].

O processo de transcrição dos registros de áudio produzidos durante o trabalho de campo, assim como a descrição por vezes apoiada pelas peças visuais me permitiram imergir novamente no contexto da pesquisa, recuperando uma sensação de "estar lá". As notas de campo trabalharam em conjunto com esses tipos variados de dados qualitativos, e colaboraram para situar, com detalhes oriundos da observação participante, os tópicos focados no contexto das gravações. A análise desses dados consistiu em identificar manualmente os temas recorrentes que apareceram nas descrições. Mais do que de modo sequencial ou temporal, o material escrito foi estruturado a partir de temas-chave.

Eu não poderia restringir a análise de dados como uma "etapa" do processo de pesquisa; mais justamente, o processo de análise de dados deve ser considerado uma "instância", intrínseca ao processo mais amplo de pesquisa. A análise não começa quando a produção de dados é concluída (Aull Davies, 1999). Primeiro porque as descrições não geram "dados brutos". Como sustenta Ingold (2015), "qualquer ato de descrição implica um movimento de interpretação" (p. 338). Acontecendo "a partir de um ponto de vista particular" (ibid., p. 339), estamos invariavelmente implicados nessa dinâmica. A análise de dados de fato participou da produção dos dados; por um lado, porque realizei descrições ao longo da pesquisa; por outro, porque identifiquei temas principais no curso mesmo do trabalho de campo. Esse processo de mapeamento contínuo possibilitou: i) a

[28] A visualização em câmera lenta, asseveram Collier e Collier (1986), é um processo-chave na análise de dados.

partir das categorias emergentes no processo analítico, refinar minha atenção para aspectos da experiência da dança ainda durante a observação participante; ii) reavaliar minhas questões de pesquisa e abraçar novas questões; iii) aprofundar, através de conversas com os participantes do estudo, outros tópicos pertinentes, e incluir esses tópicos em eventuais e subsequentes entrevistas; iv) confirmar algumas interpretações e enriquecer o entendimento de certas categorias nativas, inclusive relacionadas a movimentos corporais.

À medida que o estabelecimento dos temas-chave prosseguia, destaquei também, em consonância com as principais questões de pesquisa, vinhetas etnográficas significativas e aquelas mais fortemente imagéticas dos relatos dos participantes. Durante a análise de dados, defini movimentos corporais, exercícios de treinamento, sensações corporais e o vocabulário específico aos dançarinos para falarem sobre flexibilidade. Em vez de adotar um rígido enquadramento conceitual, o conhecimento aqui produzido se deu à luz da particularidade das categorias identificadas e de sua relação com a literatura existente.

1.7.1. Desenhos e descrições dos descritos

Reconheço o potencial do desenho como ferramenta metodológica na pesquisa social, especificamente o expediente de estimular os interlocutores do estudo à sua confecção. O uso que deles se tem feito em um conjunto de trabalhos – embora de modo não exclusivo, vem se consolidando com mais força em investigações que envolvem crianças – testemunha a versatilidade desse recurso na produção de conhecimento. À guisa de exemplo, há quem o utilize para capturar o "inefável" (Weber, 2008 apud Mitchell *et al.*, 2011); há pesquisadores que o empregam com o intuito de engajar uma conversa com interlocutores inibidos (Mitchell *et al.*, 2011); assim como existe uma variedade de arranjos e técnicas que vêm sendo experimentados para a interpretação e análise desses dados visuais, que entretanto podem vir a ser complementados com dados verbais (Guillemin, 2004 apud Mitchell *et al.*, 2011). Ainda, os desenhos, mais do que serem "complementados", podem desempenhar um lugar de guia na observação participante, como expõe Flávia Pires (2007) em um estudo no qual detalha pormenorizadamente o uso dos desenhos com crianças do semiárido da Paraíba.

Auspicioso e criativo, esse quadro de inovação metodológica[29] deve exercer atração sobre muitos de nós, inclusive sobre minha própria curiosidade. Não me ocorreu, entretanto, propor que os participantes da pesquisa retratassem a flexibilidade através de desenhos, o que talvez se explique tão simplesmente por ser uma técnica ainda pouco considerada no ementário dos cursos de metodologia em nossas pós-graduações. Apesar disso, não me furtei a incluir no texto alguns desses desenhos que recuperei entre os meus dados. Os havia guardado com afeição, e, a princípio de modo pouco reflexivo, reparando neles em meio ao ritmo acelerado das trocas de mensagens do grupo de WhatsApp dos flexíveis.

Isso deve dizer algo sobre minha presença ou atenção desigual aos diversos ambientes que compuseram essa pesquisa. É inconteste a ubiquidade do "digital" em nossos dias; por conseguinte, a imprecisão de fronteiras entre online e offline[30]. A instantaneidade das mensagens naquela plataforma, o WhatsApp, é um aspecto que por si só reclama nossa atenção, ao mesmo tempo em que torna humanamente improvável a plenitude do gesto atento – a variar, evidentemente, conforme frequência, volume e intensidade de envolvimento dos participantes do grupo. Penso que esse cenário desafiador é compartilhado por muitos pesquisadores, que precisam dar conta de outras tantas tarefas enquanto dão curso a uma investigação. Há outra característica da ambiência digital e da forma particular em que nela me inseri que não deve ser desprezada. Explicito. Meu ingresso no grupo de WhatsApp fora anunciado. O fato, porém, da minha prática de pesquisa no grupo não se configurar no que conhecemos na literatura por *covert observation* (ou observação secreta) nem por isso colocava a minha presença em primeiro plano.

Temos razões para concordar com o argumento de Ingold (2000) de que toda observação é já participação. Não podemos perder de vista, contudo, a qualidade da observação no campo e suas nuances; se mais ou menos participativa. Nessa direção, arriscaria dizer que, até pela arquitetura da plataforma em questão (o WhatAapp), e pelo

---

[29] Embora não convencional, verdade seja dita: já nos anos de 1930, como, em menção a Hildred Geertz (1995), Pires (2007) faz lembrar, a técnica é empregada por Margaret Mead e Gregory Bateson em seus estudos conduzidos em Bali.

[30] Se considerados, no entanto, os participantes dessa pesquisa, embora quase todos dispusessem de um dispositivo móvel próprio através do qual presentificavam-se online na maior parte do tempo (quer dizer, ao menos enquanto em casa, quando não precisavam recorrer a "dados móveis"), veremos que essa afirmação é ainda parcial, e que não cobre a desigualdade digital que se verifica entre eles. Recordo-me de Toledo, que, não possuindo um telefone celular por todo o período por que se estendeu a pesquisa, vivia às queixas: *"Tou cansado dessa vida de lan house"*. Ou ainda de Mascote (o apresentarei no capítulo seguinte), que precisava compartilhar o smartphone de propriedade da mãe com o irmão mais novo. Toledo não possuía conta no WhatsApp; enquanto a presença de Mascote no aplicativo de mensagens era incerta.

fato de raramente interagir com os participantes *no* grupo, minha atuação naquele contexto estaria próxima à de um *unobtrusive researcher*, cuja presença e prática de atenção é silenciosa e discreta, quase invisível.

Feitos esses esclarecimentos a que os desenhos interessantemente me conduziram, os trago aqui com a concessão de Levi, que gentilmente permitiu que algumas das páginas que seguem fossem ilustradas por eles. São desenhos singelos. O processo de produção parece óbvio mesmo em uma apreciação de relance. Levi esboça movimentos conhecidos na flexibilidade, desenhos cujos contornos resultam, também estes, de movimentos, particularmente do deslizar da ponta do dedo por sobre a tela do smartphone. Como rastros de outra prática corporal (Ingold, 2015, p. 183), temos desenhos digitais que utilizam o smartphone como meio. De produção e de difusão.

O que vemos são traços rudimentares. Membros do corpo, assimétricos. Não estando livres de imperfeições e até de deformidades, aqueles corpos, formados apenas pela ponta dos dedos de Levi em um ecrã de smartphone, não perseguem a excelência aspirada por muitos dos seus amigos flex. Se os desenhos de Levi parecem assumir o desleixo e o passatempo desinteressado como princípio, é certo estarem investidos, também, de alguma ironia. Levi, como me dizia, sempre foi muito "basiquinha", isto é, tinha domínio apenas de um menu estreito de movimentos flexíveis. Às disputas (afrontes) que se seguiam no WhatsApp, respondia, portanto, não com fotos ou vídeos seus, mas com desenhos: *"Pegava, botava um emoji, desenhava uma perna, um braço"*, e já estava – inscrições gráficas que agora vemos aqui.

Quando Levi desenhava, porém, também criava realidade, deslocando a ênfase da flexibilidade na perfeição das linhas para os corpos que, concretamente, ou tentativamente, a realizam. Contemplado em conjunto ou em separado, um ou outro exagero na desproporção dos membros desses bonecos chama atenção para a diversidade dos corpos flexíveis. Da linha "ao" contorno, o volume sobressai no gesto de Levi, em um desenhar que não escapa de algum realismo. Seus bonecos emulam movimentos brincantes, chegam a conversar com os bonecos-palitos que, à caneta e papel, rabisquei enquanto observava as piruetas flexíveis. É em vista dos bonecos-palitos que faço uma distinção grosseira entre linha e contorno, como se o último não fosse composto de linhas; nós sabemos que é. À diferença dos meus bonecos-palitos (ou projeto de bonecos – tracejar que não raro se bastava a indicar a direção de um movimento), os bonecos de Levi, aliás como ele próprio, são mais carnudos.

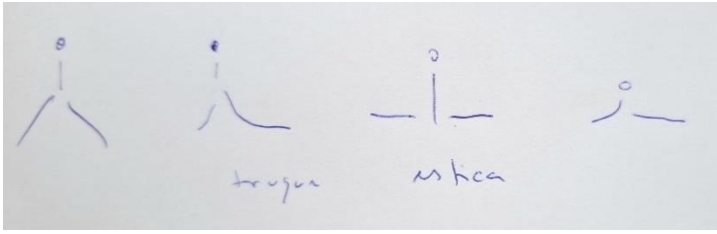

Figura 4. Bonecos-palito. Desenhos por mim.

Talvez Levi nos apresente uma versão volumosa do boneco-palito. Com efeito, sobremaneira chapado, não existe "contorno" no (meu) boneco-palito, enquanto que a saliência dos bonecos de Levi é notável. E alcançada, como sugiro, por meio das linhas contínuas, que prosseguem perfazendo um contorno de cada membro (braços e pernas), muitas vezes tracejado em uma forma como que oval, sem preenchimento. Em alguns desenhos, notadamente de "frontal" (espacate), as linhas desconhecem paragem ou intervalo, estendendo-se perna a perna de modo a solapar a separação entre os membros inferiores direito e esquerdo. As pernas se acham fundidas em uma só abertura, um só contorno.

Figura 5. Frontal. Desenho por Levi.

Nem só de linhas é feita a prática da flexibilidade. Ou, melhor dito, as linhas que os flexíveis esboçam em seus movimentos são linhas carnudas, que às vezes provocam colisões com superfícies – trombadas que podem soar ruidosas. Produção de sentidos, os contornos de Levi parecem responder pela carne e pela pletora sensorial a ela inerente. São traços que também conferem elasticidade ao corpo desenhado. Já meus bonecos-palitos e suas linhas únicas – mesmo que, como as de Levi, esbocem curvaturas –, ainda parecem demasiado rígidos. Fico com os de Levi. Nalguns Levi, como se poderá observar, a extensão dos braços dos bonecos não está suficientemente dilatada a fim de que as mãos, extremidades dos braços, encontrem os pés, extremidades das pernas. Não é sem sacrifício que seus desenhos alcançam as pontas do corpo.

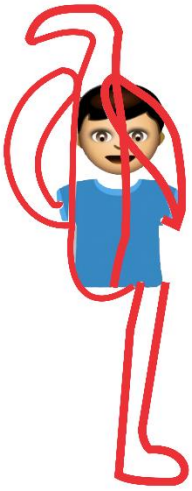

Figura 6. Carmit. Desenho por Levi.

A face da maioria de seus bonecos se aparenta à de um avatar, dispositivo gráfico que pode funcionar como alegoria do humano. Passível de ser confeccionado em diversas mídias sociais à sua própria imagem pelo usuário, o uso do avatar nas redes é múltiplo, convencionando-se veículo de emoções e estados psíquicos em algumas plataformas. Tom de pele claro, cabelo curto e liso, e olhos graúdos, o semblante dos bonecos de Levi é um pouco inexpressivo, debochado em alguns. Sublinhadas dissemelhanças relevantes, há, fora de dúvida, um encontro no estilo dos nossos desenhos: a simplicidade, o tracejar acelerado, as linhas que buscam, ao curvar-se, capturar um repertório gestual flexível. Em um caso como no outro, os desenhos são dados visuais que apoiam o exercício tentativo de descrição dos movimentos corporais; havendo, também aí, um encontro entre eles.

Se é verdade que não reservei um lugar primordial ao desenho no trabalho de campo, é igualmente verdade, escritas essas observações, que as linhas dos bonecos-palito e dos bonecos de Levi já povoam meu imaginário etnográfico, traindo, de certa forma, minha primeira afirmação. No fundo penso ter demonstrado, sempre evitando superinterpretrar os elementos fornecidos pelo olhar de Levi, que a recriação do movimento flexível através do desenho pode fazer mais do que "apoiar" uma descrição logocêntrica de movimentos. Quando nos apercebemos que os bonecos de Levi apresentam uma perspectiva sobre a flexibilidade, é fácil aceitarmos que esses bonecos, como retóricas imagéticas, são já uma descrição (também esta, composta de linhas) da prática. Não sendo possível ignorar essa propriedade do desenho, ele nos força a reformular a questão sobre o que conta ou o que deve contar como dados em uma pesquisa. Provisoriamente, proponho toma-los como descrições, que se cruzam com outras descrições nesse emaranhado de linhas. Os desenhos de Levi são descrições visuais

que devem facilitar uma imersão do leitor na flexibilidade, na medida em que a prática oferece a seu público uma experiência de visualidade. Como também oferece (e consiste em) uma experiência de natureza lúdica – expressão novamente endossada pelos desenhos, em seu desengonço ou em sua graça. Em sua ironia.

CAPÍTULO 2 | Como criar um corpo flexível

2.1. Os flexíveis veem um mascote surgir

"Toledo vem hoje", murmurou Mascote virando-se para mim com uma expectativa amedrontada. Estava na casa de Nara e não tinha mais volta: seria alongado por ele. Era o que me diziam seus dentes cerrados e olhar infantil. Punha a mão no rosto incomumente acanhado. Como expressão de assombro, segredava: *"Ai, medo. Ele vai me alongar"*. Mascote não era tão mais novo do que os demais, mas era garoto o bastante para que tudo o que dissesse soasse, perto de seus próprios interesses, demasiado trivial, ou dramático como uma sentença. Principalmente: para ser alcunhado de Mascote pelos flexíveis.

Quando afirmo que ele não era tão mais novo, relativizando sua diferença de anos de vida no universo adolescente e juvenil da flexibilidade, não estou livre de impropriedades sobre quem ali era o meu mais novo interlocutor, e meu interlocutor mais novo. Ele tinha doze anos de idade – era um flexível mirim. À proporção que a narrativa avançar, veremos que essa não é uma descrição simplesmente contábil. Naquela tarde, o tom de apreensão de Mascote mal conseguia esconder a vontade que havia de se entregar, mesmo que por um dia, aos cuidados de um Toledo, exigente flexível. Receio mal dissimulado?, perguntariam alguns. Mas não, não era o caso. Mascote, um acontecimento entre nós, conhecia de perto a dor de se alongar, enquanto que a reputação de treinador severo estava agarrada a Toledo.

Neste capítulo, proponho-me a analisar diversos aspectos do aprendizado da prática da flexibilidade; aspectos, outro modo de dizer, que nos ajudam a compreender a flexibilidade através de um enfoque na aprendizagem. A escolha em iniciar esse capítulo com Mascote não é arbitrária. Embora a ideia não seja fornecer um relato etnográfico de sua trajetória particular de preparação na arte da flexibilidade, sua chegada em tenra idade a esse universo é sem dúvida modelar, merecendo atenção especial. Não deve parecer estranho, por outro lado, que nas linhas subsequentes ainda me demore nessa personagem cuja proeza na flexibilidade se fará perceber. O fluxo da escrita como segue é, especialmente, um modo de oferecer ao leitor, antes de enveredar por algumas seções mais estritamente analíticas do texto, certo perfil de personagens que darão cor a essas páginas (como ao capítulo posterior).

Sem comprometer a discussão central do capítulo, seu encadeamento inicial visa à composição de uma trama, sendo igualmente apropriado para tal prosseguir situando essa história, ou esse conjunto de histórias, nos lugares onde se sucederam. Espaços que as tornaram possíveis. Descrever, dessa forma, os lugares mais significativos onde conduzi o trabalho de campo tampouco se trata de acréscimo ou informação acessória; lugares não são meros cenários. Passando a existir através de práticas específicas, meus interlocutores são sensíveis às suas diferenças, sua atmosfera e suas dinâmicas próprias, que podem vir a ser consideradas à luz da flexibilidade[31].

Bom, decerto que Mascote dispunha de um arquétipo de dar gosto; qualquer flexível experiente teria vontade de botar alguém como ele pra alongar. Em virtude da pouca idade, tinha o "eixo" mole. Foi como me disse, sobre ele, Toledo: *"O eixo ali tá bem mole. Ali tá na flor da idade. Pegar aquilo ali, com aquela abertura, aquele talento…"*. É verdade que no campo, onde a maioria tinha por volta de quinze anos, não conheci ninguém cuja carreira flexível teve início depois dos dezesseis. Ainda criança, aos oito anos, Mascote começou a *"dar lateral"* – o alongamento de grande parte deles tem início entre os dez e treze anos de idade. É o período, como aponta Toledo, mais propício às intervenções que fazem a flexibilidade florescer[32].

Como se ao tronco principal, à espinha dorsal ou talvez aos quadris, sua expertise no assunto alude ao "eixo" como certa matriz de formação ou remodelação óssea. Um princípio que torna o próprio movimento possível. Ao falar sobre a coluna vertebral, Serres (2004) remete a vértebra à "locução prepositiva *'vers'*, que significa *em direção a*, (…) deslocamento em uma direção, (…) e também rotação, pois a palavra *'vers'* origina-se do latim *verto*, que significa girar" (p. 106, grifos do autor). O "eixo" seria, assim, locus privilegiado sobre o qual incidiria o alongamento. Pode-se mesmo dizer que a imersão na flexibilidade torna seus praticantes peritos em avaliar quão mole ou duro é um corpo. Tomando Mascote sob exame, o eixo que Toledo ali entrevia era leque de possibilidades e aberturas. Suscitava no flexível mais experiente o desejo de intervir e

---

[31] Em atenção ao fato de que essa construção frasal parece carregada de ambiguidade, a deslindaria, ainda a voo de pássaro, em três eixos, que não são autoexcludentes e que convergem no entendimento de que prática e lugar são coconstitutivos: (i) a flexibilidade é uma prática capaz de criar e afetar ambientes; (ii) lugares podem ser apreciados pelos atores a lume de interesses práticos, como a flexibilidade – a configuração espacial é passível, até mesmo mediante os encontros que engendra, de estimular ou desencorajar o exercício de uma prática; (iii) a flexibilidade é uma prática de movimento, e mobiliza, enquanto tal, sentidos diversos, quais o tato – corpo e movimento são indissociáveis, como é inerente ao movimento seu caráter espacial.

[32] Note-se que no balé, atividade que também requer flexibilidade extrema, a maioria dos bailarinos profissionais ingressam aos oito anos de idade (Hamilton, 1998 *apud* Turner; Wainwright, 2004), ou muito antes.

experimentar com o corpo do outro. A condição pouco rija do eixo de Mascote o apresentava em estado de esboço[33], de indeterminação e imaginações várias.

Seu eixo mole era disponibilidade, estado de prontidão, configurando-se, ele mesmo, como um chamado, um quando cujo tempo era o *agora*. Em vista disso, os contrastes mole/duro se estendiam, na prática da flexibilidade, para ajuizar sobre o período da vida em que se encontravam: *"Ai, meu joelho, eu tou véia já"*, queixou-se certa feita um flexível ao reerguer-se depois de dar um carpado. Ah, o peso dos anos sobre os joelhos... Já não era tempo. A percepção dessa propriedade material (de elasticidade) fornecia uma linguagem para falar de juventude e velhice, encontrando um paralelo com a corriqueira consideração da motricidade para situar alguém em certa periodização sócio etária. Por outro lado, concepções análogas podem ser encontradas em demarcações do "tempo biográfico" próprias a carreiras como as de atleta. Revistas à luz de identidades laborais centradas no desempenho do corpo, ser velho ou jovem é, também ali, uma questão de saber o que pode um corpo – suas resistências e oportunidades. Antes de iniciar a discussão sobre o processo de criação de um corpo flexível e o treinamento que prepara um corpo a abrir-se em performances acrobáticas, gostaria de compartilhar como Mascote apareceu pela primeira vez para alguns de "nós".

Era noite de domingo no Farol da Barra. Aos domingos, a tarifa de ônibus em Salvador custava a metade do preço em relação aos demais dias. O valor para deixar e voltar aos bairros em que moravam quase sempre era uma questão, ou um dado, entre meus interlocutores. *"Estou sem o transporte"* ou *"fiquei sem o transporte"* foram das expressões que mais escutei no campo. Referiam-se à falta de dinheiro para custear a locomoção cidade adentro. Sinalizavam o quanto, mesmo quando reduzida à metade do preço, o ir-e-vir dos meninos pesava no orçamento doméstico. Às vezes, o transporte era o único dinheiro com que contavam, e isso também se tornava uma questão, principalmente para aqueles que desejavam, também coletivamente, consumir álcool além de dançar nos encontros do Farol. Vejamos esse diálogo:

> Iago: – Não é fazendo questão, eu mesmo já levei um bocado [de dinheiro]. É porque às vezes a pessoa também só vai com dinheiro de transporte mesmo. Eu... Eu mesmo, eu, num consigo sair só com dinheiro de transporte, não. (…) Ainda cheguei falando: "alguém vai inteirar pra comprar o vinho?". Todo mundo ficou calado, eu falei: "porra...". Aí ficou puxado, mô filho, só pra Iago e Toledo. Mas é, cada um tem que levar um dinheirinho, que assim não fica puxado pra ninguém.

[33] Inspiro-me aqui na discussão proposta por Lapoujade (2017, p. 36-41) sobre os virtuais.

> Breno: – Eu também não gosto de sair só com dinheiro do transporte. Não gosto. Oxe, minhas colegas chamaram pa ir domingo, esse domingo que passou, pa ir pa Barra, eu falei: "só tenho dinheiro do transporte". Aí ele: "umbó assim mermo, bó assim mesmo". Eu falei: "porra, véi, dinheiro do transporte… Sair só com dinheiro do transporte…". Pa mim, eu nem saio. Aí fiquei aqui mermo, na minha rua aqui mermo.
>
> Iago: – Vocês aí, pelamor de Deus, dá dinheiro pa não ficar se pongando nuzoto. Quem tá de fora, olha assim e fala: "bicha tudo fodida, fuleira, isso é tudo fodido, num deve ter 10 centavos ali, ó"

Afora isso, a dificuldade e incerteza em chegar não os fazia aguardar menos por aquele dia da semana. Estávamos em uma quinta-feira quando Duda, dos mais espevitados e prodigiosos flexíveis que conheci, proclamou sua presença através de áudio enviado em um grupo de WhatsApp: *"Domingo eu vou estar bem menininha, bem menininha, bem menininha"*. Assim repetia, de modo que o seu acento no bê, de bem, tornava a letra um indecidível anfíbio entre o bê e o pê. Desse jeito: peeém menininha.

> Vou tá pleníssima, viu? Vou ver se eu consigo ir toda de rosa. Se eu conseguir ir toda de rosa vai ser uám [onomatopéia de beijo]. Eu tou montando minha roupa hoje já pra domingo, sabia? No cabelo, vou botar dois pomponzinhos. Vou botar meu short rosinha, que eu tenho aqui, bem curtinho. Né tão curtão, não, viu, gente? É acima do joelho besteira. E vou botar uma blusinha babadinho. Cê vai ver o close, que eu sou bo-nita! (Duda)

O entorno de uma ponta da Barra onde estava situado o farol era a parte da costa marítima que reunia aquelas expectativas juvenis. Ao sol que declinava nas águas, sobrepunha-se a iluminação cênica do farol. Tão fulgurantemente verde às lentes da câmera acoplada ao meu smartphone (vejo agora), acima da grama em realidade uma meia-luz, uma meia-luz permissiva prevalecia. Sobre a superfície gramada que forrava de gentileza o chão, bordejavam os jovens. Movimentos nascentes acendiam aos pés do Farol da Barra já depois do sol se pôr. Foi precisamente rumo àquela conjunção de interesses, passando pelos casais que miravam, à balaustrada, o mar; pelos moradores, da Barra e imediações que, correndo ou caminhando, praticavam atividade física; pelos trabalhadores da praia que recolhiam suas cadeiras e guarda-sóis depois de um luminoso domingo, que eu me dirigia. Antes mornos, agora vibrantes, os meus domingos também despertavam à espera de que algo grande, sob a guarda do Farol, iria acontecer. Exalando desde as minhas primeiras aproximações, essa impressão perdurou ao longo do trabalho de campo.

Agrupamentos que pareciam se dissolver com a mesma fugacidade com que se formavam, no público do Farol encontrávamos de rodas de violão (mais raras, conforme o anoitecer) a rodas de jovens adeptos do *rap*, que colocavam suas líricas, como que sacadas da cartola do pensamento, em rinha. Circulavam ainda ambulantes que comercializavam queijo coalho assado na brasa, vendedores de doce, cigarro, cerveja. A primeira vez que estive naquele ambiente, em grande parte ocupado por jovens de classe popular, ao procurar de onde vinha o ruidoso corre-corre que vi e ouvi, alcancei uma roda de afronte. De longe, parecia somente uma mistura de gritos e correria, remetendo a alguma confusão ou briga; de perto, não havia qualquer agressão física ou verbal – o que não quer dizer que habilidades corporais não fossem postas em confronto. O afronte acontecia entre os suplicantes *"abre aí"* daqueles que, como eu, ali chegavam ávidos por juntar-se à gente que se abarrotava acotovelando-se em círculo para apreciar o espetáculo. Se, de longe, ainda iletrado no movimento do Farol das noites de domingo, eu não sabia distinguir entre uma ebulição festiva e uma briga iminente, podemos afirmar que se achava, naquela e noutras rodas, a imprecisão entre a brincadeira contagiante e o conflito declarado por que desfilam os afrontes. Hoje eu entendo que um afronte pode comportar ambas as disposições. O que não dissolve, porém, a lembrança da sensação que inicialmente me ocorria ao tentar acompanhar aquelas rodas: estar sempre chegando com algum atraso mesmo quando já lá estava.

Como se reservasse sua energia para os movimentos ágeis que, característicos da prática da flexibilidade, desafiavam meu olhar, não apenas o porte de Mascote era franzino, como o seu caminhar esboçava passos notavelmente lânguidos, o mais das vezes arrastando o chinelo no chão como que sem vontade. A apatia aparente, reconheceria mais tarde este etnógrafo, associava-se a um gesto *blasé*, atitude encarnada por alguns flexíveis. Alcunhavam de deboche essas maneiras que figuravam um misto de indiferença e insubordinação. A descrição do anoitecer no Farol da Barra, para onde retornaremos algumas vezes, precipita de alguma forma a discussão específica em torno do afronte, sobre o qual buscarei me deter no capítulo seguinte. Isso porque, o afronte, nome que se dá à disputa de habilidades na flexibilidade, era dos modos de encontro mais relevantes através do qual experenciávamos o Farol. O afronte era o chamariz que mobilizava o itinerário de muitos flexíveis em direção ao Farol da Barra. Foi em um afronte *potencial* que Mascote apareceu para nós. Esse estado, se quisermos, de latência, fala diretamente de como um afronte pode surgir.

Uma etnografia é feita de muitos acenos. Enquanto escrevo o capítulo que se destina a pensar, a partir do aprendizado e treinamento a que os garotos decidem se submeter, como os corpos flexíveis são criados (tanto no sentido de gestado, quanto de sustentado e de cuidado), reparo que já estava Mascote a acenar em minha direção, nos primeiros passos rumo à compreensão da flexibilidade. Eu tinha ao meu lado um grupo de flexíveis que estava afrontando, a certa distância, outro grupo. O afronte em tela teve início quando um dos rapazes de quem eu estava acompanhado observou: "*Estão fazendo a mesma coisa que a gente*". O comentário vinha de um rapaz que não era flexível. De namorico, porém, com um flex que na altura exibia destreza na flexibilidade, ele alertava, com sua percepção, o enamorado. Prontamente, o ato de replicar, mesmo que a alguma distância, o movimento acrobático, foi entendido por meus companheiros como um afronte. "*Agora eu quero ver aquele viado me afrontar!*", disse o flex, apoiando sua mão direita no ombro de um amigo enquanto, com o auxílio da outra mão, erguia uma perna. O membro inferior agora mirava o céu. *"Cê faz isso?!"*, tinha no rosto expressão desafiante. Com a perna elevada ele interpelava, ainda entre nós, o adversário. Afastado da gente, o oponente não poderia escutá-lo. Nem necessário era: na competição em que consiste o afronte, cada pose é um desafio, cada pose reclama resposta gestual. Logo, era antes seu próprio movimento que bradava a inquiridora exclamação.

Há dois pontos importantes aqui. O primeiro apontamento que pode ser extraído da cena é que nem todo afronte se dá em uma disposição de círculo, com pessoas ao redor dos contendores; nem em um arranjo de muita proximidade, isto é, frente a frente – os grupos estavam a cerca de dez metros entre si. Quanto ao segundo ponto, que diz respeito justamente à expressão facial, dimensão da flexibilidade que será melhor considerada no capítulo seguinte, aguardarei a intervenção de Mascote. Algo inusitada, indubitavelmente audaciosa, sua manifestação parece ter dissolvido o embate em curso. A certa distância de nós, fomos surpreendidos por um garotinho pequeno e delgado que fazia uma exímia transversal. Era Mascote. Entende-se por transversal uma posição contorcionista formada pela aparição do rosto por entre pernas relativamente afastadas – a direita da esquerda. Vou tentar explicar. Em pé, o flex distancia as pernas uma da outra, instaurando uma abertura angular de 45 graus. Ao arquear o torso para frente, até de fato dobrá-lo como em direção ao solo, essa envergadura permite que o tronco transpasse a abertura composta pela separação das pernas, inclinadas com os pés fincados no chão.

Vê-se uma figura geométrica, triangular. Ao contrário do torso, idealmente os joelhos não são flexionados. Mais do que ver a nós de cabeça para baixo (imagem que

um nível básico de transversal deve oferecer), o flex pode ser capaz de mirar sua própria abertura. Nesse caso, tendo a própria bunda, ou o céu, como horizonte, sua pélvis poderá ser tão fitada por si quanto menos paralela a essa abertura angular a cabeça flex encontrar-se. Quer dizer, de modo que a cervical se sintoniza ao movimento do tronco, com ele se curvando. Mas desta vez para cima, entremeando o triângulo desenhado pelas pernas que, apoiada pelos pés sobre uma superfície (o chão), são mantidas em diagonal. Na contramão do solo, já com o corpo dobrado sobre si mesmo, o torso flex eleva-se sinuoso por entre aquela fenda de morfologia triangular. O corpo se contorce para em seguida expandir-se, ou expande-se contorcido (a contorção é já expansão). Agora, o rosto flex procura a bunda, talvez o céu. Procura um teto, o alto. Busca o limite, parecendo nele esbarrar – há graça e horror no improvável. Um jovem passa por Mascote. Como se diante de uma prática de abatedouro, não evita o espanto: *"Eta porra, quebrou tudo ali!"*.

Flexionados, seus braços formam um ângulo de 60 graus ao envolverem as respectivas pernas, direita e esquerda. As axilas quase tocam a parte de trás do joelho, como que ali se encaixando, enquanto repousam sobre os glúteos, as mãos. Mas suas palmas podem agitar-se a sapecar cada banda da bunda como se batessem a pele de um tamborim. É assim que os imodestos flexíveis, no calor de alguma disputa, rufam o brio derivado desse feito contorcionista. Tudo é ênfase no surrar de sua própria bunda. Como muitas atitudes que acompanham os movimentos flex, também nesta, as dimensões de provocação e vanglória soam inextricáveis.

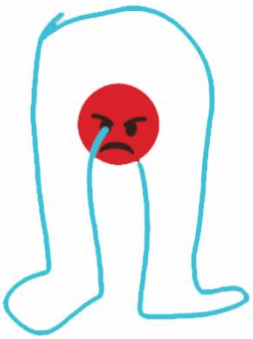

Figura 7. Transversal. Desenho por Levi.

Foi com uma suavidade que chegava a desconcertar (face o esforço que uma transversal, imagina-se, demanda[34]) que Mascote, de onde estava, nos enviara beijos:

[34] Entendo que a transversal sob descrição exige muito, também, do leitor. A longa descrição de uma única porém desafiadora pose, exercício textual que chega a prolongar temporalmente a cena, deve evidenciar a complexidade de que o gesto é composto.

ainda de cabeça para baixo, cruzou as palmas das mãos sobre a boca, as beijou e, alargando os braços em um cumprimento rasgado, despachou o gesto em nossa direção. Puro deboche. Seu olhar nos mirava. Passados alguns dias, já no encontro de uma equipe de flexíveis, O Lacre – a qual Mascote integraria – convencionou-se soprar beijos para o colega que se desejava afrontar. Suavemente provocador, embora esse código já estivesse presente na cena descrita, na altura da performance do franzino garoto o mais que fizemos, eu e o namorado do flex, foi sorrir, arrebatados pelo atrevimento daquele que, de constituição corporal notavelmente infantil, aparentava pouca idade.

Não demorou, contudo, para que o rapaz que estava ao meu lado recobrasse o foco no afronte, momentaneamente suspenso pela intervenção de quem cunhariam de Mascote. Interessado na disputa, buscara incendiar o performer: *"Vai deixar, é? Acaba com a vida delas!"*. Ainda que não dançasse ou escalasse, era notória sua participação no combate, encarnando autêntica torcida. Daí advinha o "nós", forjado ao participarmos daquela atmosfera belicosa. Verdade que a performance magistral de Mascote deixara pouco espaço para as demais. Parecia encerrar a um só golpe a disputa, que se dissipara como um sopro. Daquela vez, sem beijos.

2.1. Maleabilidade e fronteiras dos lugares

Quer por meio da amizade nascente entre Mascote e Robert, através de quem o primeiro chegara até o Farol da Barra (quando, da praça do Bairro da Paz, lograram cruzar aquele feixe de corpos flexíveis provenientes de cada arrabalde da cidade), quer pela formação das Closentas, bonde de Plataforma, o que vimos até aqui não foi apenas que a flexibilidade promove encontros e alianças. Quando consideramos que a flexibilidade mobiliza esses garotos, por evidente falamos de uma prática – se quisermos, uma força – que os põe em movimento em um registro que é simultaneamente corporal e espacial. Corpos que, ao se inscreverem em espacialidades, tracejam, outrossim, certos mapas e paisagens urbanas. Esse processo de circulação, ou a prática mesma da flexibilidade, mostra-se, assim, capaz de conectar porções da cidade mediante os movimentos que engendra.

Ainda que se possa argumentar que não houve momento em que essas ditas "porções" estiveram destacadas umas das outras, e que consideremos mera ficção geopolítica o ordenamento territorial de uma dada cidade via regiões administrativas

(algo que meus interlocutores teriam razões de sobra para discordar), seguiria interessante pensarmos quais fluxos mediam, na prática, essa "reunião". Fluxos entre os quais se arrola a flexibilidade. Se aceitarmos que essa prática de lazer[35] produz certas dinâmicas de encontro na malha urbana, participando do seu tear, há um aspecto da mobilidade desses jovens que salta às vistas. Explicito. A sociabilidade dos flexíveis, que parece ter início no bairro, estende-se dali para outras regiões da cidade mantendo ainda por alicerce, preferencialmente, a aliança entre vizinhos. Longe de irrelevante, essa dinâmica de circulação extrabairros é de muitas maneiras crucial na ocupação dos espaços.

Com quem ir ou com quem voltar não são questões simplesmente logísticas. A companhia de outrem nessas deambulações deriva o mais das vezes em vínculos de cuidado. Tal é expresso, por exemplo, quando um flex mais velho conduz o mais jovem; quando a companhia do vizinho emerge como uma condicionante para que o passeio seja autorizado pelos pais; quando um deles extrapola na dose da bebedeira, tornando mais notória a guarida do amigo. Mesmo o "quem te alonga" – outra vez, prática de cuidado que reclama presença e frequência – responde quase invariavelmente por alguém da vizinhança. Toledo, não vivendo muito embora em Plataforma ou em São João do Cabrito, onde residem quase todos os integrantes das Closentas, mora ainda nas cercanias: Alto do Cabrito, mesma região do bairro do grupo, conhecida como Subúrbio Ferroviário.

Não é pelo fato de que essa configuração o permite dirigir-se a pé à casa de Nara, de modo a não ter custos com transporte, que o encontro entre ele e As Closentas estava garantido. Isto é, que não estaria sujeito a experiências de imobilidade que culmina em desencontros. Diferente, porém, de quando um flexível fica sem o transporte, ao se verem confrontados com um cenário onde o local que habitam e o bairro do seu amigo encontram-se sob o controle de bandos rivais em disputa pelo mercado de drogas, as fronteiras são experimentadas a partir da instauração de um novo regime de mobilidade, não raro distando bairros vizinhos. O lugar, então, em referência às interrelações de diferentes trajetórias, que possibilita e de que é feito, seria menos um ponto em dada

[35] Sabemos que uma gama bastante heterogênea de práticas pode ser abrigada sob a rubrica geral do lazer. Grosso modo, entendo por lazer aquilo que se faz no momento de "desfrute do tempo livre" (Magnani, 2012, p. 106). Embora a categoria não seja advinda do campo, essa noção é importante pois nos ajudará doravante a compreender a qualidade da relação que os flexíveis mantêm com a prática, aproximando a flexibilidade de outras atividades de lazer e, notadamente a partir do postulado de "lazer sério" formulado por Stebbins (2006), de uma literatura que tem procurado sistematizar toda uma miríade de práticas recreativas. Cabe ainda mencionar que a ideia de tempo livre sugere conserva um duplo com a categoria sociológica "trabalho", não sendo, deste modo, extensiva a todas as sociedades. Uma exposição sobre os desenvolvimentos da concepção de lazer na sociologia e na antropologia pode ser consultada em Magnani (2012, p. 98-110), autor que explora o conceito em articulação aos usos e deslocamentos que os atores efetuam no espaço urbano, objeto de seu interesse.

extensão geométrica, e mais uma situação, história (processo) ou evento (Casey, 2009; Ingold, 2000; Massey, 2015)[36].

Atenta à circunstancialidade do lugar, Nara relata que ao acordarem certa feita de dançar na casa de Toledo, ficaram temerosos:

> Porque tem rixa, sabe? Um bairro com o outro, negócio de facção… Aí a gente ficou com medo. Eu, a mais velha, aí ia levar um bocado de 'de menor', tudo com shortinho… Se os cara visse e quisesse abusar das meninas, o que é que eu ia fazer? (Nara)

Curioso é pensar que a nova condição não soa apenas disjuntiva, ao obstar o trânsito do Alto do Cabrito a São João do Cabrito ou vice-versa. Não é que o fogo cruzado e o cerco das facções deixem de compor diferentes paisagens, é que agora elas são rearranjadas mediante certos interditos. A esse propósito, também se percebeu Toledo impedido de frequentar a casa de Nara durante algum tempo. Viu um amigo morrer, me dissera, e entendeu que estava se arriscando muito – *"Se dediquem"* foi a mensagem com que se despedira das Closentas. Em qualquer caso, o que ligava os dois bairros como uma mesma região, ainda que na forma de limite, fronteira ou bloqueio levado ao extremo (com ameaça à vida), não chegava a deslocar, da posição dos moradores, a perspectiva do movimento como matriz dessa conjunção.

A dimensão de circunstancialidade do lugar, sua qualidade como relação ou prática (e uma prática aberta), nos leva finalmente, nesta breve abordagem a respeito da circulação dos flexíveis e de alguns de seus desafios e organização, a outra observação: a quase onipresença dos smartphones no cotidiano. Sem ignorar as desigualdades digitais, que se notabilizam, também entre os interlocutores desta pesquisa, no acesso a esse bem e na conectividade, os meios de comunicação móveis produzem mais do que novas maneiras de estar nos lugares. As práticas e realizações espaciais, apreciadas sob o prisma do que Mimi Sheller (2017) chamou, na trilha do sociólogo britânico John Urry, de "emaranhados complexos de movimento físico e comunicação digital" (Ibid., p. 627), criam novos lugares[37].

---

[36] O leitor atento perceberá o tratamento de lugar e espaço como termos permutáveis. Gostaria, contudo, de salientar que esse emprego apressado não é ponto pacífico entre os estudiosos que abordam a produção do espaço. Essa ressalva pode ser ilustrada através de uma consulta a Ingold (2015), cujo pensamento ecológico se dá em expresso diálogo, entre contribuições de outros autores (como James Gibson), com a ontologia heideggeriana do habitar.

[37] Para um rico relato sobre a produção de espaço, de espaço como convergência (onde trajetórias dispersas podem vir a se encontrar no texto urbano) – no caso em pauta, através do recurso à inscrição de lugares, especificamente de geotags, ou localizadores, no Instagram –, ver Pastor (2021).

Na esteira dessas re-espacializações contemporâneas, enquanto novas rotas avançam multiplicando lugares, a relação entre mobilidade e imobilidade também é transformada, como a métrica de proximidade e distância. Não é possível ignorarmos, portanto, a partir dessa cartografia, a atualização das modalidades de presença e, por conseguinte, de encontro. Operando através dos dados disponibilizados sobretudo visualmente nas mídias digitais, são tornados possíveis outros movimentos e trajetos que transcendem fronteiras por vezes rigidamente controladas (como nos bairros mencionados acima)[38]. Não sei se chegamos a constatar um trânsito "sem o transporte", para usar expressão dos flexíveis, mas, de fato, permeados por historicidade, confere-se aos lugares novos processos relacionais entre eles próprios. E entre nós.

Já argumentei que as idas e vindas dos flexíveis são elaboradas tendo o bairro de residência como fonte de sociabilidade primária. Presumivelmente, a privação econômica é uma condição que pode se impor sobre o desejo de atravessar a cidade nos momentos de lazer. Acrescente-se a isso o fato de que, destoando de crianças e adolescentes provenientes de estratos mais abastados, que podem vir a estudar em escolas situadas em bairros que não aqueles de sua morada e adjacências, o mais distante que os flexíveis estudam é em endereços das cercanias onde vivem. Também atividades dessa natureza ficam concentradas, deste modo, no circuito do seu próprio bairro e bairros adjacentes. Não é por isso que o modo com que se organiza o cruzar a cidade, habitualmente em agrupamentos entre vizinhos, seja uma prática que refira apenas a classe. Refere também, algo me leva a crer, a geração.

Similarmente, existem práticas, como a flexibilidade, que complicam esse esquema, gerando espaços onde trajetórias com origem não raro distantes entre si encontram lugar[39]. O lugar como condição de encontro, e de encontro entre diferentes (Massey, 2015), concorre para reorientar itinerários, desarranjar tráfegos, rearticular fluxos, o estar-com e suas conexões, quiçá abrindo trajetórias a novos espaços. Em suma,

---

[38] Recomendo vivamente a leitura do trabalho de Sheller (2017), que busca repertoriar as nuances que compõem o conjunto de preocupações abarcado por formulações recentes da teoria social sobre o espaço. Reporto, em particular, a virada da mobilidade, guinada que não se alheia a incorporar novos métodos (métodos móveis) para capturar os fenômenos contemporâneos relacionados ao paradigma das mobilidades múltiplas.

[39] Proximidade e distância, como tenho alertado, não são orientações fixas ou estanques, mas relativas. Na sentença em perspectiva, penso nos flexíveis que, para irem ao encontro dos pares, precisam fazer baldeação entre linhas de ônibus e/ou de metrô. É importante, por outro lado, sublinhar que meu uso de "trajetória" se encontra em linha com a proposição da geógrafa Doreen Massey (2015), cujo emprego tampouco é inocente. A esse respeito, chama nossa atenção Rogério Haesbaert (2017): "o termo aparentemente simples 'trajetória' sintetiza esta dupla constituição espaço-temporal: não é possível definir trajetória sem vincular de maneira indissociável espaço e tempo" (p. 6).

transformando-as, transformando-os. Como o Farol da Barra, como a Cruz Caída (no Pelourinho), a casa de Nara aparece como uma dessas interseções. Ao versar sobre histórias de movimentos tais, é para lá que almejo retornar, quando Mascote aguardava inquieto a chegada de Toledo.

Podemos mesmo assumir, como no entender de Massey (2015), a casa de Nara como uma constelação de trajetórias, o que de partida acarreta em implicações que devem exigir uma maior consideração. Ainda que a casa de Nara pareça remeter à escala do bairro – dimensão da qual, do ponto de vista da presente investigação, não podemos abdicar (pelo que é no bairro onde se dá não somente a formação das Closentas, como o ardente antagonismo delas com As Destruidoras) –, sua geografia enquanto constelação é mais porosa; sua escala, de maior alcance. Como constelação de trajetórias, a casa de Nara, evento espaço-temporalmente aberto, é digna de sua própria história e singularidade (trajetória e identidade), experenciando no dia-a-dia transformações, algumas das quais já relatadas no capítulo anterior. Processual e instável, a casa de Nara não está congelada no tempo, nem possui uma identidade única – é preciso insistir. Se verá também que ela é feita de momentos, e até de certo metabolismo. Finalmente, a combinação entre as imodestas e espetaculares aberturas dos flexíveis e o cotidiano de uma módica casa de bairro popular empresta novos sentidos e extensão ao termo constelação. Aqui constelação é e não é uma metáfora. Quente, a casa de Nara é uma incubadora de estrelas, de espectro ainda por se sondar.

2.2. A casa enquanto unidade encarnada

Toledo morava dali a dois quilômetros. Dali a uma avenida, uma ou outra ladeira, algumas escadarias... Como sempre, chegara à casa de Nara a pé. *"Por isso que perguntam: por que você tem a perna assim? Ah, se vocês soubessem porquê..."*, gracejara em menção a seu par de pernas. Além de torneadas, pernas bronzeadas pelo sol que naturalmente lhe cobria as andanças, e que seu movimento não deixava de lampejar fosse ele aonde fosse. Carregava, nas costas da mão esquerda, uma rosa em escala preta. A bem da verdade, jazia azulada na pigmentação morena de sua pele, tatuada. Em toda a extensão da perna direita, uma revoada de gaivotas lhe escalava o corpo. Havia dezenas delas. Em voo constante, entre o retilíneo e o curvo, o bando de proporção variada

avançava pelo abdômen de Toledo só encontrando paragem na altura da nuca. Malabarismo de aves riscado no corpo.

Na cabeça, um boné de motivos floridos que não tirava por nada pouco deixava ver o cabelo encrespado. Toledo o colocava com a aba para trás, e andava com o acessório para baixo e para cima. Entre Toledo e Mascote, uma admiração mútua. Mascote, como de resto os outros flexíveis que participaram da pesquisa, reconhecia que Toledo tinha nome. *"De anos e anos e anos"*, como me dissera o pequeno. Toledo andar dizendo por aí que gostaria de *"deixar Mascote ótimo, pronto para representar a gente, que já tá ficando velho"* era fato conhecido entre os flexíveis. Com seu desabrochar fulminante na flexibilidade, Mascote acenava o futuro. Aos doze anos de idade, sua aparição era sem dúvida alvissareira. Parecia fazer Toledo intuir que para no porvir se presentificar, prolongando seu legado, era necessário vincular-se a gerações mais novas, como as de Mascote. Esse último se sentia honrado com o projeto de Toledo: *"Ele queria que eu fosse outra ele"*.

Aos olhos de Toledo, tudo parecia indicar que Yuri, ou melhor, Yuri Stockler – nome e sobrenome[40], como assinava Mascote nas redes sociais (e como apresentava-se a nós) –, desfilava no seleto rol de quem, aliás como o próprio Toledo, estava marcado para brilhar. Toledo conta que quando dançou pela primeira vez, foi um estouro: *"Pow! Esse daí vai ter nome!"*, restava claro. *"Quando eu dancei, abriu uma roda. Se você é uma gay que dança e você abre uma roda, aí já era". "Abriu uma vez"*, vaticinou Toledo, *"vai abrir sempre"*. Era para trabalhar sobre a abertura, particularmente pélvica, das Closentas (grupo que naquela altura o admitia como seu novo e ilustre integrante), que Toledo se dirigia à casa de Nara. Se vez por outra ele desabafava, nos termos dessa cultura física, sobre sua velhice, também era perto daquela moçada de quinze ou dezesseis anos de idade (quando não, de doze), que os seus vinte e um anos reluziam tão-somente em talento. De anos e anos e anos. Tanto era assim que Mascote printou um carpado registrado de Toledo em vídeo no teatro de Plataforma, numa das apresentações das Closentas. *"O carpado dele é muito babado"*, exclamava Mascote.

---

[40] Destaco como Larissa Pelúcio (2009, p. 98) observa em seu estudo com travestis como os sobrenomes, escolha em regra iluminada por mulheres consideradas glamourosas, produzem deslocamentos de raça e de classe.

Figura 8. Carpado de Toledo. Captura de tela produzida por Mascote.

O carpado de Toledo mostrou-se o que era, o que um carpado poderia ser: estratosférico, digno de ser perseguido por qualquer flexível, principiante ou não. Alumbrado com a cena, meu amigo Mascote fez questão de compartilhar a imagem em uma das tantas conversas que cultivamos. A altura do salto, a meia-lua que, no ar, as pernas de Toledo logravam desenhar, faziam de seu talento indiscutível. O carpado de Toledo margeava a perfeição, e, apesar da idade ameaçar sua carreira estelar, ainda não era tempo de abandonar o palco. Mantenham a roda aberta, abram também a porta: Toledo tem muito a ensinar.

* * *

"Isso aqui tá um cuzeiro!", exclamara Lilo ao dar com os olhos nos flexíveis espraiados por toda a sala. *"É muita perna"*, não deixara de notar. Já havíamos tratado de escantear os móveis da sala de sua casa. Tornada um *cuzeiro*, esse arranjo colocava os corpos em evidência para um observador. Corpos de bruços. Como irei descrever, unidos, quase cimentados no chão. Bem no centro da sala, as bochechas dos flex podiam mesmo apalpar o piso frio de cerâmica enquanto se entreolhavam movidos pela ardência de abrir-se. O neologismo que alude à profusão de *cus* que tomavam a sala de estar não abdica da remissão à jornada na qual os flexíveis, capitaneados por Toledo, embarcavam. Principalmente, o termo, ao revelar como o corpo oferece um idioma que pode ser desdobrado em certa linguagem de espaço, se endereça à casa como unidade encarnada por excelência. *Cuzeiro* é expressão de se levar a sério. Porque *cuzeiro*, ali laboriosamente instalado, era, sim, a casa em toda a sua corpulência e atmosfera de excesso. E Lilo bem o sabia.

Como relatado no capítulo anterior, os móveis nos quatro cantos da sala e os nossos dançarinos ao centro não consistiam em arranjo incomum. Toledo os dispõem em círculo. Somam-se seis flexíveis. A impressão é que a sala, entregue a corpos em plena expansão, se apequena. É muita perna. Agora já sentados (em vez de deitados) no chão, mantêm esticadas as pernas, afastadas uma da outra quando a sola do pé de cada uma toca a do outro. Quer dizer, um pé toca o do colega à direita; o outro, o pé do companheiro à esquerda. Com as solas enamoradas, Toledo pede que deem as mãos – também suas mãos se tocam. Enlaçadas, uma força as puxa. São os flexíveis ao lado, em cada lado: objetos dessa força ao mesmo tempo em que empregam equivalente força de tração em seus próprios braços e músculos. Num corpo a corpo, arrastam consigo seus colegas. Essa costura tem por intuito esgarçar as pernas, investir na amplitude da abertura pélvica. Não satisfeito, Toledo prossegue a instrução: *"Vai, puxa até ele reclamar! Puxa, até ele querer sair!"*.

Sua recomendação assim dita deixa pouco lugar para dúvida: a flexibilidade é, em grande medida, e do ponto de vista do sensível, uma arte de resistência. Um dia, sem que eu lhe perguntasse, Toledo virou-se para mim dizendo: *"Mas eu vou ser sincero com você... De doer, dói"*. *"Doer o que?"*, precisei indaga-lo a respeito da confidência. *"A flexibilidade"*, completou, tornando a dizer: *"De doer, dói"*. A despeito de ser uma prática fisicamente exigente, em sua exibição pública a face de quem a performa não costuma ser de dor. Não haveria razão, caso o fosse, para a declaração de Toledo. Em vez disso, bravura ou indiferença, ou ainda um misto das duas veste o performer. Enquanto a bravura possivelmente se relaciona (também) com o esforço que envolve certa atuação corporal – em alguns casos o sacrifício, e muito frequentemente o desafio a que submetem seu corpo –, ambas estão indubitavelmente associadas às disputas iminentes que atravessam a prática.

Se, no meio de um alongamento, Toledo escuta um *"ainda não"* como resposta à questão que esse treinador informal reputa elementar, a saber, *"tá doendo?"*, ele determina sem pestanejar: *"Bota pra doer!"*. Foi assim que aprendera. O *cuzeiro* já ardia em dor quando Toledo jogou luz sobre sua iniciação de apelo traumático: *"Abriram minha perna toda na parede. Na primeira vez, saí mijando"*. Um membro das Closentas, perturbado com o desabafo que colheu a nós todos de surpresa, indagou-lhe: *"Por que você não desistiu, viado?!"*. Toledo, como quem responde uma obviedade, mas em tom envernizado de orgulho professoral, retrucou: *"Eu não seria quem eu sou hoje"*.

A construção da pessoa flexível depende de acoplamentos. O noviciado deve ainda atinar que a dor, na flexibilidade, é uma experiência medular e geradora, uma intensidade que ativa a transição ou passagem do corpo para sua expansão. Atende, portanto, a um princípio de crescimento. Toledo, em seu arremate, traduz o sentido formativo e transformador daquela experiência iniciática. Meu argumento tem sido, como pretendo destacar mais adiante, em favor do alongamento como um tipo de crescimento, um modo de fazer crescer um corpo. É em vista de em quem se transformara que Toledo nos leva a concluir: longe de significar um estado diminuído do ser, a dor, se pode vir a decompor um corpo momentaneamente, é para em seguida amplificar suas capacidades. "A recuperação", como Dewey (2010) nos faz pensar, "nunca é mero retorno a um estado anterior, pois é enriquecida pela situação de disparidade e resistência que [o organismo] atravessou com sucesso" (p. 75).

Se a dor apresenta certo limite, um *até* onde podemos ir, trata-se de um limite provisório. Isso porque, a dor, enquanto meta a ser alcançada nos exercícios de alongamento, não representa o fim, mas o próprio desenvolvimento, de sorte que empurrar o corpo para um limite é já dilatar esse limite. O tema não é novidade nos estudos sobre o universo da dança, haja vista a centralidade da dor, como se observa no balé profissional (Del Río Carral; Lamarre; Gemignani, 2024). Empurrar os limites do corpo redunda na própria condição do ofício para uma dançarina entrevistada por Pirkko Markula (2011), enquanto uma bailarina afirma expressamente para Anna Aalten (2005, p. 59-60): "empurrei minhas pernas até doerem de verdade. No dia seguinte eu poderia ir um pouco mais longe".

A dor, se não instaura ("com vistas à"), é pelo menos mediadora de uma temporalidade do corpo flexível: ainda não, mais adiante… Conte até dez, Toledo não seria quem é *hoje*. De caráter ambivalente, se por um lado pode obstar a iniciação ou insistência na prática, a dor provocada pelo alongamento é indício de correção do método. O alongamento em sua eficácia e proveito a redescreve como caminho. Porquanto nessa prática "a dor" não se trata de problema a ser resolvido, mas, pelo contrário, de uma experiência que deve ser atraída[41], é fácil compreendermos que não existe uma única dor.

[41] Em uma pesquisa em academias de rua na cidade de Salvador, o antropólogo Lucas Maroto Moreira (2023) documenta a sensação de fogo e de calor experimentada, após uma série de exercícios abdominais, pelos frequentadores desses espaços. Diversamente da dor, era a sensação dos músculos "queimando" que se apresentava como indício de uma transformação corporal copiosamente perseguida pelos participantes da sua etnografia.

Já não podemos, por evidente, nos reportar à dor de modo geral, mas às dores atuadas plural e diferentemente.

Há muitas formas de abrir a perna na parede. E de resistir, e ainda de sucumbir ao experimento. Em uma das tantas sessões de alongamento que acompanhei, Toledo orientava que dois flexíveis pressionassem, com as mãos, as panturrilhas de um jovem contra a parede. Cada um dos dois se ocupava de uma das pernas de Lilo, o jovem em questão. *"Vai lascar o short, bicha!"*, interveio Robert, enquanto observava a frontal de Lilo "colar" na parede (finalidade do exercício). O corpo, que se quer mole, cede ao toque contra a parede dura. Deveria amolecer ainda mais. Não por estar vestido com uma bermuda tactel que lhe ficava justa no corpo, Lilo pede que interrompam o alongamento; uma dor lancinante parecia ter tomado conta de seu corpo. Ele protesta: *"Para!"*. Dessa vez, é da mãe que vem a intervenção. Nara se insurge contra o que soava a ela falta de perseverança: *"Calma, Lilo!"*. Ao desejo de que o filho ali permanecesse, Lilo reage com um pinote, convidando a mãe a experimentar, em seu lugar, a dor que acompanha a posição penosamente sustentada: *"Oxe, venha você fazer, minha filha!"*, devolve em timbre esganiçado. Ele não parecia interessado em produzir chistes ou anedotas. Sair mijando? Sem chance. Se anteciparia a qualquer anedota, venha você fazer.

Nara tinha pra si que todos os garotos que andavam com Lilo *"falavam mal dele por trás"*. Ela não se referia ao bonde das Closentas, mas ao Lacre, equipe que mais tarde viria a se formar, e à qual se juntariam Mascote, Robert, Toledo, como Lilo também. Embora não me recorde de ter escutado um só participante da Equipe O Lacre o depreciar, talvez por ser reconhecido no campo como alguém ligado às Closentas (tal bastaria para que evitassem o assunto em minha presença), Nara mostrou-se convencida dessa realidade: *"Eu tenho certeza, tenho certeza"*. *"Por isso eu digo a ele"*, emendou, *"'se alongue mais!'"*. Já em outra sessão de alongamento, Nara lastimava: *"O mal de Darlan é esse: 'não consigo, não consigo'. Bote na sua cabeça que cê vai fazer isso!"*, dizia impaciente.

Sempre que os músculos flexíveis afrouxavam e a ebulição da casa parecia com eles esvair-se, a voz de Nara ressurgia, enunciando à sua maneira uma ética flexível que traduzia desqualificação em força propulsora para o trabalho sobre si; injúria, em alongamento – se alongue mais. Se é justo creditarmos a Nara o estímulo à tenacidade quando se ocupa em aplacar o que de resignado poderia haver na conduta de Lilo e de Darlan, ainda em favor da justiça cumpre-me sublinhar seu comportamento notavelmente outro quando o assunto era Iago. Iago era uma espécie de visita incômoda, que entretanto

aproximou-se do universo da flexibilidade através de Lilo. Junto a um mesmo grupo de vizinhos de Plataforma, começou a acompanha-lo nos domingos do Farol. Posso lembrar da reação esboçada por Mascote quando o vira na Barra em meio aos flexíveis: *"Um hétero que escala...?!"*, perguntava-se meio confuso. Em um esforço sincero para compreender o inverossímil, sua testa franzia, apertando os olhos que amiudavam. *"Hum, isso não faz sentido..."*, acrescentou ainda em tom de interrogação.

2.3. Passaportes para a flexibilidade

Fosse a alongar, fosse a afrontar, fosse tão simplesmente a se vestir, raramente era levado a sério pelos flexíveis. Mal o garoto cruzara a esquina para nos encontrar, o hálito mordaz que predominava nos encontros flexíveis pusera suas línguas a trabalhar. Não estava fácil para Iago. *"Que farda é essa?! Não acredito... Todo dia ele vem com essa farda, é?!"*, observava um, a quem não faltou apoio: *"Pois é, isso que eu falei. Eu não acredito!"*. A bem da verdade, houve quem tentasse aliviar a barra para ele: *"Gente, deixa o menino..."*, apiedava-se outro. Ainda que ninguém, pelo menos não explicitamente, lhe dirigisse tais considerações, a indisposição parecia generalizada: *"Meu Deus... Ah não, gente, eu não me aguentei, eu tive que falar, nossa! Não, não, não!"*, dizia empedernido o primeiro.

Entre a praça da Cruz Caída, onde estávamos, e a rua da Misericórdia, de onde ele vinha, consumava-se à revelia do modelo o acordo de que já passara da hora de Iago descansar sua regatinha. Regata em forma de colete, jeans feito cor – talvez daí vocacionada a farda. Quem sabe em um próximo encontro a peça de roupa poderia ficar lá mesmo em Plataforma, deixando que seu corpo ganhasse a cidade vestido de outras formas, vestido de outros gestos quiçá. Numerosas as vezes em que diziam que ele só tinha cobrinha: *"Você vem com porra de cobrinha... Esqueça, isso já tá passado da validade! Já passou há muito tempo... Porra de cobrinha!"*, exasperou-se um flexível de nome Levi em um grupo de WhatsApp. Se a cobrinha, movimento no qual Iago esbanjava desenvoltura, o credenciava a participar, ainda que de modo marginal, da flexibilidade em sua exibição pública e espetacular, mais adiante até apelido chegou a lhe render. Apressado em achincalhá-lo, Levi, seu contumaz detrator, disparou em uma discussão: *"Iago, cê pode virar a desgraça. Na perna, na coluna, ni tudo"*. *"Mas"*, disse terminantemente, *"você vai ser sempre conhecido como Iago Cobrinha"*.

Ainda no grupo de WhatsApp, um dos poucos flexíveis que se tornou amigo de Iago, Breno, de quem falarei no próximo capítulo, riu-se, reivindicando autoria e propriedade do apelido: *"[gargalhada] Pare, viu, bicha, que quem botou esse apelido nele fui eu: Iago Cobrinha [risos]. Oh, Iago, que deboche! Bicha, pare de deboche! Bicha, por que você é tão debochada assim, mana?"*, virava-se aos risos para Levi. E novamente para Iago, buscando reunir alguma delicadeza quando era inteiro ironia:

> Oh, vida, é porque, naquela época, tudo seu você fazia cobrinha. Alguém falava com você, você dava cobrinha. Aí eu fui e botei: Iago Cobrinha. Mas seu nome não tá salvo aqui como Iago Cobrinha, não. Tá Iago, viu, vida? (Breno)

Sabedor de ter exaurido o recurso à cobrinha, Iago, de seu lado também cansado (da chacota), já sem paciência, mas sem demonstrar irritação, comentou: *"Tá bom, vida. Tá bom, tá bom. Mas é: antes eu só fazia cobrinha mermo. Enfim, chega disso aí, né, de cobrinha, que, pelo amor de Deus, já tá enjoado, já"*.

Em que pesem os flexíveis que o escarneciam (quase todos), e de só eventualmente encontrar entre eles um amigo, um lugar de aconchego ou uma palavra que lhe servisse de empurrãozinho, Iago não abrandaria sua aspiração a flexível. Admitindo a cobrinha como sua primeira e fidelíssima companheira – como já colocado, seu passaporte, e também sua falta, para o universo da flexibilidade – Iago julgava razoável suspendê-la por um período, desde que, cá do chão, seu corpo pudesse se ir metamorfoseando noutras feras. Atura ou surta – sim, a flexibilidade era uma decisão infranqueável. Antes, porém, que ele chegasse a declará-lo, tal era expresso em seus avanços na prática que, muito embora sutis, não passariam despercebidos por Nara, como pelos flexíveis que sua casa frequentavam. Restava claro: *"Ele tá se desgraçando dentro de casa!"*, Nara apontara. Descortinando os alongamentos furtivos, quase clandestinos, de Iago, a sentença poderia variar em tom de empatia, mas era significativamente a mesma para quem quer que viesse a apresentar um aperfeiçoamento em vista de seu próprio desempenho. Não raro, também Toledo reparava nalguns de seus pupilos: *"Tá treinando em casa, né, mãe?!"*. O treinamento era, assim, resposta à mão, que decifrava a ascensão, sutil ou flagrante, de uma performance particular.

Na soleira de um repertório propriamente flexível, isto é, de domínio comum entre eles, Iago, a seu modo canhestro, aventurava-se com o corpo em casa de Nara. Movimentos tentativos que por vezes derivavam em posturas ainda não codificadas pela

prática. Da perspectiva flexível, escapava à graça e apuro – e excentricidade sem estilo era estapafúrdio desatino, o próprio ridículo. Em uma dessas ocasiões, Nara, que há tempos se dispensara do esforço em ser simpática com aquele vizinho, ao se deparar com um de seus contorcionismos no chão da sala, não se esquivou de troçar, para os visitantes que lhe frequentava, um Iago enrodilhado sobre si mesmo. De modo ligeiramente áspero disse a ele, se reportando à pose (para si, ininteligível): *"Tá parecendo um cágado"*. Ah, a sina dos répteis... Quisera o destino que Iago se rastejasse para ser parte? A apreciação assim vinda da anfitriã, enquanto Iago experimentava com movimentos que se autocriam alegremente, bem poderia ter soado, mais do que indisposição, ensaio de uma reprimenda. Mais que retaliar, era como se Nara no fundo desejasse… Eu não queria dizer, enxotá-lo. Mais do que da sua casa, do universo mesmo da flexibilidade. Em meio a um crescendo de hostilidade declarada ao interesse daquele que com um entusiasmo invulgar se deixara atrair pela flexibilidade, Nara dissera algo indignada entre nós: *"Ele quer ser o que não é!"*.

De fato, ela não lhe facultava concessões. O que queria Iago se metendo em um meio já saturado de competitividade? Pergunta retórica, a questão possivelmente traz a resposta em si mesma: participar do jogo, ora, jogar. Nesse ponto, admirada, Nara punha a mão no queixo, balançando a cabeça enquanto cravava: *"ele quer tombar mesmo…!"*. E, cá entre nós, era o que Iago queria, esperava por isso. Como a muitos, os afrontes faziam-no vibrar. Mas estava decidido a ser mais do que espectador. Descia todo animadinho para a Barra: *"Se eu ver que tem alguém que não sabe nada, eu vou afrontar. Por quê não?!"*. Nara parecia convencida de que, ao arrepio de sua intolerância, o apetite de Iago pela flexibilidade era irrefreável. O que não deixava de ser intrigante. Aprendemos com Mascote, afinal, que um hétero que se alonga… Bem, não parece fazer muito sentido. Tudo bem que Iago colecionasse um cardápio relativamente profuso de desengonços. Mas qual neófito não estaria sujeito a isso? A participação de Mascote em um grupo de dança no bairro onde vive remete, ele não sabia precisar, aos cinco ou seis anos de idade. De seu ponto de vista, é tão imemorial quanto categórica sua impaciência quando eu insistia que escavasse esse passado. Seu perfil seria um bom parâmetro para o enredo alternativo que Iago nos oferece?

Iago combinava, já foi dito, um *look* restrito a um repertório postural pouco variado que, entretanto, impetuosamente colocava pra jogo – o que demonstra, há que se registrar, sua habilidade em capturar o nervo da atitude flexível: o atrevimento. Acontece que esse quadro em virtude do qual era alvejado de críticas se agravava, ao que tudo

indica, a lume de sua principal limitação para uma participação plena na flexibilidade: o fato de se reconhecer como heterossexual. A aparente implicância coletiva para consigo não se dava, portanto, por razões tão fortuitas assim. Voltemos à sessão de alongamento, quando retomarei esse tópico.

Àquele que deseja, como se diz, abrir sua frontal, recomenda-se que recorra, além de acoplar as pernas à parede, também a outros exercícios – um dos quais, a "borboleta". A posição assim batizada, ao que leva a crer, em virtude da disposição e movimento das pernas a um bater de asas (no chão, porém) – é feita da seguinte forma: senta-se como que em postura de lótus, mas sem cruzar as pernas. As plantas dos pés se tocam mutuamente, enquanto toda a extensão da perna necessita, de início, ficar rente ao solo. As mãos mantêm as plantas dos pés unidas (as envolvendo), e presas ao chão (as pressionando), enquanto se movimenta para cima e para baixo, em ritmo acelerado e contínuo coxas, joelhos e panturrilhas, surrando o chão. Toledo segue jogando duro, instando Iago a despender mais energia para socar as pernas no chão: *"Vai, bate! Eu quero barulho, Iago!"*. Atenção auditiva. O choque da carne da coxa contra o piso do chão produz um barulho particular. O som é fundamento importante de uma experiência enérgica de borboleta. Trata-se de um som corpóreo, revelador de movimento, do acontecer dinâmico do corpo e seu estado. Há, aqui, uma intercambialidade entre a percepção visual e auditiva; contempla-se com os ouvidos tanto quanto com os olhos (Ingold, 2008b).

A principal dificuldade encontrada por nossos dançarinos é com a abertura angular esboçada pela posição inicial da borboleta a partir da extensão das pernas presas ao solo. Para responder a esse desafio, a ajuda de um amigo é bem-vinda. Toledo orienta que um deles suba no corpo do outro, apoiando os pés próximos aos joelhos daquele que está sendo alongado. Assim, o peso do corpo de quem sobe é investido contra as pernas de quem se alonga – pernas que, dessa forma, tendem a firmar-se no solo. A abertura pretendida é forçosamente alcançada por esse arranjo entre os corpos. É comum que uma composição tal acometa o flexível de dor – o rosto de Iago enrubesce. Enche a boca de ar. Seus olhos estão diminutos, as bochechas, salientes. Faz um bico como quem vai assoprar um balão, mas retém o ar. A expressão é de alguém que tenta suportar o sofrimento. Escuta-se um… *"sem drama, Iago!"*. Ainda com a cara torcida, o olhar de Iago me procura, fixa em meu rosto como se só a mim restasse compreendê-lo em sua dor. Toca onde dói, na virilha, e se queixa: *"Isso aqui meu, ó, parece que tá lascando"*.

Incomplacente, Toledo não esquece os exercícios que Iago alega vir praticando em casa. Responde com ironia sua lamúria, o desafiando: *"Ué, não é você que se alonga?!"*

Não é como se Toledo reservasse unicamente a Iago seu temperamento de treinador ortodoxo – já entendemos que o corpo flexível nasce ali onde medra o trabalho obstinado. Era, no entanto, inquestionável que cabia apenas a Iago responder à pergunta, nem sempre explicitamente formulada, se seria capaz de experimentar o processo e a dor penetrante que outros flexíveis seguramente vivenciam. O que pavimenta a acusação de que Iago "queria ser o que não é"? Ou, para colocar de outra maneira, o que o distinguiria dos demais iniciantes, que não eram motivo de opinião similar? Essa indagação abre, por suposto, uma avenida de especulações. Foi em uma sessão de alongamento na casa de Nara que encontrei uma rota possível, uma resposta que tornava razoável considerar duvidosa a iniciação de Iago. Isto é, o posicionando na contramão das trajetórias flexíveis plausíveis, ao mesmo tempo em que situava os demais praticantes, notadamente "as gays", como que, se quisermos, a meio-caminho de se tornarem flexíveis.

A questão, penso, passa por percebermos a relevância da dor, presente na experiência flexível, em outro registro de prática. *"Eu sei que tá doendo, mas faça cara de ousada"*, ao mesmo tempo sério e provocador, orienta Toledo a um noviço, arrematando sem reservas: *"Quando cê vai dar o cu, não dói? E cê não fala 'enfia, moleque!'?"*. Chegados a esse ponto, há que observarmos: ao aproximar em suas preleções as duas práticas, que não estão nunca separadas de certa abertura corporal, Toledo busca, no momento em que o flex experimenta o suplício de ser alongado, reconfigurar aquela experiência a partir de uma virtude aprendida ou presumida. Nós já sabemos que o alongamento envolve, imperiosamente, a experiência de dor. A novidade que a linguagem do sexo, quando insinua uma dimensão de prazer, introduz, é uma distinção sensória aos gestos de se alongar e de se deixar alongar (ser alongado). Esse movimento, podemos agora suspeitar, não encerra uma dinâmica meramente sacrificial.

Abordarei a facialidade no desenrolar do capítulo seguinte. O importante aqui é que a incursão de Iago na flexibilidade, prática predominantemente LGBTQIA+, reverberou em uma "quebra" em um sentido quase etnometodológico do termo[42]. Ao se

---

[42] Harold Garfinkel (2018) em seu *Estudos de Etnometodologia*, obra só tardiamente traduzida para o português, leva seus leitores a perceber como as experiências de ruptura, que destoam do que é tomado como dado na vida cotidiana, trazem à superfície o trabalho competente e criativo dos atores em benefício de seu compromisso com a manutenção e produção da "ordem". Paradigmático nesse sentido é o estudo sobre o caso Ágnes, mulher transexual que procura ativa e minuciosamente investir no que hoje conhecemos por "passabilidade" (*passing*). Tal é a perspicácia do ponto de partida do autor que, curiosamente, aprendemos naquela análise muito mais sobre gênero em geral do que sobre transexualidade

verem impelidos a gerenciar a perturbação de expectativas que um visitante intruso é capaz de promover, em vez de redefinirem a prática nesse processo, o evento fez com que seus adeptos (e o próprio autor que vos dirige essas linhas pusessem em relevo as competências, simultaneamente adquiridas e requeridas, para a participação na flexibilidade. O caso pode nos ajudar a pensar como aquela outra prática corporal, de sexo anal receptivo, pode habilmente legar certas qualidades a seus praticantes. Onde um "currículo oculto" não se sustenta, o drama começa. Não extensível a Iago, está claro que a imagem sexual na qual Toledo apoia sua injunção, malgrado o laborioso empenho de Iago em tornar-se flexível, é passível de expor esse último ao desencorajamento velado, ao ceticismo aberto, à cisma sardônica.

2.4. A dor não é sem mestre

"Alongamento significa: com paciência", professava incansavelmente Toledo, em um tom, devo reconhecer, que elevava o processo de aprendizagem como lócus de cuidado por excelência. São muitas as camadas que se escondem sob a vaga noção de paciência enquanto disposição convocada para o contexto da flexibilidade. Mais precisamente, para o treinamento que faz brotar o buquê de gestos flexíveis. De saída, a proposição do mestre parece entrar em rota de colisão com um predicado maiúsculo da prática, a audácia. É a ousadia que preside movimentos tantas vezes bruscos, de expressão francamente imoderada com que, também ardentemente, nos habituamos a ovacionar.

A virtude da paciência encontra-se assentada, ou assenta ela mesma uma relação. Em muito, uma relação temporal. Relação com seu próprio corpo, quando menos, em dois planos: i) no plano ideacional: os gestos que em um *horizonte* futuro se deseja performar ou aprimorar. Darlan queria porque queria zerar sua frontal. Em quanto tempo o alcançaria? Dentro de um mês, avaliava Toledo após um exame apressado. Apostava em uma conjectura otimista, cuja garantia só podia repousar na observância do pupilo face às recomendações do tutor. E, ii) no plano sensacional: o destaque é para a agonia de um corpo submetido à experiência de dor, como aquilo que cabia ao aqui e ao agora, sem o qual, presunção que parecia informar a resposta a Darlan, não se imprimia probabilidade ao horizonte visado.

---

em particular. Essa reflexão não passou despercebida por outros estudiosos – Kulick (2008, p. 27) fizera similar colocação sobre os etnometodólogos.

Toledo, com insistência só comparável à proporção dos óbices levantados por esse imbróglio, cuidava de coordenar os desafios que poderiam aflorar nas trajetórias flexíveis. Flexibilidades quer em seus primeiros passos, quer a meio caminho, porém sob sua batuta podemos principalmente dizer: em curso. Diante do problema, o esforço primordial de Toledo consistia em reunir, em um só e mesmo terreno, essas dimensões inextricáveis que a prática do alongamento comporta. A chave para gerir a ansiedade advinda do gesto que se deseja elaborar e pela tormenta da dor provocada pelo alongamento, a chave para a articulação real entre os aspectos que, para efeitos da análise (não pretendo ignorar que ambos se encontram radicados no domínio da exploração sensível), estou chamando de "ideacional" e "sensacional"[43], não era outra que a paciência.

Parte e contraparte do corpo flexível, o gesto reclama dor em sua transformação e ação. Conforme apregoa Toledo, se esta não for sentida, significa que o treino não está resultando eficaz, não cumpre seu desígnio. A julgar pela observação, já assinalada, de que a dor é insígnia da correção do alongamento, ela deve ser atraída. Bota pra doer: o "sensacional" pavimenta o "ideacional". Não se opõem ou excluem. Antes, irmanam-se. Se, ao olhar inocente, isso é tudo, o nosso mentor entende que a dor do alongamento é alvissareira – essa experiência sensorial partilhada é emissária do horizonte visado, o traz para perto. Sem ela, podemos agora e novamente dizer, Toledo hoje não seria quem é.

Haverá de se instituir uma nova e distinta relação com a dor, com aquela dor. Para tanto, é vital chamar atenção para dois pontos. Primeiro, não sendo a dor puramente evanescente, não parece o caso de, uma vez atraída, dissipá-la de imediato. A dor não é sem mestre: numerosos foram os momentos em que Toledo recomendava a seus pupilos que se contasse até dez, numerosos os momentos em que fabulava, ele mesmo na casa de Nara, um tipo de competição (ainda que em nenhuma circunstância levada a sério) onde aquele que por mais tempo resistisse às posições extremas do alongamento proposto se veria premiado: *"Valendo um milhão: o último a sair, ganha"*. Porquanto uma relação, também temporal, com a dor, precisava ser estabelecida, Toledo avançava, como vimos – nos dirigindo então ao segundo ponto –, deixando escapar como sugestão que não era necessário somente suportá-la.

Como quem se compraz em ser penetrado, por que não encontrar regozijo também no alongamento? Seria fonte de força, tanto mais matizada de deleite a experiência de dor? Acrescentar-se-ia à virtude – ao que parece, central na flexibilidade – de suportar a

---

[43] A proposta analítica é, em parte, inspirada na interação e tensão entre dois corpos, verificada por Aalten (2005) no mundo do balé: o corpo tangível e o corpo ideal.

dor, a capacidade, mesmo que apenas semievocada, de extrair prazer do suplício (quando a aflição muda em delícia)[44]? Não obstante essas preocupações etnográficas, é possível afirmarmos que, de muitas maneiras, a ênfase flexível no rosto desde a prática de alongamento, a atenção sobre a expressão audaciosa e destemida em um enquadramento sabidamente doloroso, torna perceptível enquanto virtude a capacidade de resistir à dor. E talvez venha nos dizer mais amplamente da capacidade de não sucumbir às adversidades e intempéries da vida como uma das virtudes que devem ornar a pessoa flexível. Na mesma linha, pode-se razoavelmente supor, é também virtude para as pessoas LGBTQIA+ em meio às contrariedades e interditos potenciais a que se encontram suscetíveis, violências em função da não conformidade a convenções de gênero e sexualidade, que constrangem as possibilidades de autoexpressão. Em conversa com Darlan, membro das Closentas que dança desde os doze anos de idade (sendo em criança, por volta dos cinco, onde localiza a paixão por essa arte), o indago se percebe alguma mudança em si desde que começou a dançar. Ao fazê-lo essa pergunta, claramente me interesso pela constituição de significado do que pode haver de formativo na experiência da dança. Pensar o que a dança significa para quem os flexíveis são como pessoas não é diferente de abordá-la em seus efeitos, em seu caráter generativo. *"Mudou, sim. Me libertei"*, me respondeu. Em que sentido? *"Eu tinha vontade de me expressar. E quando conheci a dança me deu mais liberdade de me expressar desse jeito"*, dissera dobrando o punho com o pulso mole.

2.5. Aprendizagem como gestação de formas

Mascote fazia uma frontal. As pernas, esticadas, estendiam-se em toda sua extensão paralelas às linhas do rejunte do piso da sala. O elemento arquitetônico fornecia orientação cênica, declarada, para uma arte cuja beleza, à semelhança do princípio estético do balé – a antropóloga Anna Alten está certa em observar – é "criada pelas linhas retas do corpo humano estendido indo para fora" (Aalten, 2004, p. 267). De costas para nós, antes que Mascote, como de hábito querendo ver sendo visto, nos pudesse olhar por sobre os ombros a admirá-lo (olhava para trás procurando em nosso rosto a avaliação de seu desempenho), Toledo ergue-se de onde está. Qual atenção coletivamente orquestrada

[44] Mesmo que Toledo presuma o prazer, também aqui estamos nos referindo a uma técnica – enquanto tal, que se supõe aprendida.

– no encalço de Mascote, todos os olhos –, eu já havia levantado do sofá enquanto guiava a câmera do smartphone para sua performance. Seu corpo encontra o smartphone e a câmera. Reparo na sintonia. Avançando, também Toledo, na direção do garoto, com o indicador em riste determinava num gesto de advertência: *"Ponta, eu quero ponta!"*. Nesse momento sua unha, todas elas graúdas, encontra o rejunte que se prolonga ao lado do pé de Mascote. Toledo está agachado. Enérgica e repetidamente toca com a unha o rejunte do piso. Faltava pouco para escutarmos a ponta ligeiramente achatada da unha tocar implicante o piso cerâmico, seguido novamente de: *"Ponta, ponta!"*. Toledo não descansa – sua prescrição ordena uma flexão plantar do tornozelo de Mascote, que assente. Fletindo o dorso do pé, o membro assume uma forma convexa. Com a extremidade do corpo igualmente distendida, Mascote pode agora se dizer alongado.

"Tudo que eu faço é com ponta", bravateava Toledo. *"À moda de Endrick, cê percebeu?"*, continuou. *"Verdade, cê não tinha isso"*, respondeu Lilo. Sumidade no universo da flexibilidade, a admiração tantas vezes inconfessa que Endrick despertava em meus interlocutores unia-se em igual proporção ao despeito, não podendo dele se despir. Fosse como fosse, não havia quem tirasse seu nome da boca daqueles viados – Iago diria impaciente. O prestígio não era infundado:

> Endrick Alves, mona. A senhora não aceita, bicha, mas vai ter que respeitar, bicha, porque Endrick tem nome! Endrick é uma pessoa pública, viado, se manque! Você já dançou com Pabllo Vittar? Você já apareceu no clipe 'Popa da bunda', do Psirico? (Reinan)

A fala de um flex, que ralhava Duda num grupo de WhatsApp, ia acelerando a cada estrela que arrolava para recensear o currículo de Endrick. Se não dançarino profissional, Endrick encontrava-se em vias de profissionalização. *"Se manque, bicha! Acorde pra vida, bote o pé no chão! A bicha tem nome, meu amor! Ela tem nome e sobrenome riscado na Barra, que foi onde ela dançou com Pabllo Vittar. Acorde!"*. Duda protestara timidamente: *"Também tenho nome, não sou indigente"*.

O certo é que dali em diante Nara admitiria em seu juízo estético, discussão que procuro articular ao final deste capítulo, o alongamento sincrônico de todos os membros inferiores do corpo flexível; a relação nesses termos (ponta, ponta!), de paralelismo e harmonia entre pernas e pés, era a personificação da beleza. Assim foi que alguns dias depois daquela sessão sob mentoria de Toledo, seria ela a ecoar para o mesmo Mascote quando em uma frontal: *"Essa frontal com ponta pra cima fica feia, viu?"*. A impressão

é que nada, por mínimo o gesto ou intenção, fugia aos olhos de Nara. Afiada, parecia antever aquilo que não demoraria a ser objeto de conversa em sua casa – a vaidade de Mascote, contra a qual tratava de expedir um antídoto: tomar como prosaico o primoroso por vocação.

Me habituei a brincar entre eles dizendo que quando nada mais faltasse aos flexíveis, faltaria ainda a tal ponta. Até parecia birra: armado desse corretivo, Toledo partiria muitas vezes, tantas quanto necessário, pra cima das gays. Enquanto faço a piada, Paloma, como quem sabe estar a tocar em um ponto sensível, com um sorriso malicioso no rosto o provoca: *"Por que você não corta essas unhas?"*. Ah, que ninguém mexa em suas unhas… *"Tá repreendido, mulher!"*, respondera de bate-pronto. Afastando para longe essa possibilidade, o aplicado Toledo não somente as manteria compridas como retocaria, pelo tempo que se seguiu o trabalho de campo, a francesinha que lhes cobria a superfície. O estilo de esmaltação se caracteriza por uma linha (embora a largura possa diferir, geralmente sutil) de tonalidade distinta na extremidade da unha. Toledo optava por tom sobre tom, normalmente servindo-se de esmalte incolor na base da unha e da cor branca na extremidade. Essa pintura resultava em uma francesinha monocromática, variando ainda, no acabamento, com a adição de borboletas adesivas ou películas de arabesco na francesinha de algumas delas. Toledo era caprichoso, mas quis me mostrar, numa ocasião, a sujeira que havia se escondido debaixo das unhas – a fim de conseguir um trocado, me dissera ter arrumado um bico onde morava, um serviço temporário de capinação.

"Libera a coxinha aí, Nara", Paloma pedia como que implorando. *"Deixe a de Darlan, Milena, Robert"*, concedia Nara. Mas com condições: *"Senão pegam tudo, não fica uma"*, me dizia. E em pouco tempo a casa estaria outra vez transpirando em festa, em presença daqueles por quem Nara aguardava e para quem deixaria o lanche a salvo da gula de quem já estava por lá. *"Abre, abre, que eu cheguei"* – era Patrick. A não ser que quisesse, Nara não deixaria ninguém de fora. Isto é, da casa que, de porta escancarada, vivia como à expectativa de visita; de trânsito se não. E não, não é que o etnógrafo esteja levando demasiado ao pé da letra o modo com que Patrick se fazia anunciar. Não se pode negar, seu apelo tinha estilo, mas era literal. Que a porta da casa se encontrava aberta, novidade alguma. Acontece que naquele momento a sala já explodia em pernas. Como a porta de casa, como a casa e a porta, os corpos se abriam também. Era como se tudo ali se passasse sob o signo quase intransigente da abertura. E da fechação – não se pode resistir. Mas porque onde há abertura, concessão deve haver, tinha de se abrir espaço para

Patrick. E não, novamente, não é que isso lhe fosse negado, mas é que Patrick, em seu longo corpo, reclamava passagem. A abertura de uns poderia ocluir o caminho para outros. Ele era especialmente esguio, impressão que se tornava espantosa nos momentos em que Patrick, em todo o seu ser físico, dançava. Víamos sua estatura exponenciada pela extensão do cabelo – as madeixas se espiralavam por pelo menos um terço do corpo.

Patrick deitou ao chão o jeans em que chegara vestido. O aberrante verde-limão que coloria o shorts por debaixo da bermuda logo ganhou nossas vistas. Havia pouco, tocava Anitta no som da casa. O hit de então, *Vai Malandra*, era introduzido com um solo de saxofone, a conhecida cornetinha que viria a integrar a base daquela canção. As notas repetidas da batida com saxofone, pulsação musical que emulava uma corneta, fornecia um padrão harmônico que, longe de monótono, era vibrante em seu caráter cíclico, e sobremaneira convidativo. "Se prepara, vou dançar, presta atenção", cantava a música, e os flexíveis já se achavam envolvidos por aquela sonoridade, um composto de elementos do funk, do rap e do pop. Não demoraria para que, uma vez desembaraçado o caminho, Patrick levantasse voo ali mesmo, do chão da sala. Fincadas no piso, as palmas das mãos lhe serviriam de base como de arranque. De cabeça para baixo, com o apoio delas ganhou impulso. Em um movimento ascendente, levou as pernas para o ar, onde, qual um vórtice, passou a rotacioná-las. Movimentos concêntricos. Perguntei embasbacado a Robert como se chamava o movimento giratório. Como faltasse outro nome para designar a pirueta, ele me respondeu: *"Helicóptero"*. Em plena decolagem, suas sandálias, voando em direção ao teto, atingiram inclementes uma tela que a irmã de Lilo pintara no colégio, e que viria abaixo com o movimento. Ah, Patrick e suas coordenadas galácticas… Quando dançava, Patrick era todo movimento, fazendo suas tranças esvoaçarem. O trançado não continha; amplificava, antes, a insubmissão das madeixas.

2.6. Grupos e antagonismos

Muito embora enquanto eu lá estivera (isto é, na casa de Nara), a questão permanecesse implícita, é significativo notar que Patrick encontrava-se numa posição curiosa em referência à Equipe O Lacre. Também a esta, que reunia eminentes expoentes da flexibilidade – entre os quais, Toledo e Mascote – se juntariam outros membros das Closentas, como Lilo. Mesmo que a diferença entre as categorias nativas bonde, equipe e família fossem imprecisas e abertas a disputas, para traçarmos uma distinção rápida (de

importância para os casos em exame) entre a Equipe O Lacre e as Closentas, podemos nos agarrar à definição menos incontroversa, que seria a de bonde. Assumo, como ouvi certa vez, que *"bonde é mais pra dançar, pra fazer vídeo, carreira"*. A definição presente no estudo de Marcelo Perilo (2017), uma etnografia conduzida com adolescentes e jovens homossexuais em São Paulo e interior, correspondendo ao que presenciei no campo, também pode nos ajudar. A evidência de que o entendimento de bonde nesses termos não é apenas local certamente corrobora com a acepção lançada: "[bonde é] um grupo de adolescentes e jovens *que ensaiavam coreografias* ao som de músicas estilo *funk*" (p. 80, grifos nossos). Diferente, porém, das Closentas, que costumavam se apresentar mensalmente no teatro do bairro, o bonde mencionado por Perilo "ocasionalmente fazia apresentações em boate, o que permitia", acrescenta o autor, "que seus membros ganhassem ampla visibilidade nesse tipo de evento" (Perilo, 2017, p. 80).

Bom, os participantes do Lacre eram bem-vindos, será visto, na casa de Nara. Ainda que seja igualmente difícil determinar os propósitos da formação de uma equipe, o fato é que ao emergir, e assim foi com a Equipe O Lacre (já no bairro de Plataforma, com o bonde As Closentas), esses grupos adotam muito prontamente uma posição de antagonismo contra aqueles já existentes. A bem da verdade, em minha convivência com O Lacre e com As Closentas, não escutei falar em outro grupo que não, respectivamente, o Delux, integrado por Patrick e Endrick, e As Destruidoras. Durante a pesquisa, houve, inclusive, quem apontasse que a formação de bondes estava em declínio. Talvez nem fosse o caso de que não existiam outros grupos; é como se houvesse a eleição de um adversário preferencial – o que pode dizer respeito a uma lógica, sobre a qual discorrerei um pouco no próximo capítulo, de rivalidade, também entre indivíduos.

Ainda que não possa elaborar com precisão o que leva, para além do interesse pela dança, um grupo a ser fundado, é ainda possível arrolar, a partir do convívio com O Lacre, determinados aspectos pelos quais estes grupos vêm a ganhar existência em certa ecologia urbana. Veja que um elemento importante é a criação de uma página nas redes sociais, devidamente alimentada com peças imagéticas (vídeos e fotos) dos membros do grupo, e a partilha desses conteúdos. A esse conjunto de expedientes chamariam "divulgação". Para um dos integrantes do Lacre, a divulgação é estratégica, cumprindo por si a função de colocar, através da rivalidade, O Lacre ao lado do consolidado Delux. Como nos dirá enfaticamente Duda, um dos integrantes mais proativos do Lacre, a exibição nas redes provocaria o entorno nessa direção:

> Não vamos criar, é... rivalidade agora. Deixa os povo, os povo ao redor começarem a criar rivalidade entre o Delux e a Equipe O Lacre. Não vamos falar mal do Delux, entendeu? Nada, ó, plum. Eles lá, e a gente cá. Não vamos puxar roda com eles. Deixa eles puxar a roda com a gente. Deixa eles começar a falar mal da gente, entendeu? (…) E aí a gente vai dar clooose [fala enfaticamente]. Entendeu? Deixa o povo ao redooor. Tipo assim, quem não é nem do Delux nem da Equipe criar na mente deles uma rivalidade entre a gente, entre o Delux e O Lacre. Então, tipo assim, não vamos ficar jogando indireta [para o Delux]. Jamais, entendeu? Só divulgar cada vez mais nossa equipe, e se eles começarem a falar mal da gente, eles vão estar divulgando a gente, sem saber. O que é que nós vamos fazer? Dar close pra elas. A gente nunca pode criar rivalidade com ninguém, entendeu? Deixa eles criarem a rivalidade deles (...). Se tiver afronte, não deita [fala categoricamente]. Mas é aquela coisa: não somos inimigos de ninguém; eles que são inimigos da gente. (Duda)

Novamente, sublinhe-se: não apenas a divulgação parece estratégica, como, também, a rivalidade assim o é. Ao ser pronunciada, instaurada ao maldizer o grupo, a rivalidade é um recurso que o traz à existência, mas isso acontece o *elevando*, levando-o a confrontar um grupo já estabelecido, o Delux. Talvez também por essa razão a rivalidade interesse, desde que a Equipe O Lacre não a protagonize. Ou melhor, desde que O Lacre seja convocado. Ou seja, desde que responda, ao invés de tomar a iniciativa. A rivalidade, e talvez o status dos oponentes, que corre ao lado dessa dinâmica de antagonismo (explorarei no capítulo seguinte), soará tão ou mais "orgânica", como diríamos no jargão digital do corrente tempo, quanto menor o vínculo do entorno com a recém-gestada Equipe O Lacre. Articular uma rivalidade nesses termos implica, suponho, reconhecer e fazer conhecer, a um só tempo.

Além da aposta na divulgação, que levaria o nome da equipe adiante, o grupo de mensagens em plataformas como WhatsApp e Messenger (Facebook) oxigenava, internamente, o vínculo entre os membros do grupo. Até aqui, podemos depreender que a flexibilidade é uma prática capaz de orientar alianças e antagonismos. Não é possível deixarmos essa dinâmica à margem; do contrário, não compreendemos as possibilidades, abertas a seus membros, de dupla filiação. O caso Patrick ajuda a ilustrar esse ponto. Seu vínculo paralelo com o Delux e As Closentas não se tornaria um problema em termos de lealdade, nem chegaria a configurar uma questão para os meus amigos[45]. Por duas razões. Primeiro, não obstante ser verdadeiro o fato de que o Delux albergava alguns dançarinos, este não se definia como um grupo de dança. Segundo, por uma questão, eu diria, de escala. Enquanto a rivalidade entre As Closentas e As Destruidoras circunscrevia-se ao

[45] Em casa de Nara, Patrick jamais fora objeto de desconfiança, mas seu vínculo sequer era tão intenso quanto o elo de Nara com os demais vizinhos. Na realidade, ele não residia em Plataforma, mas no Lobato, outro bairro do Subúrbio Ferroviário.

bairro de Plataforma, a rivalidade O Lacre versus Delux tinha na Barra sua artéria. Essa observação não consiste em uma regra. Basicamente, o confronto poderia acontecer onde os grupos rivais ou seus membros se encontrassem. Certa feita, quando se considerou que Patrick convidasse Endrick, a fim de atiçar um afronte com outros flexíveis no Me Beije, festa que aconteceria em Plataforma, Darlan foi contundente: *"Não traga, porque eu moro aqui, não vou deixar Endrick fechar aqui"*. Na prática, portanto, possivelmente com exceção da atuação nas mídias digitais (que vêm a diluir, refazer ou embaralhar escalas), a disputa era localizada. E os territórios, normalmente via gramática da performance, objeto de disputa: *"Antes da Equipe O Lacre nascer, quem mandava na Barra era o Delux"*, diziam, *"até a Equipe O Lacre chegar"*.

Os grupos, já sabemos, costumam ser parte da experiência da dança, cobrindo ainda a flexibilidade. Mesmo quando já não existem, não são apagados; volta e meia tornam a aparecer, atualizados pelos fabulosos anais da flexibilidade. Laivos de desbunde de uma história inacabada, porque aberta, é bonito comparecer aos bondes nos seus indos e vindos, que ressurgem em alcunhas impetuosas como a da Equipe O Lacre, carregando a lacração em seu nome de batismo. Diante da considerável volatilidade com que bondes se formam e se desagregam (sem, contudo, deixarem de participar da escrita de uma memória que é, fundamentalmente, coletiva), nas linhas acima me concentrei muito brevemente não em genealogias – estas, de difícil recomposição –, e sim nos ânimos que parecem manter o carvão dos bondes em aceso. Comprometido com esse propósito, reconduzirei o texto aos trilhos da Barra, onde, de encontros quase fortuitos, pude observar O Lacre tomar forma de grupo, enquanto ao mesmo tempo se insinuava como preocupação premente o que viera a se tornar atividade rotineira da equipe: os alongamentos. O interesse em aprender, e em ensinar, gera alianças.

2.7. Não é uma brincadeira: a flexibilidade faz pessoas

Era quase noite quando conheci um vizinho de Lilo que se chamava Kelvin. Tantas vezes confrontado no campo com questões como *"se você gosta tanto [da flexibilidade], por que você não se alonga?"*[46], finalmente encontrei alguém que também

[46] Em outros momentos me indagariam: *"Você já fez balé? Então por que quer escrever um livro sobre alongamento?"*. Encorajando-me, traçariam a analogia seguinte: *"É que nem academia: no início dói, mas aos poucos você se acostuma"*. Em todo caso, não fosse suficientemente desafiador tentar escrever sobre a

colava com o bonde mas que, como eu, não dançava. Se Kelvin escalava, perguntei-lhe naquela feita: *"Só de ver, me dá tontura"* – escutei em resposta. Naturalmente, Kelvin tampouco escaparia com facilidade das provocações flexíveis. *"Tu devia aprender pelo menos umas duas laterais"*, propuseram-lhe, *"desce aí pra ver até onde você consegue"*. A expressão de Kelvin, entretanto, seguia inalterável, estranho que era a tais aspirações. Se, recém-chegado, eu procurava aprender com a flexibilidade, Kelvin, participando há mais tempo daqueles contextos de prática, ainda que de modo periférico (isto é, sem ser ele mesmo flexível), nutria visão de maior alcance. Eu perseguia de modo sistemático o entendimento da prática, enquanto, da posição de vizinho como apanágio, ele parecia ter capturado sem esforço dimensões cruciais da flexibilidade.

Diferente de mim, quase sempre exultante com aquilo que via, seu périplo pela Barra em companhia dos flexíveis tornava-se torturante por vezes. As predileções de Kelvin eram outras. *"Os viados só ficam cansando, cansando... Eu, hein!*", resmungava a respeito do alvoroço acrobata. *"Vim aqui para outra coisa, conhecer uns bofes no Farol. Pra você, que tá gostando, é bom. Eu não venho mais. Vir aqui pra tá se acabando no chão...?!"*, apontava para seus vizinhos com desprezo, *"não tenho paciência"*. No momento em que a pasmaceira dominava seu ânimo, lhe perguntei o que achava daquela brincadeira. Minha pergunta dera-lhe uma feição especialmente séria, quase circunspecta. Kelvin parecia passar em revista mental o que escutara, tão clara, conhecendo de perto os flexíveis como conhecia, a impropriedade da expressão pela qual me referi à prática. Sua objeção, veemente, não soou menos do que intrigante: *"Não é uma brincadeira"*. Fui reenviado muitas vezes, durante o trabalho de campo, para essa reação, quando Kelvin, rapaz assertivo e sagaz, assumia que eu mesmo teria oportunidade de constatar o que ele havia declarado – algo que só se daria com o tempo: *"Você vai ver"*.

Ora, como eu, o leitor também deve estar a se perguntar: se a flexibilidade não resulta divertida, se não configura por si atividade lúdica, que sorte de motivos espicha os flexíveis no chão? Kelvin não nos deixaria sem respostas:

> Pra ser um melhor do que o outro. Até quando eles veem uma gay que tá ainda começando, que sabe menos do que eles, eles pegam a gay e dizem assim "aqui, ó: minha aprendiz". (Kelvin)

---

flexibilidade, talvez meu entusiasmo pela prática só chegaria um dia a fazer sentido para os flexíveis caso esse interesse se visse, para além do discurso, traduzido, instalado em meu corpo. A ansiedade que manifestavam em relação a meu comportamento era compreensível, porquanto escutava frequentemente *"via os outros fazendo e achava legal"* quando lhes perguntava a razão pela qual começaram a escalar. Restava-lhes entender porque comigo não acontecia da mesma maneira.

E se repetia, dessa vez em um tom que desejava denotar petulância por parte dos flexíveis mais experimentados: *"Olha só"*, dizia de modo ligeiramente cínico, *"minha filha"*. Mesmo que, por desdém ou por esquiva da dor[47], não sucumbisse aos apelos flexíveis, e se tratasse Kelvin, portanto, de um não praticante, a exposição à flexibilidade ainda lhe conferia um lugar desde o qual articularia, em suas impressões, a busca por prestígio ao gesto de ensinar. Como toda arte performática (Bull, 1997), também a flexibilidade comporta aprender, ensinar, criar, executar, assistir. O cerne da dança, escreveria Frosch (1998), compreende em participar e observar. E, ao ter assistido longamente àquela dinâmica, Kelvin, nosso "etnógrafo leigo", sem estar nem tão dentro quanto um Lilo e nem tão fora quanto eu (então pouco sensível a algumas nuances), aprendera a adicionar mais um nível de experiência na chave que parecia, a ele, decifrar o interesse dos seus companheiros pela flexibilidade. A tomada de iniciantes para tutorar derivava no acréscimo de mais um degrau na hierarquia flexível. Mas isso não é tudo, prossegue Kelvin: *"E também pra ficar conhecida. Eu vejo Sara. Sara não era ninguém. Hoje em dia, quando chega nas festas, tá todo mundo: 'Sara, Sara!'"*.

Sara, treze anos de idade, fazia parte das Closentas, e ainda da Equipe O Lacre, sendo a única garota a integrar esta última. Mesmo que normalmente não protagonizasse afrontes – *"Sara não conta, bicha, que Sara não é gay"*, diziam –, seu talento era eminente. Por essa razão, Toledo andava a se perguntar onde Lilo havia encontrado aquela *"amapô"*[48]. Alguns revolveriam o sobrenatural em busca de eventos fantásticos que dessem conta da elasticidade de Sara:

> Deixa eu falar uma coisa. Um pai de santo, quando Sara era pequena… Não sei se você já ouviu isso, que um pai de santo apertou a coluna dela. Apertou, apertou, apertou, que acabou quebrando. Quebrando, assim… Pra alongar, não quebrar a coluna. Pra coluna dela ficar mole, me disseram isso. (Mascote)

Logo, não é por operar como linha auxiliar dos grupos que seu desempenho era indigno de apreciação. Ela tinha coluna, coluna essa que não podia ser mais primorosa. Mas havia quem não achasse lá isso tudo, que plantaria dúvidas sobre o que, aos olhos de muitos, parecia extraordinário: *"Já prendi o cabelo dela, algumas pessoas já falaram que é o cabelo que cola na perna dela, e não a cabeça"*. Zelosa com a reputação dos seus,

---

[47] Kelvin me diria que não se alongava porque não tinha *paciência*; além de doer e de temer a dor.

[48] Linguagem de expressão na população LGBTQIA+, utilizada principalmente por travestis, no pajubá (ou bajubá), amapô é um vocábulo empregado em referência a mulheres cis.

Nara relatava a suspeição na qual lançariam a performance de Sara. Para dirimir qualquer dúvida que viesse a ameaçar a verdade daquilo que tinha de melhor, a coluna, Sara responderia irritada que sua vontade mesmo era de raspar o cabelo. Sara era um viado por dentro, outros diziam ainda.

Convém ressaltar como as observações de Kelvin nos permitem discorrer com proveito sobre duas dimensões da flexibilidade. O farei, primeiramente, sob um sopro aproximativo da clareira aberta por Lapoujade (2017) na proposta – presente em suas *Existências Mínimas* – de leitura da obra de Étienne Souriau[49]. O relato de Kelvin testemunha como Sara, por consequência do tornar-se flexível, aflora de maneira cativante e vivaz no universo juvenil. Do ponto de vista mais amplo daqueles jovens, dançar é uma prática que compreende em alguma medida em uma nova existência, porque maior ou diferente. É assim que em uma existência hoje amplificada, Sara deixa para trás uma existência opaca, quando não era ninguém. É desse fundo indistinto, de debilidade, dessa zona de invisibilidade que ela irrompe. Em não existindo por si mesma, se faz existir por meio de um gesto instaurador, que a modifica, estiliza e transforma. A intensifica – movimento que se traduz, nessa trajetória, pela flexibilidade em seu dançar. É quando o chamado pelo *nome* vem a confirmar sua existência, ao mesmo tempo em que laureia a dança como uma das atividades e formas de lazer dominantes naqueles primeiros anos da adolescência. Sara adquire importância social. É para valer, não é uma brincadeira. Ao apreciar sua trajetória ascendente, uma Sara que logrou, por intermédio da dança, constituir um nome próprio (tornando-se, quando menos, mais Sara), Kelvin rejeita a presunção que equaciona flexibilidade a mero passatempo. Aplicar essa equivalência seria ignorar a atitude e maneira com que os flexíveis se endereçam à prática, como também as consequências benfazejas que granjeiam ao iniciar-se na flexibilidade. Tudo indica que tornar-se flexível é arte[50] de afirmação existencial. Essa reflexão, veremos em

---

[49] Poderíamos, por certo, traçar diversas convergências entre o pensamento de Souriau e o pragmatismo clássico, programa intelectual que informa a pergunta preliminar deste estudo. Tentarei elencar alguns. Enquanto o filósofo francês, nos fornecendo insights preciosos na esteira da noção de instauração, tem de partida o fazer artístico, mais propriamente o ofício de escultor – elocubrações que podem ser estendidas à compreensão da existência vivida mesma (ver Stengers; Latour, 2017, p. 24) –, também o pragmatismo encontra no trabalho do artista um protótipo para pensar a experiência e a ação. Tanto o pensamento de Souriau quanto o dos pragmatistas, a reboque do pressuposto fundante do inacabamento existencial, tencionam especular – ao privilegiarem existências que não estão dadas, um mundo que se acha ainda por se fazer – sobre as condições, possibilidades e desafios da ação; operações de instauração e de conquista. Esse interesse, enfatizando o processo e suas consequências, não está dissociado do experimento e do agir prático, nem tampouco de configurações relacionais que nos solicitam ou que devem ser capazes, e frequentemente o são, de objetar certas propostas que lhes endereçamos.

[50] Esse emprego, é significativo referir, está calcado na etimologia da palavra, radicada no latim *ars*, e pode corresponder, dentre os sentidos possíveis, à técnica, habilidade, maneira de ser. O étimo, por sua vez,

breve, não está separada da dinâmica mesma da aprendizagem, onde indagar-se se essas existências serão prolongadas e levadas adiante é um problema que se coloca de modo mais franco; e o drama do crescimento, mais urgente.

Ainda na esteira da aprendizagem, pretendo avançar para outro ponto. Para sustentar seu argumento, ele descarta como ingenuidade assimilar a flexibilidade a uma brincadeira (em tese, atividade frívola), o nosso amigo recorre à prática, cultivada por flexíveis mais experientes, de assumirem prontamente a atribuição de instruir flexíveis iniciantes. Também aqui temos um expediente que, da perspectiva de Kelvin, é inseparável de um interesse mais abrangente que a atitude flexível imprime: a busca por poder e prestígio. Deve-se creditar ao desempenho na prática a posição ocupada pelo flexível em um grupo de pertença que elege aquela atividade como o núcleo de seu tempo livre[51]. Podemos mesmo suspeitar que tal se dá em cotidianos que gravitam, concretamente, em torno da flexibilidade. Interessa, contudo, destacar neste momento como Kelvin, ao repetir-se, recoloca o aprendiz como filha. Em seu entender, tratam-se de gestos similarmente petulantes. Se ensinar configura-se como atividade prestigiosa, a deferência que decorre do ofício não se esconde ou não é suavizada sob denominação pretensamente afetiva. Diversamente, talvez agudize a autoridade e o cuidado, o vínculo e a responsabilidade, que podem atravessar a relação entre flexíveis veteranos e iniciantes. A alusão ao parentesco, por essa razão, dispõe os termos da relação em uma vertebração novamente hierárquica, efeito que o olhar astuto de Kelvin não deixara escapar. Voltarei a discutir essa nuança.

Esses dados, ao articularem transformação corporal e posição social (Viveiros de Castro, 1987), podem ser inscritos em uma discussão sobre construção de pessoa. As dimensões que a configuração etnográfica em exame apresenta não diferem das linhas gerais nas quais estão implicadas o debate sobre constituição de pessoas como tema

---

deriva, diz-se, do grego *téchnē* (ou *tékhne*). Entretanto, não é demais abrir uma ressalva para a acepção particular aos gregos, conforme Heidegger irá buscar. Embora ele venha a considerar preliminarmente a ideia de procriar ou criar – compatível com a locução alemã, sua língua materna, "colocar no mundo" (Heidegger, 1998, p. 213) –, a noção de *tékhne* estaria mais próxima a um deixar-aparecer, desta ou daquela maneira, algo como o que é (Heidegger, 2001). Se, em uma guinada performativa, podemos considerar que tornar manifesto é, também, fazer existir, trazer à existência, tratam-se de camadas de sentido que parecem consoantes aos propósitos do argumento que estou procurando desenvolver.

[51] Em seu clássico estudo *Sociedade de Esquina*, William Foote Whyte (2005) se situa entre aqueles que não menosprezaram fenômenos de lazer para explorar um dos mais persistentes interesses de investigação das ciências sociais, nomeadamente a problemática da organização social. Também o ilustre etnógrafo observou como o jogo de boliche, tornada a principal atividade no tempo livre da gangue por ele acompanhada, estabelecia uma relação de cumplicidade com o status dos membros no grupo, de tal maneira que a seleção de determinado sujeito como adversário no boliche poderia responder ao ensejo de enfraquecer sua respectiva posição social.

privilegiado de análise pela antropologia. Explico. Os alongamentos, parece claro, podem ser descritos como uma técnica de fazer pessoas flexíveis. Em uma frente, vinculando pessoas a um coletivo. Esses treinamentos, com efeito, conectam pessoas ao coletivo mais amplo de praticantes da flexibilidade. Como as pessoas flexíveis não costumam ser concebidas exatamente de modo independente, os alongamentos podem, em simultâneo – e em um sentido eminentemente participativo –, ligá-las a um mentor, criando parentes por vezes. Noutra frente analítica, opera-se o que caracterizaria um processo de diferenciação intragrupo. A noção de nome como atributo oferece evidências nessa direção. Também aqui, o estatuto de pessoas entre os flexíveis é inseparável da corporeidade, só fazendo sentido pensar em pessoas flexíveis em vista de determinados componentes, como uma coluna. O corpo re/constituído, central para uma noção de pessoa que concerne a uma categoria de pensamento, levantando ao mesmo tempo questões morfológicas, ilumina ainda dois aspectos. Uma dimensão de cuidado, inclusive com os fluidos desse corpo (veremos em breve na discussão sobre temperatura corporal), mas também em certo modo de se fazer visível. Sobre esse aspecto, Goldman (1999) ventila inteligentemente como a ideia de estética da existência presente no último Foucault pode ser situada no que convencionamos chamar em antropologia de noção de pessoa. Também neste caso, o corpo, traduzindo ele mesmo um estilo de conduta (ética e estética), emerge como instância de relação, consigo e com o outro.

Sara, que envaidecida dizia *"já nasci flex, só fiz encaixar"*, estava ao nosso lado. Ainda na Barra, caminhávamos em direção a uma loja de bebidas enquanto ela, que seguia escalando, precisou ouvir Lilo vociferar, a fim de que seguíssemos viagem: *"Já chega, Sara!"*. Alguém completou: *"Gostou do chão, ela"*. Mascote, que também havia se chegado, caminhava como que com desleixo. Arrastando sua sandália de dedo no chão, erguia os pés apenas o bastante para continuar o percurso. Por qualquer razão que desconheço, suspendeu uma das "pernas da bermuda" de tecido tactel, mas somente a parte que cobria o membro direito. A bermuda, que antes alcançava-lhe os joelhos, agora parcialmente dobrada na altura da coxa, deixaria algo da sua coxa direita descoberta. A composição fazia coro com a dispensa de protocolos – ocuparia a cidade à sua maneira. Mascote, em vez de sem vontade, soava categórico no despojamento. Um pouco mais do que elevada, em realidade a cabeça do garoto estava quase que voltada para a própria nuca. Tinha muito de altivez naqueles meneios.

Lilo, se bem que tivesse apressado Sara interrompendo suas traquinas piruetas, ficara de conversa no meio do caminho. Mas não tardaria a vir ao encontro da gente.

Enquanto regressávamos com as bebidas compradas, já próximos ao Farol, Lilo retornaria acompanhado de um pequeno grupo a que havia se juntado no trajeto. *"Com licença"*, nos dissera com suavidade e alguma empáfia quando, apoiando as mãos em um poste perto da balaustrada, dispunha seu corpo em uma frontal, esticando-se por inteiro no chão.

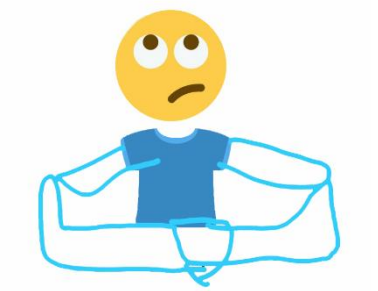

Figura 9. Frontal. Desenho por Levi.

À frente do grupo que partiu para comprar bebidas, voltamo-nos para trás e pudemos ver que todos, também aqueles que vinham depois de nós, pararam para apreciar a performance de Lilo. *"Tá vendo que é pra se sentir melhor que os outros?"*, insistia Kelvin, como se diante de uma tese provada. Rapidamente devolvi, o implicando: *"Você se sente inferior por isso?"*. Kelvin fez pouco caso, não se sentia parte do jogo: *"Eu, não, que eu não gosto disso"*.

Já próximos ao Farol, em meio a outros transeuntes, Duda, como quem leva um tombo, vai ao chão. Mas cai de modo estilizado, deslizando. Não demora para que outro flex do grupo, de igual modo repentino, também no chão se abrisse, e depois outro ali se visse deslizar, e mais outro. *"Oxe!"*, um rapaz comenta risonho. Estupefata, já em tom de reprovação observa a cena uma senhora que vendia amendoim na orla. A irreverência dos flexíveis surpreende, mas a reação dos passantes me era deliciosa, diversão sem igual. No grupo, só eu pareço atentar, e, portanto, achar graça da recepção que se esboça face ao inesperado. Não sei se haviam rotinizado o comportamento disruptivo a tal ponto de restar em segundo plano aqueles que, apenas por força do acaso, se faziam plateia. Comento com Kelvin sobre a reação das pessoas; dos seus dezenove anos, ele diz achar que o que desperta indignação é a idade dos garotos. A insubordinação algo radical que reivindicam ainda em fresca idade arrebata, e é possível que embleme as intervenções flexíveis e sua acolhida.

O que seria um flex sozinho? Todo flexível é, antes de tudo, um bonde. A sensibilidade flexível abre-se manifestamente àquele tipo de experiência de contágio que

vi tantas vezes acontecer, quando o despencar de um rebate-se sobre o corpo do outro. Na forma de vibração ou disparo, prolonga-se para fora dele mesmo. A flexibilidade enquanto tal figuraria uma matriz expressiva que dispõe os corpos em um tipo de corressonância, e que gera um campo de experiências do qual o ambiente de forma alguma é subtraído. De atalho para algum lugar, ou de um retrato onde a sociedade moderna aparece caracterizada pela ausência de chão e "pela redução da experiência terrestre à operação de uma máquina de andar" (Ingold, 2015, p. 86), nas formações flexíveis, a rua ela mesma e o chão são convertidos em estímulos demandantes. O chão é um apelo que toma os corpos por uma força gravitacional a que muitas vezes não se pode resistir; que preside a orientação dos flexíveis e que os atrai[52]. Para quem vê de fora, a impressão é que o chão onde se lançam os solicita para além dos pés de um corpo ereto, e ao responderem o apelo descendo ao seu modo estilizado, fazem propagar de modo não intencional um fluxo de intensidades que arrasta seus pares a semelhante estado. Proliferante, como onda ou correia de transmissão virtual, em fração de segundos temos corpos instantânea e seguidamente modulados em posturas flexíveis. Mediante essa circulação de afetos, o chão se vê povoado. Não nego, é uma cena bonita de presenciar, e ao mesmo tempo enigmática. Isso porque, a zona de intensidade que o inesperado movimento pode catalisar é um fenômeno sutil. E se, como parece, paira no ar, só os flexíveis se revelam permeáveis a tal disseminação. Só eles a fazem sentir. Sem a sensibilidade que encontra par na relação íntima contraída com o chão[53], inexistiria ritmo. É o ritmo que empresta harmonia entre os corpos – e o espaço. Ritmo *é* harmonia. Considerado, em vez de simples movimento, um "acoplamento dinâmico" (Ingold, 2015,

---

[52] Interessante é observar, em uma seara antropológica diversa (não obstante, fundamentalmente corporal), como Miriam Rabelo (2014) explora, na experiência do candomblé, a crucial mediação do chão no vínculo entre humanos e orixás. Em uma religião cujas atividades assumem o chão como "fonte de força e centro de axé" (Ibid., p. 260), também o chão atua, de diversas formas, como apelo; que desorganiza o ponto de vista habitual entre corpo e espaço, ao tempo em que reorienta essa relação. Rabelo, quando permite que sua etnografia seja igualmente reconduzida desde a perspectiva de um chão que come, faz notar como ele participa, outrossim, da constituição de práticas de submissão e cuidado que animam a vida do terreiro.

[53] Comparativamente, o balé clássico, afirma José Gil (2001), é informado pelo princípio da sublimidade. Como se dissolvesse o elo entre o corpo e a terra, seus gestos criam "uma atmosfera sem terra, ou um céu sem inferno" (Cunningham, 1952 *apud* Gil, 2001, p. 33). Podemos muito brevemente deduzir desses apontamentos como noções e práticas de espaço são atuadas pelo corpo, e em particular pela dança. De seu lado, o interesse de Ingold (2015) no tópico não se furta a tratar como homólogas a relação entre corpo e chão a um quadro de referências que atribui à cabeça o centro da inteligência, e, por conseguinte, de poder. No balé, que em termos expressivos oferece, ainda na análise de Ingold, a estilização de leituras dessa natureza, a cabeça é orientada para o alto enquanto os pés tampouco escapam à verticalização do corpo. É quando apenas a ponta dos dedos dos pés toca o chão, espaço que se deve reservar a quem ocupa a base da hierarquia social (Ibid.). Na flexibilidade, já vimos que a "ponta" costuma ser solicitada com o intuito de aderir ao invés de depurar o solo.

p. 107), o ritmo mantém ainda uma qualidade notavelmente temporal: ao referirmos uma coordenação, falamos em movimentos simultâneos ou sequenciais.

2.8. Uma roda tentativa

No Farol já havia um movimento que se assemelhava a uma roda. Ficamos animados. Mas não chegaríamos ali sem que antes, e mais uma vez, meus companheiros experimentassem com as oportunidades que encontravam pelo caminho. Ao ver uma barreira de proteção contra os automóveis, uma barra de metal em forma retangular pregada na calçada, Toledo declarou: *"Eu amo ferro!"*. Abaixou-se, apoiou sua mão como se num corrimão, e esticou as duas pernas, que corriam paralelas ao equipamento, ao tempo em que anunciava: *"Não aguento ver um [ferro] e já quero escalar"*. A poucos passos dele, outros flexíveis fariam um uso particular da lixeira. Um flex, com a perna deitada horizontalmente no chão, elevaria a outra perna, alcançando a borda da lixeira com o pé. A negativa[54], como é chamado essa posição angular, destina-se a amplificar a abertura pélvica, o que deve contribuir para "zerar" a frontal. Ou seja, de modo a não restar qualquer lacuna entre corpo e chão, acoplando toda a extensão das pernas, também como a púbis, ao solo. Seu amigo interviu. O esforço lhe parecia insuficiente: *"As bichas da ginástica [rítmica] não negativam assim, não"*. E demonstraria ele mesmo, alçando seu pé ao topo da lixeira: *"Negativa assim, ó, que é o certo, pra lascar mais"*.

O exposto nessas cenas nos mostra como a flexibilidade e seu treinamento colocam em relação os flexíveis e um mobiliário urbano que é capaz de criar ambientes onde a prática pode se desenvolver. Nesses ambientes, postes, placas de sinalização, corrimões e outras instalações emergem de modo particularmente ativo e propositivo. Interessa pensar com Bäckström e Sand (2019), cujo trabalho examina a habilidosa mobilidade de skatistas em ambientes urbanos. As autoras observam que no encontro dos skatistas nesses espaços, os ambientes e objetos são imaginados como possivelmente "skateáveis". Elas reivindicam que a imaginação dessa "skateabilidade" está ancorada na percepção dos elementos materiais a partir de seus recursos; um modo de ver a cidade, interpretando-a e imaginando-a "para oportunidades materiais espaciais e skateáveis" (Bäckström; Sand, 2019, p. 9).

---

[54] Nas palavras de Mascote: *"Negativa é você botar um objeto ou alguma coisa a mais, pra sua lateral, ou sua frontal, ficar morta"*. Explicito na página 123 o que os flexíveis entendem por "morta".

Semelhante apontamento foi tecido por Smith (2019) em suas deambulações pela cidade com praticantes de *le parkour*. Em sua leitura, porém, considerar as coisas a partir de uma primazia na prática o leva a observar como, em vez de simplesmente transformar o espaço urbano ao "romper" com um uso que seria comum, adequado ou normal, o *parkour* dá a ver como as atividades cotidianas são responsáveis por criar, continuamente, o espaço[55]. Em sua perspectiva declaradamente etnometodológica, o fato de que certas maneiras são assumidas como comuns e que, por isso, permanecem como não percebidas pelos usuários do espaço público, não deve encobrir as consequências performativas de seus usos. Como no *parkour*, também nas mais corriqueiras atividades os objetos ganham relevo de recurso. É sempre a prática em questão, porém, que o recruta enquanto tal. No caso do *parkour*, o movimento ginástico que consiste em superar "obstáculos", ou, antes, em "surfar" através deles, constitui conexões entre superfícies distintas e destacadas entre si. Como argumenta o autor, "paredes podem *levar a* telhados, cercas e barreiras" (Smith, 2019, p. 37, grifos do autor).

Se amar o ferro, para usar expressão de Toledo, faz ecoar uma prática, inclusive uma prática de espaço, deve também aludir o sentimento como modo de engajamento no mundo, ativo e interessado. O arremate *"não aguento ver um, que já quero escalar"* faz cair por terra a ideia de que o interesse em questão (a flexibilidade) "projeta" no artefato significado de mero apoio à realização de uma atividade. Uma hipótese de que o dado interesse simplesmente antecede o encontro resvala em silenciarmos o apelo dos objetos mesmos, aliás vocacionado pelo próprio Toledo. Ao compreendermos que a qualidade das coisas não é um elemento de uma consciência autônoma que colore de significado um mundo neutro (Merleau-Ponty, 2006), devemos levar em conta como essas coisas apelam e sugerem comportamentos através da qualidade pela qual se revela (Merleau-Ponty, 2004). O estilo de vigorosa retitude do "ferro" parece desencadear, assim, um impulso afetivo que incita, como na cena descrita, um movimento que dispõe as pernas em analogia à forma do elemento arquitetônico, protótipo da flexibilidade em seus ângulos e linhas lapidares.

Não é apenas o mobiliário urbano que torna certos lugares convidativos para a prática. Mesmo que a flexibilidade seja, em primeiro lugar, movimento, e só depois uma

[55] A flexibilidade tampouco é uma prática que mantém o espaço intocado. Vimos no capítulo anterior como os alongamentos e ensaios das Closentas reordenam a casa de Nara desde a disposição dos móveis da sala.

dança[56] – razão pela qual sua exibição pública prescinda de música[57] – a paisagem urbana também é composta por sons, e a música pode, efetivamente, gerar uma atmosfera atrativa para que os flexíveis demonstrem proeza acrobática. Assim foi que, naquele passeio sem roteiro prévio, seríamos apressados por um flex que chamaria nossa atenção para o evento que se desenhava a alguns metros da gente: *"Ó o funk lá em cima, e a gente aqui embaixo!"*. E lá iríamos nós à menor batida de funk. Da calçada, fomos atraídos por um hit de MC Kevinho ao Farol, em cujo entorno finalmente encontraríamos uma roda. "Essa novinha é terrorista, é especialista/ Olha o que ela faz no baile funk com as amigas", assim eram os versos que embalariam nossa chegada à rodinha.

Os primeiros acordes daquele funk paulistano, *Olha a Explosão*, remetem a uma nota única, percussiva e envolvente, do cavaquinho. Inicialmente espaçados, os acordes do instrumento de cordas (que atravessa toda a canção) logo irão conferir uma feição suingada ao funk. A música encontra seu clímax no refrão: "Olha a explosão/ Quando ela bate com a bunda no chão/ Quando ela mexe com a bunda no chão/ Quando ela joga com a bunda no chão". Foi, no entanto, na execução da segunda parte da canção, quando se torna mais acelerada, e o "tchu-tcha-tcha", batida que marca a música funk, mais sentido, que, em meio a repiques de sino (outro elemento presente na música de Kevinho), vimos um bate-bunda quase generalizado tomar conta da roda. Troncos inclinados para frente, mãos nos joelhos, e os músculos dos quadris relaxados, faziam chacoalhar seus traseiros, que reagiam de modo repetido e veloz à música cujo refrão claramente conferia protagonismo ao bumbum. Tema recorrente no funk, sua manipulação e domínio, objeto de investimento estético, era sobremaneira estimada também entre os flexíveis. Lembro-me de uma ocasião em que um flex comentou na casa de Nara: *"Levi deu uma reversão ontem"*. Iago, que nutria uma relação conflituosa com Levi, com quem costumeiramente se afrontava, prontamente retorquiu, intensa vinha sendo sua agenda em rebaixá-lo: *"Reversão cagada"*. Nara não o deixou sem resposta – um só movimento bastaria para

---

[56] Embora a flexibilidade seja indissociável de um contexto de interesse pela dança, é notório, na prática, sua relativa autonomia da música. Tal não pode ser dito da experiência dançante. Não pretendo, contudo, ao afirmar que a flexibilidade consiste, em primeiro lugar, em movimento, estabelecer uma separação rígida entre movimento e dança. Mas, como dito, unicamente ressalvar a autonomia, mesmo que relativa, do primeiro em relação à música. Nas investigações antropológicas que se voltam à dança, estudiosos têm abdicado dessa categoria em favor da noção mais ampla de movimento. Como em outros campos dedicados às chamadas formas expressivas, observa-se semelhante deslocamento: de música para sons; de teatro para performance. A guinada busca reagir ao etnocentrismo velado na concepção de dança, música e teatro como categorias universalmente aplicáveis (ver Reed, 2012).

[57] Devo reconhecer, no entanto, a parcialidade dessa asserção. Recordo-me de uma conversa com um flexível (relato na nota de rodapé n. 111) na qual ele dizia: *"Às vezes não tinha nem música, e a gente tava lá dançando"*.

liquidar o atrevido Iago: *"Você pode fazer sua cobrinha, mas só a batida de bunda dele…"*. Iago reagiu com desprezo: *"Tá bom, tia, tá bom"*.

"Vamo quicar!", dizia eufórico um flex ao chegar até a roda no Farol. Os flexíveis alternavam entre o bate-bunda e um rebolado que lhes conduzia a pélvis, com as mãos nos quadris, em direção ao chão. A lírica funk "quando ela bate com a bunda no chão" animava uma disposição afetiva que fazia dançar muito mais *com* o chão, do que *sobre* o chão, como diria a estudiosa em danças pélvicas da afrodiáspora Ana Toledo (2021). Vez por outra, a dança era ainda embalada com uma coreografia que compreendia em repousar as mãos sobre joelho e coxa direita. Levemente inclinado, também o tronco sobre a perna direita a tornava um eixo desde o qual rotacionariam o corpo; enquanto os glúteos, outra vez descontraídos, fariam repercutir as repetidas batidas do pé esquerdo sobre o solo. Como uma bola a quicar no chão, a impressão visual era de que suas nádegas ricocheteavam, acertavam uma superfície e reagiam retornando agitadas em benefício de seu balanceio.

Meus companheiros já se achavam em posturas flexíveis quando duas trans aproximam-se da roda. Ao toparem com um flex cujas pernas se abriam para aderir ao solo, uma trans vira-se para a outra; mal contendo o riso, MC Katrina (seu nome, como eu saberia depois) comenta: *"E elas continuam fazendo a mesma coisa!"*. Sua amiga concorda: *"Dando aquela velha escalada… Elas não perdem esse costume!"*. De costas para as trans, o flex que ostenta uma frontal está imóvel no chão. Como por reflexo, olha circularmente. Seu colega as provoca, porém só alcanço a resposta: *"Mas trans também lacra, trans também fecha, mas não precisa se alongar"*. O garoto reage, as devolve ao lugar de obra inacabada: *"Ah, meu bem, mas tem que tomar Perlutan!"*[58]. Aparentando familiaridade com a cena, não posso evitar a pergunta se também escalam. Elas, porém, desertoras da flexibilidade, encontram-se em outro patamar: *"Antigamente. Mas não é mais pra mim. Meu tempo disso já passou. Sou travestis, sou hormonizada!"*[59]. MC Katrina usa uma miniblusa laranja; outra blusa – esta, de manga comprida –, traz aberta, desabotoada. A seda cobre-lhe os braços com motivos de oncinha, parte do seu abdômen segue desnudo. Tem fartos e cacheados cabelos, na cor castanho dourado. Em tom prateado, um par avantajado de argolas lhe adorna as orelhas. Leva até a boca, depois de

---

[58] Hormônio injetável, Perlutan é o nome comercial do fármaco mais popular entre travestis.

[59] Mascote, que já ao final da pesquisa se tornaria trans, processo de transformação acompanhado, também, de certa moralidade, passaria a esquivar-se da prática da flexibilidade, afirmando considerar feio uma trans *"ficar se abrindo"*.

erguer o antebraço direito, seu punho, cerrado. Simulacro de microfone. MC Katrina é, agora, apresentadora de um programa de auditório. Tem público. Não o deixará ir embora junto à caixinha portátil que anima a paisagem, e que partiu com o dono. Se antecipa ao silêncio que ameaçaria a roda.

Tenta armar um afronte. *"Eu quero ela"*, balança o indicador em direção a um flex, *"e a Heron"*, complementa o chamado montando o duelo. Nesse momento estendo-lhe meu gravador, que passa a fazer de microfone. Desfaz o punho cerrado. Se posiciona ao centro da roda, buscando dela assenhorar-se: *"Vai deitar? Vai deitar?"*, insiste. *"Você não é de se deitar, bicha, tá na sua cara! Você é de que signo?"*. *"Capricórnio"*, o flex emite uma resposta protocolar. *"Meu vênus, viu?! É babado!"*. Tenta reagir à apatia do flex: *"Vai se deitar, é? Você é uó, então!"*, finaliza. *"E a Heron, vai se deitar?*". Escuta-se um: *"Eu, não"*. MC Katrina sentia haver pouco clima pra afronte, mas parecia decidida a agitar a turma: *"Né afronte, não, é na amizade, é na amizade!"*, fala elevando a voz. *"É troca de experiências!"*, a ironia é clara. Convoca Duda pelo sobrenome com que ele mesmo se batizara: *"Evans, por favor, compareça ao Necrotério!"*. Escutamos Necrotério? Sim, o programa comandado por MC Katrina tinha nome: 'Necrotério, Só Falta Você!'. Explicaria em seguida: *"Gente, o porquê do 'Necrotério, Só Falta Você!': porque as bicha só falta se matar"*.

Na ausência de Duda Evans, MC Katrina ataca novamente. Dessa vez, é a Toledo quem irá chamar: *"Olha, a George Toledo estará entrando em praça nesse exato momento. Ela faz um burucutu no cavalo manco, uma caqueira voadora. Xiii... Ela arrasa!"*. O que quer que queira dizer sua descrição, entendemos exaltar a extraordinária proeza de Toledo na flexibilidade. *"Boneca, regazzo, su apresentación"*, fala variando as línguas, chama Lilo. *"Seu nombre? Você é boa, és boa, mademoseille? Fique à vontade. Só um close, só um close, uma troca de experiências"*. Lilo reage, arqueia os quadris, dobra-se sobre seu próprio corpo. Suas mãos agarram-se às pernas, colocando, por entre elas, a cabeça. É uma transversal. MC Katrina parece satisfeita*: "Olha! Ousada, ela!"*. *"E, agora, as plus size!"*, volta-se para Levi, com seu cabelo vermelho de fogo e barriga saliente. De fato, a compleição de Levi destoava, em muito, dos demais flexíveis, de quem eu já havia escutado que *"é do corpo das magrelas que sai umas pérolas"*. Mas a percepção não intimidava Levi e seu humor (auto)irônico. Um dia em sua casa ele tomou o gravador da minha mão, fazendo questão de deixar registrado:

> Porque eu, Levi De La Torre, sou a mais desgraça que você vai conhecer. Eu puxo uma perna, ela já vai aqui [aponta para cima], uma coluna, ela já vai lá [aponta para o solo], entendeu? Um bate-bunda desgraça, que não tem uma que não deite [bate palma]. Eu sou muito boa mesmo, entendeu? Já afrontei George Toledo, Endrick Alves, Yuri Stockler [Mascote]. Só afronto bichas boas, entendeu? Melhores que eu! Iago também se deitou pra mim – pêca! Só afronto bichas boas. Quer dizer, umas são gongadas, mas se deitou. (Levi)

"A senhora, por favor, compareça em praça", anuncia MC Katrina, a presença de Levi, dirigindo até sua boca o microfone: *"Nada a declarar"*, retruca Levi. *"Venha cá, você não quer afrontar ninguém hoje, não?"*, pergunta Katrina. *"Nada a declarar"*, é tudo o que Levi tem a dizer. *"Só pra você se apresentar no programa. Troca de experiências… Nada de afrontes, nada de inimizades. É um pedido da David Ravage, vai negar?"*, Katrina não desce do posto de agitadora. *"Vou ter que negar, bicha, eu tou com sono"*, responde Levi. *"Bicha, eu não acredito, quer dizer que saí de Paris, Las Vegas, só pra fazer o anúncio desse afronte, e você vai negar?!"*, suplica Katrina em uma derradeira investida. *"Ai, bicha, mais tarde, mais tarde"*. Katrina suspende o programa: *"Bom, gente, e esse foi mais um 'Necrotério, só falta você!'"*. E me procura: *"Deixa eu devolver o microfone, cadê o dono? Elas não querem mais, tão pagando de loucas"*.

Quando o calor se tornara intolerável, e os apelos de MC Katrina, igualmente, partimos para o Porto da Barra. Toledo nos conclamaria para aquela direção; antes, porém, se viraria para mim e, como que querendo demonstrar seu poder sobre o grupo, pediria que eu atentasse: *"Vou chamar, as bicha vêm tudo"*. E assim foi. Arrebanhada por Toledo, a noite terminaria na areia da praia. Ali, os flexíveis arriaram suas bermudas, e o que de peça masculina restou, cueca boxer, transmutou-se em lingerie. Manipulando a indumentária, ergueram o cós da cueca até o umbigo, dando a impressão de que vestiam calcinha de cós alto.

2.9. Elaborações sensoriais

MC Katrina em sua intervenção é uma imagem que dá conta da realidade de que a Barra é como um palco. Melhor: uma roda. E, bicha, *"roda é passar o que tem de melhor"*, diriam. Em uma situação hipotética (na Barra, mais do que tudo, plausível) de afronte, inexiste aprendiz – foi o que me dissera um iniciante: da perspectiva mesma de um neófito, em um afronte, se é desde sempre flexível. Afinal, *"afronte é afronte"*, me diria ele. A esse evento terminante e categórico, que por vezes passa ao largo da própria

vontade do flexível, não cabe hesitar ou decidir. O evento se impõe. *"Afronte"*, afirmara esse mesmo iniciante, *"a gente não escolhe; é o afronte que escolhe a gente"*.

Temos que o caráter inarredável do afronte reclama uma preparação. Uma preparação é algo que deve ter lugar antes do evento em si. Na Barra ou em um afronte – que consiste, em todo o caso, em assumir uma personagem sumamente pública (em jogo em uma roda, a reputação) não convém parecer estar aprendendo. E nós já sabemos que alongar-se e ser alongado é o modo propriamente flexível de aprender. E de treinar – todo flexível se alonga. Mas o alongamento configura-se em um tipo, não o único, de preparação. A performance flexível requer duas maneiras de preparação: alongamento e aquecimento. Como, talvez, ser visto se alongando pode indiciar uma flexibilidade em progresso, inoportuna leitura que, face um oponente em potencial, vulnerabiliza o flex, a Equipe O Lacre achava por bem, via de regra, restringir a Barra à prática de aquecimento. O alongamento, fariam horas antes, no Pelourinho.

Antes que cheguemos àquele destino, no entanto, cumpre-me destacar a existência, entre os praticantes da flexibilidade, de um código sensorial que anuncia estado de prontidão para a performance flexível: o "sangue quente". Se, até o momento, me concentrei no treinamento que responde pela aquisição de certas habilidades (os alongamentos), interessa também atentar para aspectos mais circunstanciais em que a flexibilidade é apresentada. Para esse propósito, a noção de "sangue quente" é preciosa. A ideia de explorá-la analiticamente articula-se à esquiva de Ingold (2000) de abordar habilidade como propriedade de um corpo. Para o autor, pensamento cuja pedra angular fundamenta-se no emaranhado organismo-ambiente[60], essa perspectiva compromete a compreensão da dimensão ambiental em que tarefas emergem e são desenvolvidas, na medida em que tratar habilidade como aquisição pode implicar em pensá-la como uma propriedade fixa ou portátil. Se não existe dúvida de que, nesse terreno, Ingold encontra-se preocupado com as sensibilidades que definem o praticante habilidoso, permitindo-o sintonizar-se e ajustar adequadamente sua ação às condições do ambiente (agenda com que o autor estabelece compromisso), a noção de "sangue quente" se endereça ao domínio da interocepção. Mais propriamente, da termocepção. Sendo, também esta, uma

[60] Não é possível ignorar o movimento empreendido pelo próprio Ingold em seu pensamento. Se cotejadas, observaremos que entre sua produção do primeiro decênio dos anos 2000 e aquela da segunda década deste século, há uma significativa revisão do arcabouço conceitual que serve de alicerce às suas reflexões. A esse propósito, consultar Steil e Carvalho (2012, p. 32) e Sautchuk (2015, p. 124).

sensibilidade gerada ou aprimorada pela flexibilidade, a percepção das sensações internas ao corpo (neste caso, da temperatura corporal) está inextricavelmente conectada à ação.

Vale lembrar que o organismo se constitui, segundo entendimento de Ingold, como um centro de percepção e ação. Sem atribuir um peso desigual a qualquer dos termos, percepção e ação se coordenam e se sintonizam uma à outra. Levi prometia enfrentar Iago num desses domingos no Farol: *"Eu pego ele domingo, na Barra. Se Deus quiser, e eu estiver com sangue quente, eu vou dar o melhor de mim. Não vou me deitar pra qualquer uma!"*. Nesta passagem, como em todo o campo, o fluxo sanguíneo é considerado sob o plano da relação entre temperatura e ação. Se trata, aqui, de uma forma interoceptiva da termocepção, i.e., a sensação de calor interior. Não ambiciono embarcar no debate sobre se a termocepção, sentido vivido de temperatura, corresponde a uma modalidade sensorial do tato, ou se, em vez disso, deve ser conceitualizada como um sentido distinto[61]. Em razão de a imagem do sangue evocar diretamente o metabolismo, reputo mais produtivo discutir, mesmo que a voo de pássaro, questões quais: i) o modo com que essa percepção sensorial se anuncia, como esse estado é reconhecido; ii) as maneiras com que é possível manipular ativamente essa condição (termorregulação); iii) como a disposição em exame repercute na flexibilidade, as ações que mobiliza, o que ela faz fazer. Veremos que os diversos ângulos sob o quais o sangue quente pode ser interrogado estão articulados.

Estamos habituados em nosso cotidiano com um plexo de locuções que encontram no sangue, ou no calor, expressão de estados de excitação. Estar "com sangue nos olhos" traduz obstinação e tenacidade. Se fazer algo "de cabeça quente" denota impulsividade, ligada a certo estado emocional de confusão mental, cometer um crime "a sangue frio" fala de uma ação, às vezes de um raciocínio tático, alheio a sentimentos que supostamente nos humanizariam – o que, nesses casos, não deixa de referir capacidade de execução de determinada tarefa. Se os "símbolos naturais", como acertadamente expôs Margaret Lock (1993), ao fornecerem uma linguagem associada ao domínio semântico de estados emocionais, reúnem noções como mente e corpo, há que repararmos que essa gramática polissêmica é informada por valores particulares, relacionando os sentidos e o seu funcionamento a ideias e sentimentos morais[62]. Por consequência, essa linguagem é

---

[61] A respeito dessa discussão, consultar, por exemplo, Potter (2008) e Vannini e Taggart (2014).

[62] É interessante notar que em sua etnografia num complexo de favelas da Zona Norte do Rio de Janeiro, Camila Fernandes (2017) identifica o uso da expressão "sangue quente" para implicar moralmente voracidade sexual e lascívia a certas mulheres.

também utilizada, segundo Sarah Pink (2009), para categorizar de maneiras particulares os "outros" e suas ações.

É razoável considerar que os flexíveis abordam o corpo a partir dos vasos circulatórios. Mas cabe a ressalva de que seu "sangue quente" não figura simples representação do sistema metabólico. Não se trata de uma metáfora, mas da percepção sensorial de uma realidade metabólica que é experimentada na prática. Por isso, Heitor, 15 anos, primo de Levi, quando indagado por mim o que seria sangue frio, responde: *"Sabe quando você acorda? Não consegue fazer nada…"*. Heitor não se ocupa em precisar o que é sangue frio. Ou melhor, defini-lo é situar sua percepção em ciclos metabólicos – reside aí a capacidade descritiva da categoria. O sangue que corre, quando quente, abre e faz também correr; se frio, bloqueia, põe em estado de dormência. Seguindo as pistas fornecidas por Heitor, falar em sangue quente ou sangue frio é referir a ciclos de atividade e descanso, repouso e movimento.

Animando um fluxo ou corrente, o sangue não é fixo, mas assume um estado, uma qualidade. Para os flexíveis, quente ou fria. Volátil por excelência, interessa-me saber como é possível distinguir sua temperatura. Heitor esclarece:

> Quando você tá fazendo coisa que você não consegue. Tipo, eu tou com sangue frio. Com sangue frio, eu consigo dar duas laterais, puxar carmit e girar com perna no ar. Com sangue quente: dou frontal, reversão, entro numa transversal, cobrinha, puxo arco. (Heitor)

Mascote sente que seu sangue está esquentando quando experimenta prazer em dançar. Já Levi, entende que está de sangue quente quando percebe seu corpo mais leve, mole, quando sente o coração acelerado. Vê-se daí amplificada a capacidade de ação. Pensar na temperatura sanguínea, entre meus interlocutores, é voltar-se para o que um corpo pode. Como em Annemarie Mol e John Law (2004), especificamente nos insights sobre o corpo formulados a partir do cuidado cotidiano por pessoas com diabetes (que vivem com hipoglicemia), o autoconhecimento do corpo – no caso da discussão que proponho, o desenvolvimento da sensibilidade em discriminar se o sangue está quente ou frio – não é uma questão de "agregar conhecimento, mas de intervir" (Mol; Law, 2004, p. 49). Não consistindo em uma constatação desinteressada (se conhece para agir), é justo que nos perguntemos como os flexíveis operam a transição de um estado para o outro, como manipulam esse aspecto de sua existência somática. Se em um domingo anterior o sangue de Levi *"estava super frio"*, se quisesse Deus e se pusesse quente o seu sangue,

haveria volta: daria o seu melhor doravante. Portanto, a pergunta sobre como regular e trabalhar sobre esse estado é ainda importante na medida em que, obstáculo ou auxílio, o sangue, como uma "condição para", entra na resolução de uma situação.

Primeiro, no entanto, é capital sublinhar que essa transformação, de sangue frio a sangue quente, se atende ao problema do esforço para a execução de movimentos enérgicos, é, outrossim, porque sente-se amainar a dor que acompanha performance flexível é amainada. Afora isso, é sabido entre eles que praticar a flexibilidade com o sangue quente evita lesões musculares, agravos que os flexíveis conhecem por "distensão". Se o sangue quente pode ser lido como um modo de comportamento – perguntar ou reconhecer que o sangue de outrem está quente é perceber um estado de excitação –, esquentar o sangue é, além de uma questão de desempenho, um modo de cuidar do corpo[63]. Já vimos que são diversos os indícios, dentre o conjunto de sensações, pelos quais o sangue quente se faz reconhecer. Sendo a ausência de dor uma delas, não poderia, em um capítulo que também se destina à discussão da fabricação da pessoa flexível, negligenciar a termocepção, partícipe que é do regime sensorial próprio à prática. Quando eu conversava com Maurício, ele se queixava: *"Desci [em frontal] de sangue frio, comi uma dor da porra"*. Levi assegura: *"Quando o sangue tá quente, não dói nada"*.

São muitas as respostas sobre o que viria a esquentar o sangue flexível. Eu diria existir muito mais uma conjunção entre práticas e elementos em um dado ambiente do que um fator único ou isolado. Para a maioria dos flexíveis, deve-se, todavia, creditar principalmente à música a modificação no fluxo sanguíneo. À escuta da batida de um funk, o *Sarra o Roça Roça*, de MC FB, Duda oferece seu testemunho: *"Meu sangue esquentou babado em casa escutando essa música. Quando vi, já tava assim, ó: prá!"*, dizia, esboçando, com os dedos e mãos, um movimento de atrito. Cabe aqui um parêntese para marcar como pululam onomatopeias nos relatos dos flexíveis – o fato de elas aparecerem em reconhecimento, ou ilustrando um estado faiscante de excitação (o sangue quente), não parece casual. *"Só com sangue quente que eu pego, puxo [a perna], nhá!"*, dizia um flex. As onomatopeias orientam a atenção do ouvinte para o ritmo e para

[63] Vale consultar a etnografia de Caroline Potter (2008) a partir de um treinamento em dança profissional. Chamo atenção para a categoria de "sociabilidade acalorada", que lhe serve para designar a configuração interacional de que o estúdio é testemunha. Conforme observa, calor dos corpos fazia esquentar o estúdio, enquanto que estar presente nesse último era também uma maneira de experimentar o calor dos outros – nas palavras da autora, a força vital. Potter relata que sentir muito frio durante as aulas acarretava, na perspectiva dos dançarinos, em ficar suscetível a lesões. As aulas só teriam início, destarte, com um aquecimento prévio.

movimentos extremos, que conferem vida à narrativa, vigor à prática corporal. Fazem existir, no plano de uma linguagem figurativa, a força que deve acompanhar situações de combate, enquanto que um ambiente e superfície concreta também subjazem à qualidade impactante dos movimentos vocalizada por essas figuras sonoras. Os relatos fazem mais do que reproduzir acontecimentos oralmente. Mesmo quando alguns gestos aludidos, como o carmit, não se apresentam ruidosos, as onomatopeias ali estão, razão para defendermos que esses relatos reelaboram o passado, retraçando o trajeto de movimentos na mesma proporção em que acentuam, via recurso a onomatopeias, características distintivas da fisicalidade de uma pessoa flexível.

Figura 10. Carmit. Desenho por Levi.

Escutei um membro das Closentas pedir veementemente enquanto tentava se alongar na casa de Nara: *"Bota música aí, que o sangue esquenta mais rápido"*. Toledo, por sua vez, deslindaria as muitas situações em que o calor do sangue se fazia sentir: *"Quando você tá ouvindo som alto, todo mundo olhando, tirando foto, gravando, aplaudindo..."*. É nesse ponto que o sangue como um fluxo, como estou propondo, merece mais considerações analíticas. Já vimos que a noção de sangue quente equivale à percepção de calor interior. Muito significativamente, porém, os relatos dos meus interlocutores sobre esse calor por que sentem seu corpo recrutado (Allen-Collinson *et al.*, 2018) testemunha um corpo que se junta e que participa do fluxo do mundo. Suas fronteiras são porosas. Se parece escapar ao olhar etnográfico, também aqui a temperatura do sangue é algo – como sugerem, a respeito da hipoglicemia, Mol e Law (2004) – que não está meramente escondido, ou "sob a pele": o sangue quente é forjado através de práticas concretas. Práticas que são também de sensibilidade e de atenção, no sentido mesmo de atender e de responder às condições ambientais e aos apelos do mundo. Um mundo de música alta, que faz foto e que filma, um mundo que aplaude calorosamente.

Enfim, um mundo vibrante, que reverbera no sangue como esse fluxo de ressonância. O sangue quente, penso, revela também um pendor estético: a percepção receptiva e calorosa da performance afina-se ao desfrute de dar o melhor de si, afetando a qualidade do movimento flexível.

A oposição radical a esse intercâmbio metabólico e estético, a rigor seria o cadáver, em cujo corpo, frio, o sangue deixou de correr. Não sendo capaz de transacionar com os fluxos do meio, já não encerra movimentos. *"Como você sabe que seu sangue não está mais quente?"*, eu insistia. *"Porque eu não tou mais com fogo de dançar, meu fogo já foi"*, recebi como resposta de um flex. O fogo e o prazer (recordemos de um Mascote que compreendeu que tinha quente o sangue ao experimentar satisfação em dançar) se misturam aqui. Em vista disso, dois aspectos devem ser objeto de reflexão. Primeiro, se em algum momento ventilei que o sangue quente, conforme expresso por meus interlocutores, é uma condição para certos feitos flexíveis, tal apontamento não deve remontar um quadro do tipo estímulo-resposta. Dito de outro modo, a sensação do sangue quente não antecede o movimento, mas é experimentada pelo corpo em ação. O sangue quente como comportamento (seu caráter simultaneamente sensorial e motor) anuncia-se enquanto o flex se vê fazendo coisas que usualmente não consegue – à semelhança do que já escutei sobre o afronte, evento também capaz de reverberar na temperatura do sangue. Sente-se o corpo mais móvel. Dialogo, em muitos aspectos, com John Dewey ([1896] 1971), quando o filósofo se opõe à concepção do arco-reflexo na psicologia. Concedendo primazia à ação em sua totalidade, o pragmatista defende que o estímulo sensorial e a resposta motora, ao invés de encaixilhados em um modelo etapista de ação, não se destacam, mas integram-se a um só e mesmo processo de coordenação sensório-motora.

O modo como o "sangue quente" acontece a um flexível complica separações como interior e exterior. Mesmo, porém, a audição de uma música, que, na qualidade de som, se enquadraria, numa acepção mais convencional do modelo do arco-reflexo, como "estímulo externo", em geral é descrita pelos flexíveis como um movimento, um corpo que é tomado por certas vibrações. E não um corpo que percebe para, só em seguida, agir. O diálogo abaixo ilustra o argumento:

> Levi: – Eu tou falando dessa música ["Bela (Não Faz Isso)", de Os Destroia[64]] o dia todo, mana. Foi a melhor de todas. Ninguém sabia o que ela queria dizer,

[64] Grupo angolano de afrobeat.

> ninguém sabia nada. Só o ritmo, e todo mundo já foi se lascando. Cada uma fazendo uma coisa...
>
> Breno: – Viado, quando aquela música tocou, eu vi Duda incorporando não sei o quê, se batendo todo, Ravel pulando parecendo uma macaca, eu pensei: "pronto, cada um incorporou um animal!".

O "sangue quente", é presumível, remete à vitalidade, vigor e energia. Em linha com a influente teoria das emoções postulada por William James (1884), poderíamos nos perguntar o que seria da euforia e do "fogo", do entusiasmo e do prazer, sem a leveza de um corpo bem disposto, em estado de prontidão para o movimento e a expansão. Seus leitores são levados a se perguntar: o que seria, sem os batimentos cardíacos ligeiramente acelerados? Usualmente atribuímos a origem das alterações fisiológicas às emoções. Nesse esquema causal, vida psíquica e fisicalidade estão segmentadas. O que os relatos flexíveis fizeram até aqui com a descrição do "sangue quente" foi, no entanto, a partir de uma mudança corporal aguda, e não exatamente de uma emoção prévia, experimentar certo estado de espírito. Assim é que se verifica imputada ao "sangue quente" a satisfação em dançar, o "sangue quente" contando *como* prazer em dançar. Logo, não havendo critérios seguros para distinguir o humor de sua fisiologia, esses disparos no fluxo sanguíneo são constitutivos do que é sentir prazer em dançar, sendo o próprio dançar em seu fogo.

Como o afronte, evento, nada obstante, em que os flexíveis experimentam feitos dos quais não se sabiam até então capazes, o "sangue quente" e a circulação de intensidades para a qual seu desenho inconfundivelmente apela, recoloca o corpo no centro da discussão – dessa vez, porém, em um terreno eminentemente especulativo. Podemos, por certo, aventar como o endereço analítico da expressão provoca um deslocamento de uma tradição fenomenológica, que, sinteticamente falando, tem por interesse inaugural investigar "as coisas mesmas" conforme aparecem a uma "consciência" (intencionalidade), para uma guinada espinosista por excelência, que encontra na potência para agir e pensar fonte primordial da empreitada filosófica. Nesta senda, a potência enquanto tal seria o "em si" do ato[65], o seu substrato, pautando a possibilidade de atos concretos que vêm à existência no mundo. Deste modo, interrogando o corpo não a partir do dado, mas do virtual, a questão preponderante sobre o que pode um corpo é modulada, no caso da pessoa flexível, pelo fluxo metabólico e suas afluências.

---

[65] Devo essa reflexão a Phillip John Villani (comunicação pessoal).

Conquanto eu tenha afirmado preliminarmente que todo flexível se alonga, não foram poucas as ocasiões em que alguns flexíveis mais proficientes, como Duda ou Toledo, distinguindo-se dos demais, bravateavam não se alongar: *"As bicha que é uó se alonga, porque eu só me aqueço"*, declarou Duda. Ou ainda: *"Não me alongo. Alongado, eu já sou. Me aqueço"*. Enquanto Toledo, afirmando em certa ocasião que *"quem precisa se alongar é quem não é totalmente flex ainda"* (publicamente, portanto, não o veríamos se alongar), explicaria em seguida que, quando se é flex, se deseja descer ao chão (escalar) de uma só vez. Se *"alongamento significa com paciência"*, como nosso mestre chamou atenção algumas páginas atrás, ser flexível consiste, também, em uma questão de velocidade – velocidade permitida a quem percorre uma trilha supostamente já pronta. Outro modo de dizer, um expert: "ao tiro de uma pistola, entrando em ação num instante" (Ingold; Vergunst, 2008, p. 3).

A prática de aquecimento, especificamente o "sangue quente", deve ainda ser considerado sob o prisma de que estar apto à execução de certos movimentos de "sangue frio" é uma competência louvável entre os flexíveis. Desse modo, afirmar que *"a lateral dele desce de sangue frio"*, como escutei certa vez, é testemunhar o virtuosismo do praticante em determinada habilidade. Não por acaso, declarar que sua frontal é "morta", linguagem semelhantemente frequente, é falar, em vez do perecimento, sobre o apogeu de um corpo. Se o "sangue quente" preserva o flexível da dor, *"morta"*, nos dirá Mascote, *"é quando sua frontal já desce há muito tempo e você não sente mais dor. E desce qualquer hora, qualquer hora, qualquer hora. Isso é morta!"*, diz enfaticamente.

Se os exercícios visam a "evolução" e o crescimento, é como se, após uma série obstinada de alongamentos, a frontal já não tivesse como crescer. Isso porque, tendo conquistado uma forma, ou acabamento, que seria seu ápice, estaria morta. Talvez por isso as gays que se arrogam "verdadeiramente" flexíveis, isto é, os mais proficientes, insistam em dizer que não precisam se alongar. Uma vez que atribuem esse adjetivo a certas formas assumidas pelos gestos, adjetivo cujo uso parece vincular crescimento a dor, é possível que meus interlocutores concordem com Ingold (2018), para quem a vida consiste em um contínuo processo de crescimento – não "só em força e estatura" (p. 178), como em habilidade e conhecimento. E com Paul Klee – como também nos mostra Ingold (2010), o pintor entende a forma como morte, em oposição ao inacabamento primordial de cada existência.

Essas observações atestam como os sentidos participam da organização da flexibilidade. Além de repercutirem notavelmente no desempenho estético, contribuem

para a configuração da prática em pelo menos dois ângulos. Por um lado, produzem hierarquias, quando as informações sensoriais investem dada atuação de valor. Por outro, organizam a prática espacialmente. A dois lugares, Barra e Pelourinho, duas práticas, dois registros sensoriais distintos: aquecimento e alongamento.

2.10. Alongamento no Pelourinho

Já nos encontrávamos no Pelourinho quando Duda vinha se aproximando. Levi, de quem eu estava ao lado, chamou minha atenção para a compleição física de Duda: *"Quando a gente vê uma bicha assim, já sabe que tem coluna. As bicha, só no andar, já vê se é boa. Quando assim, xiii... É boa na coluna, já tem facilidade pra descer"*. Duda estava vestido em uma regata de gola polo. Em pouco tempo desabotoaria a peça, deixando à mostra um pingente com a imagem de uma bailarina que, na altura do peito, dançava cor de prata em sua pele preta. Tinha um cabelo *black power* – o prendia de baixo para cima, conformando um coque protuberante. O mais importante, porém, é que a forma côncava para a qual Levi apontava, e que a sua lombar assumia, não deixava dúvida: Duda tinha coluna.

Não é, portanto, apenas na literatura sobre hábitos e habilidades que estes podem vir a ser aludidos em termos de aquisição[66]. Já explicitei acima que Tim Ingold, como outros[67], esquiva-se em abordar uma habilidade nesses termos. Acontece que ao enfatizar o centro percepção-ação – sua acepção de organismo tem por efeito distribuir a própria habilidade a um ambiente onde esta poderia se desenrolar –, ele não ignora que, ao invés de habilidades preexistirem a uma atividade, formas emergem através de habilidades. Apenas nesse sentido, Ingold, conforme entendo, admite nos dirigirmos à habilidade enquanto aquisição. Isto é, quando podemos apreciá-la em diversos momentos do ciclo de vida, guardando consigo uma história de desenvolvimento que se traduz na habilidade

---

[66] Mencionarei apenas alguns trabalhos. À guisa de exemplo, Nash (1990) estabelece uma discussão sobre a noção de habitus no pensamento de Edmund Husserl – para o fenomenólogo, o habitus é "constituído na experiência vivida e *retido* pelo organismo" (Nash, 1990, p. 183, grifos nossos). Voltando-se à aprendizagem de habilidades, Dewey (1960) abordará o processo também sob o registro da aquisição. Precedida pelo ato de inquirir, que, exploratório, é sempre tentativo e incerto, e de uma experimentação ativa, a "aquisição" de competências (expressão que talvez possa, sem prejuízo semântico – mas não sem consequências analíticas – ser intercambiável com o léxico aprendizagem) traduz o estabelecimento de uma conexão entre uma atividade e seu resultado. Já mais recentemente, em um texto seminal de Bruno Latour ([2004] 2007), aprender a ser afetado, definição sumária de corpo do autor, corresponde, de muitas maneiras, à aquisição de um novo órgão.

[67] E.g., Lave e Wenger (1991).

menos como uma adição a um corpo e mais como vetor formativo desse corpo. Nessa linha, a existência de uma coluna em Duda pareceria, ao olhar flexível, evidência de uma carreira na flexibilidade.

Coluna, seria Breno a nos explicar, todo mundo tem. *"Agora"*, diria ele em uma discussão inflamada:

> Nem todo mundo tem flexibilidade na coluna, como eu tenho, como uma Endrick tem, como Duda tem, e como diversas outras pessoas têm, menos a senhora, mulher, menos a senhora! (Breno)

Embora Duda não estivesse dançando quando sua coluna tinha sido sinalizada, certamente um padrão habitual de movimento, premissa que informa a leitura de Levi, acarretara em cristalizar em seu corpo traço revelador de um uso particular da coluna. Vale lembrar que Greg Downey (2010) recupera uma interessante discussão em como os estilos de vida e as atividades em que nos engajamos são capazes de modificar nossa fisiologia. De acordo com o que argumenta, malgrado tal se apresente de modo mais óbvio nos atletas, todos estamos sujeitos a um processo de remodelação óssea. Se aceitarmos que, sim, corpos fazem gestos, mas gestos também fazem corpos, reconheceremos sem dificuldade o arremate de Sally Ann Ness (2008) a partir dos achados de seu estudo sobre o balé clássico. Em resumo, a antropóloga identifica posturas (o pé arqueado seria uma delas[68]) capazes de se inscreverem em "ligamentos, músculos e mesmo ossos" (Ness, 2008, p. 6) dos dançarinos – manifestação de um organismo que conserva, segundo a autora, em seus próprios ossos, "a compreensão de certa tradição de prática metódica e inteligente" (Ibid., p. 22). Em certo sentido, como Ness irá apontar, essas inscrições, consideradas em sua qualidade de marcas duradouras, podem, no limite, colocar em questão a ideia de performance como arte simplesmente efêmera.

Da perspectiva da flexibilidade, ter coluna implica em ser capaz, em um movimento contorcionista, de posicionar o tronco fora do eixo vertical. Ter coluna é expressão de conquista, falando sempre sobre uma habilidade. A locução mantém, no entanto, alguma ambivalência, o que considero uma vantagem para a problemática de fabricação de corpo. Não discrepam da intuição central de alguns autores aqui discutidos: sendo as práticas corporais elas mesmas generativas, novas formas se veem geradas ou transformadas quando desafiadas à exaustão. Decompostas[69], fazem talvez emergir novos

---

[68] Ness (2008) refere, por exemplo, "o arredondamento dos ossos, o alongamento dos ligamentos" (p. 19).
[69] Eu veria, em outra circunstância, um flexível que exibia sua transversal ser jocosamente advertido por um transeunte: *"Cuidado, pra não ficar paraplégico!"*. Ao que ele prontamente retorquiu: *"Você já viu*

órgãos ou estruturas corporais. Enquanto não parece totalmente clara a linha que separa um mesmo, uma coluna que todo mundo tem, e outro corpo, coluna notadamente flexível e singular, da qual apenas um número seleto de pessoas pode dispor, é indiscutível que a prática que promove essa liminaridade[70], trânsito ou indefinição corpórea é o alongamento. Em direção a esses corpos em vias de transformação, convém retornarmos ao Pelourinho.

Havia muitos da Equipe O Lacre entre nós. Como na casa de Nara, a fim de que os flexíveis abrissem sua frontal, Toledo insistiria na disposição de círculo. Diferente da casa de Nara, o piso (neste caso, da praça) não era de cerâmica, mas de granito. Ainda assim, um piso – o que era apreciado pelos praticantes. Em comparação com os blocos de pedra que calçavam as ruas do Pelourinho, consideravam vantajoso: *"O chão aqui é bom"*, dizia Heitor, *"é piso. Lá é pedra. Imagine dar um carpado, descer na frontal. Vamo ficar todo ralado, saindo sangue"*. A novidade do alongamento da vez é que, naquela tarde, Toledo introduziria a mão na lombar dos flexíveis. A lombar, idealmente em curvatura como a de Duda, permitiria com que o tronco, ao invés de inteiramente ereto, avançasse ligeiramente para frente, respondendo por um duplo efeito: maior aderência da pélvis ao solo, enquanto põe os glúteos dos flexíveis em evidência, aspecto que, mesmo que pouco vocalizado, cumpre o apelo sensual que atravessa a prática. Na frontal, os braços, um e outro, paralelamente verticalizados, e as palmas das mãos fincadas no solo, colaboram para a curvatura sutil da lombar, ao mesmo tempo em que mantém o restante do torso ereto, altivo.

O arranjo, portanto, deve combinar uma oscilação equilibrada entre a curva que se instala na porção inferior da coluna, a lombar, e a posição ereta que se estende até a cervical. *"Só de minha mão tá aqui, já incomoda"*, conclui habilmente Toledo a respeito da força que empunhava na coluna flexível. Eu, que não estava sendo alongado, me veria chamado para a imposição das mãos na lombar dos flexíveis. Um deles, porém, descartaria minha ajuda antes mesmo que eu me somasse às outras mãos, as quais

---

invertebrado ficar paraplégico?!". Ora, invertebrados, estritamente falando, são assim denominados por não possuírem coluna vertebral. Equivaler os flexíveis a esses seres não é de todo incompatível com o "ter coluna". Atenta, antes, para o fato de que as habilidades adquiridas por um corpo (pelas quais este deve ser descrito, segundo o universo pesquisado) modificam e produzem sua forma. Se a aprendizagem se comporta como um movimento em que formas são criadas (um processo generativo), o que constituiria um flexível seria *outra* coluna, e não uma coluna vertebral. Por outro lado, considera que, quer desfeita, quer remodelada, há uma estrutura que opõe resistência ou teimosia (talvez risco) à prática da flexibilidade – me refiro à rigidez da ossatura corporal.

[70] Cabe também indagarmos se a "liminaridade" não cobre inclusive um aspecto temporal: é um corpo que se tem (ou não tem) e um corpo a que se aspira. A reboque desse interesse, é compreensível que atravessem questões sobre o já-aqui e o ainda-não.

terminariam alternando entre si. Imagina, de onde tiraram a ideia de que eu poderia oferecer qualquer serventia à frontal de alguém? Tolice – *"Maycon é muito delicado"*, escutei.

"Abre minha frontal, Toledo?", lhe pediam. *"Bota a mão pra frente. Vá se esticando até doer. Se não doer, não adianta"*, orientava Toledo. Mas havia dúvidas: *"Toledo, quando a frontal tiver doendo, forçar pra descer é o certo?"*, perguntou-lhe um flex por nome Davi, enquanto buscava, com a extensão das pernas, o chão. Toledo assentiu: *"E depois fazer a borboleta. Bate asas no chão, que assim não dá distensão"*. Borboleta era a ordem. Em um voo rasante, pernas feito asas, a borboleta tinha por horizonte o chão. *"Borboleta, borboleta! Bate, bate no chão!"*, repetia-se Toledo, *"pra você ouvir a zoada!"*. Sua injunção sugeria a audição como um guia importante na aprendizagem. *"Vá chegando pra frente"*, Toledo pedia que o flex, no seu bater de asas, se dirigisse para frente, de modo a intensificar o movimento: *"Pra frente, meu amor, o segredo é esse!"*. *"Pega o ferro!"*, apontava Toledo para o guarda-corpo que cercava a praça, prosseguindo: *"Bate, pra frente. Pra frente, até doer!"*. *"Se aí já tá doendo"*, vi sua fala desacelerar subitamente, *você descansa"*, completara. Mesmo que por vezes soasse azedo, Toledo sabia ser cuidadoso – nunca, porém, beirava a brandura: *"Já tá doendo?! Não sai de vez da borboleta, pra não dar distensão e depois botar a culpa em mim"*.

Virando-se para outro flexível, que, fora do círculo, tinha suas pernas pressionadas por um colega contra o muro de um edifício, Toledo lançava um desafio: *"Vou contar até dez. Segure na posição, segure até dez! Se soltar"*, estipulou, *"eu vou contar de novo"*. Em outras circunstâncias, porém, seria também Toledo a reclamar parcimônia: *"Calma, perversidade, não! Vai só até onde ele aguenta"*. Ou ainda: *"Cuidado com a perna da gay!"*. Toledo cuidava, assim, como partilhava incansáveis recomendações para que os alunos encontrassem em seus corpos um nível ótimo de dor, a fim de que não sofressem, na ânsia em aprimorar suas performances, alguma lesão muscular – a tão falada "distensão". A recomendação do nosso mentor, em linhas gerais, era que determinado alongamento fosse alternado, dia sim, dia não, para evitar distensão. Assim como se sabe que o sono é importante para o estirão do adolescente, é parte do crescimento (a que se destina o alongamento) do corpo flexível, o repouso. Este não se opõe, mas colabora com o crescimento. Nesse sentido, o inverso do crescimento não é o repouso, que compõe o próprio ritmo do mesmo, mas a superatividade. O excesso que causa a distensão reserva

ao corpo uma quietude forçada, o tornando impossibilitado, às vezes por dias, de prosseguir. O repouso não é outra coisa que condição para ir mais além.

Mascote lastimava-se em certa ocasião sobre um domingo na Barra: *"Eu passei a semana inteira me alongando. Bastante, bastante. Pra chegar lá, e nem conseguir dar close direito. Acabei tendo distensão na perna"*. Perguntei-lhe como ele sente distensão:

> Mascote: – Distensão é tipo um ferrinho na parte da virilha, que qualquer coisa estrala. Fica estralando toda hora, toda hora, toda hora. Praticamente qualquer movimento. E quando estrala, ele dói um pouco.
>
> Eu: – Um ferrinho, como?
>
> Mascote: – Tipo um osso: estralando e desestralando toda hora. Se eu jogar minha perna pra cima, estrala o osso. Se eu escalar, pode estralar. Eu ando e sinto que aqui [toca a parte interna da coxa] tá voltando.
>
> Eu: – E quando dá distensão, você vai sentindo que pode dar distensão, ou quando se dá conta já aconteceu?
>
> Mascote: – Quando eu me dou conta, já deu distensão.

Toledo percorria o círculo com os olhos. Para aqueles que já haviam conseguido abrir sua frontal, Toledo queria mais – e nós já sabemos o que. *"Ponta, ponta de garota!"*, elevou a voz enquanto batia suas palmas estridentes chamando os flexíveis à atenção. Se, de princípio, o recado dirigia-se a todos, sem distinção, não demorou para que se voltasse a um flex específico. O fato de ser *"uma professora só para meio mundo"*, como constatariam ao demandarem aos montes por sua perícia, não o impediria de virar-se para Mascote, que em seu prélio para abrir a frontal, escutaria bem de perto: *"Faz ponta, gay! Na linha! Eu quero essa linha aí, as duas pontas na linha!"*, solicitava, apontando para o rejunte que daria liga ao piso do chão da praça. *"Tenta virar seu pé pra baixo o máximo que você conseguir"*, emendou. Foi quando Mascote abriu uma frontal no Pelourinho sob a batuta de Toledo que… *"Eu não consigo ficar muito tempo ainda"* – vexou-se perante o mestre. E ensaiava como que um pedido de desculpas por obra da dor provocada pelo movimento. Sua dificuldade saltara aos olhos de Toledo, que reagiu intrigado: *"Como é que as duas pernas são leves e você não tem frontal, não tem desgraça nenhuma?!"*. Não é simples determinar onde ou quando as coisas começam, o evento inaugural, mas a cena deixa ver uma sugestão do encontro entre duas trajetórias: o comportamento

excepcionalmente modesto de Mascote e o temperamento enérgico de um treinador ortodoxo convidavam uma relação[71].

O patente interesse em mestrar Mascote não fazia, porém, com que Toledo deixasse desassistidos outros flexíveis. *"Cola!"*, determinou para um deles que se esmerava em aprimorar uma frontal, ainda debilmente acoplada ao solo. Enquanto via o investimento aplicado dos flexíveis no alongamento, Iago não evitou: *"Cola!"*, repetindo o mestre, também ele bradara – o que principiou uma grita. Lilo tentava localizar para quem Iago dirigia a provocação. Um deles interviu, reclamando uma retaliação por parte do professor: *"Ópraí, Toledo!"*. Foi justamente aí que Iago levou a pirraça à sua intensidade máxima: *"Coooola, cola, cola toda!"*. Um acinte – viria de Lilo o corretivo: *"Cala a boca, Iago!"*. Um flex argumentou: *"Eu não gosto disso, véi, isso é uma palhaçada, a pessoa se alongando..."*. Toledo tomou a palavra: *"Pois é, mas enquanto alguns tão querendo alguma coisa, outros não querem nada. Só tenho isso a falar"*. Enquanto Iago persistia – *"A melhor resposta é aquela que não se dá"*, dissera – Levi entrou para a briga: *"Você estava falando 'cola, cola!'. Tava ou não tava?"*. *"Eles tão 'cola, cola!'"*, queixava-se um flex, *"quem aqui é super bonder?"*. *"Manda eles vir colar!"*, responderam. *"Robert é alongada, Levi é desalongada, Lilo é alongada, Sara é boa. E o resto, ali, é o quê?! Pra tá falando 'cola'?!"*, questionou um deles. Lilo o provoca: *"Fala mais alto, Davi. Todo mundo quer participar da conversa"*. A confusão estava instaurada. Ouve-se um *"xiii..."*. Davi: *"Pra quê tão falando 'cola'?"*. Levi se junta a Lilo: *"Então fala alto, bicha, porque todo mundo quer participar"*. *"Quem é o resto?"*, questiona Breno, *"trabalhe com o nome da pessoa!"*, diz em meio à encrenca. *"O resto que eu tou falando é os que não escala"*, disse Davi para ter o que dizer. Quando deu por si e notou que a desavença estava indo longe demais, Toledo tentou reunir a Equipe O Lacre em torno de um compromisso comum: *"Eu quero alguma coisa"*, proclamou, *"cês tão aqui por quê?"*, pergunta, subindo de tom. *"Eu quero alguma coisa"*, um flex responde, sem pestanejar. *"Nós queremos alguma coisa. Pra nós ser superior, não inferior"*, finaliza Davi, aplacando os insultos trocados. Como se dissesse por todos, os vi por um momento e um a um, reconciliados com a lida cotidiana em busca de "evoluírem", tônica que frequentemente ouvi sair de suas próprias bocas para ganhar ruas e praças, favelas ou sobrados. A alguns metros de nós, outro alguém parecia se

---

[71] Às vezes essa relação era apenas tentativa, o que deixava aborrecido o professor. Escutei certa feita de Toledo: *"Eu marquei uma vez pra alongar com ele [Noah], ele não foi. Né assim, não, não sou cachorro! Quantos aqui não quer alongar comigo?!"*.

interessar pela perseverança dos flexíveis em sua arte. *"Você é o empresário, é?"*, me chamou o pipoqueiro da praça, *"leva logo pra televisão, ver aí qual desses quer alguma coisa"*.

De tudo o levantado até aqui, é possível argumentar que o alongamento que atrai a dor prepara o advento de novas extensões e capacidades. E novos limites, que mais adiante serão desfeitos enquanto outros desabrocham. Não é preciso dizer que o esforço que os praticantes empenham no alongamento fazem da flexibilidade mais uma ação do que uma distração. Alongar-se é negociar ativamente com as possibilidades, é explorar capacidades, experimentar e conhecer resistências, testar limites, incorporar excedentes, realizar pequenas vitórias sobre si mesmo. Modulado por ritmo e paciência, descanso e retomada, gradações e avanços, o alongamento dialoga inequivocamente com o primado do movimento na concepção de vida de Tim Ingold[72]. Para o autor, "o caminho, não o lugar, é a condição primária do ser" (Ingold, 2008a, p. 1808). Conforme temos visto, no alongamento, cada lugar alcançado pelo corpo "já está a caminho de outro lugar" (Ingold, 2018, p. 191). Os flexíveis crescem e, como ainda escreve Ingold, "já que seu crescimento está condicionado pela presença e ação de outros, se fazem crescer uns aos outros" (Ibid., p. 170). "Fazer crescer uns aos outros", expressão considerada pelo autor como uma boa definição para vida social, é uma descrição apurada também para as sessões de alongamento que o capítulo trouxe à tona. Essas sessões acontecem em um campo de forças e relacionamentos do qual participam outros flexíveis (experts, como também noviços), em meio a sons, estruturas arquitetônicas e artefatos. Através do movimento (e repouso) que produz seu crescimento, novas formas emergem, são geradas e regeneradas. Mais que gênese e gestação de formas, viver compreende a decomposição e a manutenção das formas: *"Você é bom enquanto cê se alonga, mas depois que cê para de se alongar, cê perde tudo"*, ouvi alguma vez.

Vimos nas cenas descritas como o treinamento na flexibilidade acarreta cuidado. Prática capaz de criar uma zona de participação na qual diferentes atores se encontram a

---

[72] Ingold (2018) encontra na noção de concrescência, cunhada pelo filósofo Alfred North Whitehead, uma base que une não apenas humanos, como animais não humanos, plantas e coisas. Para o antropólogo, os limites desses entes heterogêneos seriam dissolvidos em favor de um movimento mais amplo, de crescimento e formação, que atravessa o próprio ambiente. Este, em vez de se caracterizar como os arredores do organismo, seria uma zona de emaranhamento (Ingold, 2008a) em que os entes crescem e são feitos crescer. Pode-se dizer que a concrescência é uma propriedade desses entes, mas também dos mundos, com cujo crescimento cada qual contribui e desempenha um papel na formação dos outros entes com os quais se enredam. Assim, cada ser se desenvolve em meio a essa mistura de trilhas de crescimento, sendo cada um, feixe dessas misturas.

transformar e fortalecer um corpo e suas habilidades. Se alongar alguém é comparecer ao crescimento de um corpo, é igualmente notável que esse crescimento não está dissociado do juízo do outro, especificamente a partir da atuação de noções do belo. Em um olhar apressado, poderíamos pensar se tratar, esse último, de um princípio abstrato. Importa, entretanto, compreender os eventos muito concretos em que esse marco avaliativo se realiza. Quer isto dizer que interessa perceber, na prática em pauta, o modo como critérios estéticos entram na formação de um corpo. Quando pensamos no estudo de formas expressivas, como o movimento, não é muito inferir que a aprendizagem pode ser vista como um processo permeável à elaboração da beleza. Não consistindo em prática simplesmente instrumental, a aprendizagem transcorre na sinergia entre a estética e o cuidado. Ambos a configuram em seu fazer e refazer de formas. Nas franjas da "ponta de garota", a cumplicidade entre essas dimensões da experiência do aprender provê de formas as figuras cujo caráter emergente e de inacabamento se torna manifesto quando, inauguradas, lapidadas ou conservadas (em qualquer que seja o caso, prolongadas) se dão a alongar.

CAPÍTULO 3 | Rivalidade, ética e territorialismo

3.1. Mestre daquele que lhes mestra

O céu desmoronava naquele dia. Cinco dias seguidos de chuva. O que não afetou nosso combinado, entre mim e Toledo, de visitarmos Ivana, aquela que teria sido sua mentora na arte da flexibilidade. Embora desfrutássemos da trégua do mau tempo, a ausência de pavimentação das muitas vias que percorreríamos em direção à casa de Ivana[73] solicitava atenção redobrada para o caminho. *"Daqui a pouco a gente vai estar andando de tamanco"*, caçoara Toledo ao reparar na lama que se ia agarrando à sola dos nossos chinelos. As minhas "havaianas" estavam um horror, o peso do barro já se fazia sentir. Naquele momento, que beleza, também nossas bermudas já se encontravam salpicadas de lama. Do alto de uma encosta, jovens rapazes uniformizados com fardamento de construção civil rapidamente nos avistaram. Também nós estaríamos vestidos a caráter? Meneios nos vestiam o corpo e isso bastava para reconhecerem nossa "diferença"? Mexeram conosco. Zombaria difusa, não chegaram a proferir um insulto homofóbico. Eram operários contratados pela defesa civil para obras que previnem deslizamento de terra em períodos de tempestades. Não demos muita importância à pilhéria. No fundo, e arrisco que Toledo estaria de acordo, achei até divertido. Como os flexíveis, também eu tinha tomado gosto em não passar despercebido pelos lugares? Poderíamos, no mínimo, servir de distração para aqueles filhos de Deus. Como se precisassem, em dia de temporal, de algo que lhes fizesse sorrir. Vai ver, duas bichas pisando quase amorosas os seus tamancos de barro na rua afofada pelo aguaceiro. Sim, em um trajeto entrecortado por declives e barrancos de todos os lados, uma via lamacenta ao chão não era apenas promessa. Precisávamos atravessar os vestígios que os caudalosos esgotos faziam correr a céu aberto. Vertiam lodo, cobrindo de mau cheiro nosso itinerário.

A descrição em seus pormenores pode soar desafortunada, mas a travessia, é incrível dizer, estava longe de ser insuportável. Me sentia bem em companhia do meu amigo, meu guia naquela ocasião inquietante. Invejei rapidamente os caras, seus paramentos viris. Ah, aquelas botas! Saberíamos nós calçá-las a contento? Começava a

---

[73] A distância do Alto do Cabrito, bairro de Toledo (ponto partida), à Boa Vista do Lobato, onde morava Ivana, era de dois quilômetros.

me habituar com a sandália tornada tamanco. Tinha a ver com o nosso passeio, algo a ver com o nosso temperamento e quase muito a ver com o encontro de quem nos esperava. Foi de tamanco nos pés que escutamos uma voz familiar se anunciar. Era Marília Mendonça, eu tinha certeza. Não sabíamos de onde vinha a canção que afinal cantarolávamos juntos. Infiel? Minha performance parece não ter convencido Toledo, que duvidara até o fim do meu gosto pela sertaneja. Consumirmos estilos de música semelhantes? Nem pensar, aquilo não passava por sua cabeça, eu só podia estar forçando a barra. Bem tentei convencê-lo do contrário; não insisti. Zeloso mas sem esforço, continuei a cantar. De tamanco, lógico.

Em pouco tempo estaríamos na casa de Ivana. Ao pé dos degraus que dariam na porta de entrada, Toledo lhe chamara o nome. Não demorou até que uma porta se abrisse e uma senhora de aparência ressabiada nos mirasse. Era a mãe de Ivana quem descia os degraus. *"Heloísa, tudo bem?"*, Toledo a cumprimentara, *"Ivana se encontra?"*. *"Pra você, se encontra"*, respondera algo secamente, mantendo em mim o olhar, e sumiu de nossas vistas. Me senti constrangido, mas meu amigo disse que eu não me preocupasse, ela era assim mesmo. Bastou que a mãe de Ivana abrisse a porta de casa para que um olor muito forte, de gato (é verdade, talvez de seus excrementos), empestasse o ambiente. E logo apareceria o tal felino, com um miado audível e constante que mais parecia um lamento. Aquele cheiro dominante se sobrepunha ao do esgoto com o musgo nele embrenhado. Breves minutos se passaram e lá vinha Ivana, meio tórpida como quem acaba de acordar. Desceu os degraus – não nos convidaria para entrar, conversaríamos ali mesmo. Ela ainda dormia à nossa chegada, confirmaria em seguida. Fazia programa, tinha outra rotina, já me havia dito Toledo. A lida estava em suas pálpebras. As olheiras misturadas à maquiagem remanescente da noite anterior não a deixavam mentir; essa moça acabou de acordar e ainda assim aceitou nos receber, pensei, novamente embaraçado. O encontro é uma dádiva.

Toledo nos apresentou. Como um modo de iniciar a conversa, disse-lhe saber que meu amigo havia sido alongado por ela. *"Foi ela que me deu todas as coordenadas"*, ratificara Toledo com alguma deferência, quando Ivana, como que fazendo questão de destacar o talento do então pupilo, dissera: *"Sim, mas ele já era flexível..."*. Ivana relatou já ter subido em palco de artistas como Anitta, Psirico, e onde mais tivesse oportunidade. Paredão? Palco? Manteve indeterminada a ocasião: onde tivesse gente, lá estaria Ivana dançando. Gostava de público. Em suas palavras, *"dançava em tudo que é lugar"*. Perguntei-lhe onde costumava se alongar; se em festa, na vizinhança… *"Eu me alongava*

em casa, a gente já saía de casa alongadas!", falou, e pôs-se a rir. *"Prontas pra fechar!"*, completara Toledo.

Interessado na história de encontro entre os dois, a indaguei: *"E com Toledo, como foi?"*. *"Eu conheci Toledo num paredão. Eu percebi que ele tinha um eixo mole, uma flexibilidade já... Propícia, entendeu?"*. E então seria Toledo a dizer: *"Aí ela foi me esticando daqui, me esticando dali..."*. Eu insistia: *"E vocês se alongavam onde?"*. "*Onde tivesse espaço e desse pra puxar perna, fazer uma coisa, a gente fazia"*, dissera aquele cujo entusiasmo pela flexibilidade resistiu à passagem do tempo, Toledo. Interessantemente, ao perguntar sobre o lugar onde se davam os alongamentos que estendiam, uma na outra, as duas trajetórias em questão, ao invés de nos situar, como fica demonstrado logo abaixo, em um lugar preciso na geografia da cidade[74], Ivana recupera um público, sem desvincular os aspirantes ou praticantes da flexibilidade, porém, de certos lugares. Ou melhor, de bairros:

> Outros, de outros bairros, quando começaram a ver aquilo começaram a se alongar também. Aí começava a ter encontro flexível em grupo. Geralmente a gente fazia isso em lugares muito cheios, que tinha muitas pessoas como a gente. Sempre despertava interesse, porque chama muita atenção, né?

O uso da categoria "bairro", fique registrado, não é significativamente neutro. Como em outra pesquisa[75], o bairro, também entre os interlocutores desse estudo, não responde simplesmente por uma unidade geográfica de menor escala dentro da cidade, indicando ainda um território que não está localizado no centro da urbe. Implica, usualmente, uma posição de classe. Sendo isso verdade, não é por se encontrarem em outro lugar que o pertencimento a um bairro não os tornava relacionáveis; também neste aspecto, as outras bichas "eram como" Toledo e Ivana – de classe popular. Lembro-me quando Toledo expôs que se sentia mais excitado ao dançar na Barra: enquanto as "pessoas de bairro" estavam habituadas com as gays escalando, na Barra, o público se surpreendia e até cumprimentava o performer[76]. Já conversando certa vez na casa de Nara com um jovem de nome Rebeca (sim, apesar do feminino no nome, não era trans), ela me

---

[74] Mais adiante, nessa mesma oportunidade, Ivana finalmente revela que, ao invés do Farol da Barra, onde os flexíveis passaram a se encontrar, no período em que ela situa a propagação da prática (início dos anos 2010), os dançarinos se reuniam no Dique do Tororó, uma espécie de parque urbano situado na região central da cidade.

[75] Cf. Lopes, Silva e Dourado (2024, p. 22).

[76] Em dada feita, relatou a reação do público enquanto dançava durante um carnaval na Barra: *"Eu já não gosto, né?! Só as maçãzinha, nos camarote... 'Ó, meu bem, tou sendo gravado por iPhone'"*, dizia, vangloriando-se.

contava sobre seu gosto em participar de concursos de quadrilhas juninas a fim de "representar o bairro". *"Quem mora na cidade, pensa que é só lá que as coisas acontecem"*, dizia-me, *"por isso, a gente tem que mostrar a eles que na Suburbana tem talento"*. Rebeca, que opunha a região periférica (onde morava) à "cidade", estava de resguardo em virtude de obrigações religiosas do candomblé, o que a impedia de estar presente em festas – logo, segundo me dizia, de dançar. Mas quis deixar claro: sabia dançar – mostrou-me, conforme conversávamos, uma cicatriz no joelho, testemunha de um escorregão que levara quando dançava *break dance* e um grupo rival atirou bolas de gude no chão, ocasionando o acidente.

O assunto com Ivana não havia chegado ao fim. Sinto que só toquei na preocupação com que eu andava às voltas quando lhe perguntei sobre os afrontes, topos deste capítulo:

> Eu: – Vem cá, já naquele tempo tinha o que se chama hoje de afronte?[77]
>
> Ivana: – Não, começou a ter depois, porque logo no início ninguém se afrontava, porque ninguém se achava...
>
> Toledo: – Superior à outra?
>
> Ivana: – Ou nem se achava capaz de fazer. Então precisava aprender, né?
>
> Eu: – E aqueles que já sabiam, se afrontavam?
>
> Ivana: – Não, a gente era muito amigos. A não ser que… Porque tinha uma hora que a gente passou a dançar todo fim de semana. Aí se viesse outros... Porque tinha gente que falava à gente que vinha de outros bairros só pra ver aquilo. Só pra ver a gente dançar, entendeu? Aí tinha outros que ficaram sabendo e decidiram vir pra dançar aqui. Aí a gente começou a afrontar [fala categoricamente]. Entendeu?
>
> Eu: – Era uma forma de vocês dizerem "aqui, não, aqui é nosso espaço"?
>
> Ivana: – Não por isso, porque eles já vinham no intuito… A gente percebia que era o intuito de afrontar. Porque lugar, tem, pra todo mundo dançar, entendeu? Mas quando a gente percebia que era esse intuito, a gente dizia "peraê!". Aí começou essa coisa de afronte. Mas hoje em dia tá demais. Hoje em dia, se um levantar a perna, o outro já está caindo [escalando no chão]. [risos]

É por demais óbvio que percorrer aquele caminho com Toledo significou colocar-me ao lado de sua história na flexibilidade. É digno de nota, contudo, o fato de que esse movimento (para o qual a personagem do instrutor é capital) também pinçou, sob minha

[77] Tempos atrás, contara-me Robson (um "flexível das antigas"), o que se conhecia por afronte chamava-se "atraque".

intervenção, a trajetória de consolidação da prática como dança confrontacional (*challenge dance*) – inicialmente da perspectiva de relações suprabairros. Se, como defendo, o afronte figura como o clímax da flexibilidade, cabe a este capítulo interroga-lo. A proposta em abordar o afronte como aquilo que é – ou seja, como um jogo –, deve nos dirigir a uma questão chave: o que está em jogo na competição que o afronte encerra? A pergunta pode soar simplista, mas se mostrará útil para meus propósitos, interessado que estou, consoante precisei nas páginas iniciais dessa tese, em compreender o que se aprende ao tornar-se flexível. Esse repertório de preocupações me conduz para diferentes lugares, mas o que interessa destacar neste momento é que o afronte, como espero evidenciar mais adiante, não se compraz puramente a laurear a performance primorosa. Em razão de comportar e colocar em causa toda uma série de virtudes (se bem que nem sempre explicitamente formuladas), o evento é capaz de trazer à superfície sentimentos e valores morais, critérios e compromissos éticos que formam a sensibilidade flexível.

Nesse espírito, entretanto, é preciso seguir o que nos diz os flexíveis e aqueles a quem encontrei durante o trabalho de campo, de maneira que uma exploração a contento do afronte não deve deixar à margem o que, para alguns, pode parecer um tema ingrato: a disposição LGBTQIA+ para a rivalidade intrapares – narrativa socialmente aceita no universo de pesquisa, sobremaneira dramatizada pela flexibilidade. O leitor irá perceber, em variadas passagens no decorrer deste capítulo, que a aprendizagem, tópico com que me ocupei no capítulo anterior, não será escanteado por essa parte do texto – inicia-la com quem mestrou o nosso mestre deve ser um indicativo nessa direção. Não tendo se esgotado, já na porção final daquele capítulo, em resposta à interpelação de Toledo, um interlocutor sinaliza que se dirigia ao alongamento no Pelourinho para *"ser superior, não inferior"*. Não raro, o superlativo era semelhantemente evocado pelo professor das Closentas e do Lacre. Em uma de nossas conversas, quando ele me explicava, do ponto de vista flexível, como a importância da excelência poderia oscilar de acordo com o público que comparece a uma performance (se um público LGBTQIA+ ou não), Toledo foi contundente: *"No meio gay, você tem que ser superior"*. Em outra ocasião eu retomaria o ponto com ele:

> Eu: – Superior, que você diz, é em termos de movimento ou…?
>
> Toledo: – Não, de ser melhor do que qualquer uma.
>
> Eu: – Ser melhor em relação a quê?

> Toledo: – De tudo. Se eu escalo a frontal, ela acha que a dela é melhor que a minha, entendeu?

Nessa arena, se "ser superior" resume um princípio que – se poderia, acertadamente, apontar – repousa sobre um terreno em grande parte incerto e ambivalente (estamos, no fim das contas, falando de bichas, no geral, ou de flexíveis, em particular?), parece adequado sugerir que a máxima remete a uma dinâmica de esportivização da vida, agenda que conjuga o autoaprimoramento obstinado e a constante comparação entre afins. Sem me preocupar de antemão em solucionar a ambiguidade que o imperioso "ser superior" pode ecoar, pretendo, em vez disso, prolongar a confusão. Jogarei, eu mesmo, com a permuta presente em minhas notas de campo entre o "meio gay" e o "mundo da dança", na tentativa de, doravante, encontrar um bom termo para a trama, talvez ainda pouco articulada, entre esses universos. Não acreditando na existência de uma resposta única ou geral – como qualquer coletivo, nem todas as pessoas vivenciam a experiência LGBTQIA+ da mesma maneira –, desejei ouvir de Ivana sobre esse assunto:

> Eu: – Andei escutando que todo gay tem uma rivalidade com outro… O que você acha?
>
> Ivana: – Tem. Principalmente, na dança.
>
> Eu: – Você considera que essa rivalidade vem da dança?
>
> Ivana: – Eu acho que sempre existiu, mas pro lado da dança aumenta ainda mais. Porque o momento é ali, ali é o momento que cê vai dar o seu… Melhor [fala com ênfase], entendeu? A sua parte naquilo. Muitos não aguentam ver. Ali, querendo ou não, quem tem mais talento, vai se destacar.
>
> Toledo: – Claro. Então, as outras, ou se juntam, ou senão, meu filho…
>
> Ivana: – São destruídas. [risos]
>
> Eu: – Olhando hoje… Você, está com 23 anos, Toledo, tá com 21, e a gente convive com algumas que tem 12, 15 anos…
>
> Toledo: – Que tá chegando agora…!
>
> Ivana: – Já flex! Já chegam mais flex, porque já estão acostumadas a ver! Já vê no vídeo, já vê no paredão, já sabem o que fazer. E, nessa idade, as juntas da pessoa são mais moles. Então já querem afrontar, entendeu?

3.2. Cuidadores e contendores

O diálogo com Ivana realça de saída dinâmicas que não consistem em uma novidade neste estudo. Convém relembrar de ações preparatórias, os alongamentos que, de tão cotidianos, eram por vezes circunscritos ao espaço doméstico – de onde partiam prontas para fechar. Há, também, um elemento notável a endossar outro achado: a percepção, por parte de um flex veterano, do "eixo mole" no corpo aspirante a flexível. Escutei, primeiramente, semelhante relato de Toledo, quando seus olhos cintilavam ao avaliar Mascote: *"O eixo, ali, tá bem mole. Ali, tá na flor da idade"*. Ao escutar, dessa vez da boca de Ivana, sobre um jovem Toledo que viria, passados os anos, a enxergar no corpo do outro aquilo que outrora reconheceram em si, somos levados a concluir que essa percepção se apresenta como um evento significativo no encontro que pode culminar em uma relação (às vezes – é verdade –, em uma quase-relação) de aprendizagem tutor/pupilo.

Como propus acima, este capítulo também dá seguimento à discussão sobre a aprendizagem, que já verificamos central na prática da flexibilidade. Dirijo-me, no entanto, como um segundo tomo de reflexões sobre essas dinâmicas, a um outro conjunto de achados empíricos, que de certa forma reclamam a reorientação do olhar de alguns dos elementos-chave da aprendizagem – técnicas e métodos –, para outro tipo de fazer, igualmente tributário desses processos: relações. A guinada torna-se especialmente proveitosa quando, no fenômeno em exame, a dinâmica de jogo figura medular. Se é certo que aprendizagens não formam apenas "flexíveis" como instrutores e pupilos, o que acontece quando aprendizes se revelam a seus mestres adversários potenciais? Avançando a premissa, linha mestra da análise, de que a aprendizagem consiste em atividade geradora de relações[78], o material flexível sugere, como veremos, que aprendizagens não encerram relacionamentos meramente didáticos.

Haja visto que só o alongamento pode conferir existência a um flexível, não é muito inferir que o *"quem te alonga?"* indica, possivelmente, a natureza composta da pessoa flexível. Se nos voltamos à compreensão das muitas relacionalidades que a flexibilidade inaugura (e de que é resultado), não parece trivial perguntarmo-nos, mesmo que brevemente, sobre as condições mediantes as quais uma relação tutor/pupilo pode ser satisfeita, realizada, estabelecida. Por si, o "eixo mole" de um flex que, como contraparte,

[78] Opero esse movimento sem pretender isolar a multiplicidade de atores que entram em relação em um processo de aprendizagem. Já vimos como elementos arquitetônicos vêm ao auxílio dos flexíveis quer em sua empreitada de aspirantes a flex, quer em sua performance pública mais propriamente. Em um e outro caso, ser flexível é aprender a conjugar-se diferentemente a mobiliários urbanos.

dispõe em seu benefício da trajetória de sucesso de outro flexível (elementos que tornavam Mascote e Toledo respectiva e mutuamente atraentes) não bastaria para edificarem uma relação nos termos professor/aprendiz. Relação, quem sabe, reescrita como mãe e filha, em uma vertebração também de hierarquia, como de linhagem, cuidado e compromisso, que a gramática do parentesco insinua.

Literatura que não pretendo exaurir, há uma extensão considerável de estudos LGBTQIA+ no Brasil que notabilizam relacionalidades forjadas a partir de categorias próprias ao parentesco. É o caso do trabalho de Pelúcio (2009), em cujo estudo etnográfico com travestis verificara o uso do léxico "mãe" para se endereçarem a cafetinas. Interessante é perceber que muitas dessas cafetinas eram também "bombadeiras", travestis que se encarregam da aplicação de silicone em outras travestis, às vezes tornadas filhas. Na pesquisa de Pelúcio, como nesta, ser mãe está explicitamente relacionado a um expediente de cuidado e transformação do corpo do outro. Na etnografia de Perilo (2017) com adolescentes e jovens homossexuais, ele identificara o léxico "família" para reportar uma rede de proteção e suporte que, composta por seus interlocutores, parece fundamental aos regimes de visibilidade e de circulação pela cidade. Também Mascarenhas Neto (2018) demonstrou em seu trabalho com *drag queens* na cidade de Campinas a existência de "famílias *drag*". Abrangendo códigos de hierarquia e cuidado, esses laços usualmente conferem suporte à carreira *drag* no mercado de entretenimento.

Em contexto estrangeiro, especificamente norteamericano, do qual a cultura *ballroom*, de que falarei doravante, é originária, pessoas trans organizam bailes por meio de casas[79], sendo ao mesmo tempo organizadas pelos primeiros, erigindo um sistema de parentesco onde, assinala Butler (2008)[80], podendo se encontrar filhas e mães, interliga performance e parentesco (Bailey, 2013). Estamos por isso falando de um circuito casa-baile, "unidades" coconstitutivas. Epicentro de cuidado (Sadler, 2022), as casas em foco são algo além de espaços físicos; como unidades familiares (Bailey, 2013), devem ser abordadas enquanto experiências constituintes de vínculos, haja visto sua entrada na existência daqueles a elas vinculados, e que carregam, amiúde, o sobrenome que a alcunha.

---

[79] Não é muito notar que essa disposição de casas serve frequentemente de amparo a muitos jovens LGBTQIA+ rejeitados por sua família de origem (Susman, 2000).

[80] A teórica se endereça ao clássico *Paris Is Burning* (1991), longa-documental lançado escrito e dirigido por Jennie Livingston.

Qual em Mascarenhas Neto (2018), em Bailey (2013) – este último tratou especificamente da *ballroom culture* em Detroit, cidade situada no estado de Michigan (EUA) – sugere-se um papel importante das mães na preparação das performances de suas crias. Como no contexto etnográfico que pesquisei, o apoio na composição das performances em Bailey está intrinsecamente voltado à competição[81], esteio da flexibilidade, assim também da cultura *ballroom* (é a competição, dirá o autor, que os conduzirá ao baile). Central na literatura mencionada é a criação de um parentesco dissociado de consanguinidade – em alguns casos, também de coabitação. As evidências levantadas por essa breve relação de trabalhos mostram ampliar-se sensivelmente o "fazer parente", operado em articulação com a solidariedade, a proteção, a aprendizagem e o cuidado, como também com a hierarquia. Deriva dessas dimensões (que sustentam, na prática, a incorporação da gramática do parentesco) a produção física, linguística e existencial de arranjos alternativos de família.

Se a história contada até aqui pôs tônica no flerte preambular entre Mascote e Toledo, não demoraria para que um sentimento crescente de incômodo com Mascote, sua falta de modéstia e recalcitrância em tornar-se aprendiz, aflorasse em nosso professor, que o descreve como inteiramente egoísta. *"Tou achando que Mascote tá muito pra frente, muito querendo se achar"*, dizia Toledo, explicando: *"Ele já quer chegar como se não existisse ninguém na frente dele. Se um dança, ele quer dançar. Não quer dar espaço pra ninguém. Não quer que ninguém ensine"*. Nara, nessa conversa que se deu em sua casa, arremataria: *"Por isso que apanha"*. No tom menos ameaçador de que é capaz, Toledo finalizou: *"Vou dar um basta nele!"*.

Não discutirei em detalhes as concepções de justiça comuns aos flexíveis, nem tampouco, por extensão, as circunstâncias nas quais o confronto físico pode vir a ser legítimo. A voo de pássaro, porém, antecipo que os flexíveis costumam rechaçar o emprego de violência (como em um caso que trarei mais adiante) em situações nas quais há uma disparidade de forças entre as partes – eventos que caracterizam "covardia". O episódio no qual Mascote foi atingido por um guarda-chuva em frente ao teatro de Plataforma é exemplar nesse sentido. Deflagrado por um membro das Destruidoras, o golpe pode ser considerado "covardia" à luz da instrumentalização de um objeto como arma e em função da diferença de idade entre as partes em confronto. O importante a sublinhar é que as considerações de Toledo sobre Mascote vieram à tona quando se

[81] Não é que o "mundo drag" alheia-se à competitividade – Mascarenhas Neto (2018) e Vencato (2006) apontam o contrário.

discutia o incidente na casa de Nara, que normalmente estendia proteção e cuidado àqueles que frequentavam sua casa. Esses princípios de agregação social faziam com que se afirmasse: *"As Closentas é uma família"*, apontara Robert, emendando: *"você vê que Nara cuida direitinho de todo mundo ali"*. Ela, que em um primeiro momento parecia resoluta em sua posição – *"Quem for amigo dele [do agressor de Mascote], que se pique, não quero conta!"*, despachara – após escutar Toledo, ponderava a ira despertada por Mascote. Em outra ocasião, Nara o mimetizaria; seu tom troçava da atitude de Mascote, que julgava presunçosa: *"'Ah, porque minha frontal não é bonita, mas é encaixada. Eu tenho o passo da Endrick, o passo de não sei quem'"*. Emendaria comentando um episódio no qual, em visita a sua casa, Mascote se machucara: *"Já foi logo se lascando todo, o pé sangrando. Tome, viado!"*. Nara se colocaria, enfim, ao lado de Toledo, compartilhando da mesma opinião sobre Mascote.

Quando, no capítulo anterior, afirmava que, numa arte em que a proeza atlética deve mostrar-se capaz de abrir roda, a abertura acrobática de alguns poderia ameaçar ou ocluir o caminho para outros, é de se supor que procurei me referir, também, à opinião expressa por Toledo, somente agora apresentada. Pouco a pouco capturada por Toledo, a esquiva de Mascote em tornar-se um seu discípulo se solidarizava com o desejo, diversas vezes a mim declarado por aquele último, de *"seguir carreira solo"*. Um dia Robert chegou a lhe sugerir: *"Entra nas Closentas, viado!"*. Mascote prontamente arrumou-lhe uma justificativa: *"É muito longe pra mim, viado. Tenho dinheiro, não, viado. Num tenho dinheiro da passagem, não tenho dinheiro do figurino. Eu prefiro ficar... Carreira solo!"*. Ele não deixaria a flexibilidade ou as amizades constituídas naquele universo, mas, talvez informado por uma acepção de grupo como vínculos que reclamam menos protagonismo individual[82], seguiria à parte, se desvinculando (ao menos verbalmente) da Equipe O Lacre. Seu ímpeto não passaria despercebido pelo treinado Toledo: *"Mascote tá muito... Independente. Mas ele ainda é novo"*. E tornava a dizer: *"Muito novo. Muito, muito"*, enfatizara, como se Mascote nem soubesse do que está falando. Aquilo que lhe soava estrelismo imoderado do pequeno Mascote, irmanava-se, em sua colocação, à esquiva de lhe deixar ensinar.

---

[82] Talvez a dificuldade de coordenar esse dilema consistisse na fonte para os afrontes que se davam no interior da própria equipe, e que seriam objeto, dentro e fora do Lacre, de discussões dessa natureza. Afora isso, pertencer envolve, sob diversos aspectos, renunciar algo de si em favor do vínculo. Na ecologia urbana em que a Equipe O Lacre ganha vida, ser parte é, de alguma forma, tomar por suas rixas que não são suas de origem, sob pena de ser acusado de traidor. Por evidente, essa agenda, se abre oportunidades de composição com um dado grupo, demanda restrição de circulação por outros – condição à qual Mascote não parecia simpático.

Nós já sabemos que o alongamento trabalha, fundamentalmente, sobre a abertura do flexível. Mas o repertório relativamente vasto de técnicas que o alongamento engloba não se restringe apenas ao trabalho sobre a abertura pélvica. Abrir-se para compor diferentemente com o mundo na qualidade de flexível demanda maleabilidade para, também, submeter-se ao trabalho de outrem sobre seu próprio corpo – prestação de cuidado que me concede certa licença conceitual para trazer, no título deste tópico, a categoria sociológica de cuidador[83]. De outro modo dito, tornar-se flexível implica, o mais das vezes, em ser objeto de cuidado. Se, em regra, o emprego do verbo alongar para aludir a uma atividade física é acompanhado de expressão pronominal reflexiva (quando o sujeito é, simultaneamente, agente e objeto da ação), a predominância da questão sobre o "quem te alonga" revela um treinamento no qual é o sujeito o paciente da ação. No alongamento flexível, portanto, o alongar, no particípio, carece da presença de um verbo auxiliar, enquanto o "quem te alonga?" recupera certo cruzamento de trajetórias que culmina no "ser alongado" por alguém, um alguém que vem ao auxílio do flex[84]. Mas o que isto tem a ver com a relação entre Toledo e Mascote?

Reconstituído o fundo do qual Toledo e Mascote emergem como personagens mutuamente interessantes, não se pode ignorar: para que o corpo de Mascote se viabilizasse como matéria a ser esculpida por Toledo, era necessário que Mascote se colocasse em estado de prontidão. Apesar disso, passividade e atividade, aqui, não implicam em simples oposição, ou em uma oposição estéril. A aprendizagem flexível oferece dados eloquentes para apoiar o argumento de que docilidade implica menos em passividade (grosso modo, inexistência de agência) do que em luta e realização (Mahmood, 2004). Por outro lado, ainda em linha com a sensibilidade teórica de Saba Mahmood, a aquisição de uma nova competência reclama, necessariamente, um nível de maleabilidade[85]. Em uma prática na qual a dor não deve representar óbice, mas trabalhar

---

[83] Trata-se de um movimento, não sei se o mais adequado, mas, mais que tudo, provocador. Vimos como uma casa como a de Nara, domínio que parece inseparável da dinâmica do cuidado, assumia como atividade diária e tarefa doméstica a gestação de corpos flexíveis. Sabe-se que a função de cuidador, por seu turno, é permeada de ambiguidades: éticas, afetivas, econômicas. Cuidador, no tópico, faz par com contendor – não como simples oposição, mas como uma recusa de, em nome da clareza, purificar relações cuja complexidade, na prática em estudo, é de difícil assimilação.

[84] Alongar-se e ser alongado não são gestos que se excluem reciprocamente. O segundo, é por demais óbvio, em geral é expressão de vínculo. Em se tratando de trabalho corporal, no entanto, há que sublinhar que o fato de um flex ser alongado por outro flexível não o exime, em ausência do seu mentor, de seguir praticando os alongamentos aprendidos com o mestre. Pelo contrário, uma premissa que subside o investimento do instrutor naquela tarefa é a confiança na observância do pupilo face às suas recomendações.

[85] Resumidamente, ao postular essas proposições, a autora pretende se opor à acepção, persistente na teoria feminista, que equivale agência a resistência.

junto, ecoar as injunções do instrutor, já foi visto, exige um retrabalho sensório sobre essa experiência. Para colocar de outra maneira, se "ser alongado" compreende um componente de disponibilidade (quando o flexível deixa-se conduzir por outrem), a dor é um elemento que torna incontestável a realidade de que alguma força pessoal é necessária para propiciar, na flexibilidade, esse comportamento sem o qual aprender seria de todo improvável – a propalada submissão[86].

Lembro-me de uma ocasião na qual Mascote dançava em uma festa no Pelourinho. Compareceremos a ela. Ali, Toledo proclamou entre os flexíveis: *"Minha filha!"*. Atrevido, mas sem chegar a ser grosseiro, Mascote, mais ou menos elegantemente, rejeitara o vínculo: *"Sou filha de todas"*. Se filha ou não, embora alguns flexíveis admitissem a possibilidade de as filhas superarem suas genitoras, esperariam, no interior da Equipe O Lacre, seu desabrochar ascendente, para que finalmente aquele Mascote pudesse na flor da idade escutar: *"Ela tá boa pra afrontar todas!"*. O curioso é que tal foi dito em resposta a um flex que, atento ao desempenho do pequeno, lhe perguntava: *"Você afronta Toledo?"*. O próprio Mascote (sobre quem, era certo: *"tudo que ela aprender, meu amor, vai ficar desgraça, porque isso aqui dela [tocavam-lhe a bacia] é mole"*) reconhecia na altura seu crescimento na prática. Ganhava confiança. O garoto com eixo mole, e que incompreensivelmente não tinha frontal, aos poucos daria lugar a um corpo mais equipado, o que o cacifaria, quem sabe, a afrontar o mestre[87]. Andava a comentar comigo:

> Minha frontal tá melhor do que antes, porque antes eu tinha que ficar alongando um tempão. Agora, é só chegar num negócio baixo, um livro, e colar minha bunda. Segurar [a respiração] uns cinco segundos, e minha frontal tá descendo. (Mascote)

Ainda: *"Meu carpado tá alto. Tá boceta, meu carpado! Tá tão alto, que rasgou o short. Quando eu vi, tava lá, o short lascado"*. Mesmo que o alongamento responda pelo crescimento flexível, não existe uma única rota para alongar o corpo. A aprendizagem é multipolar. Integrantes do Lacre notavam que Mascote pretendia "fazer seu nome

---

[86] A ênfase novamente aqui é posta no *processo* por que essas disposições são forjadas. Produzindo reflexões sobre a prática do balé, Aalten (2004) aponta como, por muito tempo, estudiosas feministas que se dedicaram à pesquisa em dança postularam que as feminilidades e masculinidades encenadas pelo balé reproduziam normas culturais que associam força aos homens e passividade às mulheres. Entretanto, um deslocamento das representações para o *processo* por que esses gêneros eram performados fatalmente encontraria (em verdade, encontraram) uma "graça feminina" engendrada a custo de muita força e alongamento muscular.

[87] Certa vez escutei sobre um professor das Destruidoras, que em entonação estupefata reagira ao ser afrontado por um dos seus discípulos: *"Eu que alongo vocês e vocês querem vir me tombar!"*.

sozinho", vindo a aprender muito mais através do perfil, nas redes sociais, de uma ginasta canadense de nome Anna McNulty, sua inspiração, do que com Toledo. Diferente de antes, já nos falara Ivana, exercícios de alongamento se tornaram facilmente acessíveis – como se observa em vídeos online. Dispensável, nesse contexto, é forjar uma atitude de humildade, não obstante esperada de um aprendiz que precisa da ajuda de outrem para crescer em uma prática. Malgrado a carta de boas intenções que Toledo incessantemente lhe endereçava, a sensação entre os flexíveis era de que o engenhoso Mascote, contaram-me, *"pra ninguém poder falar: 'eu te alonguei'"*, traria algum gesto novo a cada vez em que se enfiava no Bairro da Paz (onde morava) e ressurgia entre os pares. Entre uma e outra aparição triunfante, o ínterim seria colorido por um aprendizado despido de pegadas ou genealogias. Dirá Heitor, membro da Equipe O Lacre:

> Toda vez que Mascote aparece aqui [no Pelourinho], sempre tem alguma coisa nova. Aparece com mata-borrão, some. Kamikaze, some. Ele vem, bota, alonga com a gente, some, vai pra casa dele. Volta, tá com alguma coisa nova. Mas ele fica caladinho, só mostra no afronte. (Heitor)

Não é de admirar que, em poucos dias, sob as luzes do Farol da Barra, se veria Toledo afrontado por Mascote. É verdade que naquele momento um sentimento de rivalidade entre membros do Lacre (o antagonismo patente entre Levi e Iago figura apenas como um exemplo) já era observado mesmo entre aqueles que não pertenciam ao grupo. Robson, um frequentador da cena do Farol que se declarava velha, aposentada da flexibilidade – afinal, destacava, *"com vinte e três anos, a bicha já tá acabada"* – dizia :

> Robson: – Aqui ninguém vale nada. Nada, nada. Sem brincadeira: ninguém presta. Ter um grupo que todo mundo se afronta, faz churria uma da outra?! Eu acho que... Ter um grupo, uma tem que ajudar a outra. Pelo menos na minha época era assim: uma ajudava a outra, né? (…) É porque aqui nesse meio uma quer ser melhor do que a outra.
>
> Eu: – Mas isso não havia no seu tempo, não?
>
> Robson: – Não, uma queria ser melhor do que a outra, mas pra afrontar o outro do outro bonde, entendeu?

Os bondes eram uma constante na história da flexibilidade. Para um flexível de outro tempo, como Robson, inusitado era o vespeiro que observava a partir do Lacre. Seu argumento brotava a olhos vistos: *"Aí ó: uma escala, depois a outra quer escalar também. Aí, ó, tá vendo?!"*, apontava, empenhado em se opor ao que assistia. E não é que no

interior da equipe o tema fosse ignorado. Tratado com cautela, o assunto era objeto de discussão com alguma frequência. *"E aí, vai ficar como?"*, preocupava-se um membro do Lacre, *"Um querendo ser melhor do que o outro? Vai acabar rolando um afronte dentro da família mesmo, vai ser uó isso"*. E o debate prosseguia:

> Heitor: – Quando vocês ficam procurando briga dentro da família mesmo é ruim, pô, porque vai… Tipo, assim, quando um precisar, o outro vai virar as costas…Na verdade, é cada um respeitando o outro, né, os limites de cada um.
>
> Breno: – Gente, umbora ver aí esse negócio…De ficar querendo um ser melhor que o outro. Porque uma pessoa que faz parte da equipe me chamou pra falar que... Não está gostando que, que... Do que está acontecendo: que tá um querendo ser melhor do o outro, um querendo... Tipo…
>
> Levi: – Diminuir o outro.
>
> Breno: – Na equipe, e várias pessoas também falando mal umas das outras. E não é assim que... Forma uma equipe, né? Independente de qualquer coisa, somos uma família, até porque... Tem quantas pessoas no grupo, na equipe? Vinte, vinte e duas pessoas E não pode ser assim: tem que ser um elogiando o outro…
>
> Levi: – Ajudando...
>
> Breno: – Por favor, pense no que eu tou falando e tentem melhorar!

Mesmo que grande parte ali reconhecesse os custos de um ânimo indômito, ou, o que quer dizer o mesmo, não dirigido (no caso vertente, contra o grupo rival), de se sobressair em relação ao outro, aos olhos de alguns – talvez fosse preciso suportar a constatação – os flexíveis desses tempos eram incorrigíveis: *"Viado é um ser criado para afrontar"*, escutei alguma vez de um flex. Ao lado da preocupação de Breno e Levi, à percepção de que a equipe já se via consumida em disse-me-disse não estava claro se poderiam opor vitoriosamente um interlúdio que fosse de lealdade. Por mais que volta e meia reaparecessem tentativas, nem sempre as mais enérgicas, de pactuar um acordo de não duelo entre membros do Lacre, a equipe parecia reconciliar-se com a possibilidade de afrontes no seio do próprio grupo, tão comuns quanto controversas tornaram-se essas erupções. Estariam ainda juntos. Mascote foi um dos que ousaram atravessar essa linha. Mas não havia razão para disso vexar-se: alguns de seus colegas o atiçariam ardentemente.

Como, talvez, grande parte dos coletivos, parece profundamente improvável que os flexíveis caracterizem um sistema de valores coerente. Os dilemas no que respeita a certas condutas, mas também à forma como habitualmente acomodam o que, a partir de

certo referencial de princípios (não único ou exclusivo), compreenderia um impasse, são um chamado para situar esse corpus etnográfico sobre o terreno da moralidade e da ética[88]. Como um modo de abordar de modo apropriado a pessoa flexível, percorrerei, ao longo deste capítulo, alguns aspectos da vida flexível na chave de um conjunto de valores que aprendem, encarnam e (os) fabricam. Considero, como muitos, que a existência de proposições éticas, senão de partida concorrentes, colocadas em conflito por eventos concretos, deve traduzir um apelo, porque intelectualmente desafiador, para a descrição e análise etnográfica. Me apoio parcialmente no entendimento de que a ética, em consistindo por excelência numa avaliação, e não em uma aplicação mecânica de determinada gramática comum, uma lei geral ou absoluta (ou atribuiríamos à conduta um caráter epifenomenal, mero reflexo de códigos morais) se evidencia em sua magnitude a partir de situações conflitivas. Do contrário, ali onde tudo descansa resolvido, pouco lugar restaria para a hesitação e a dúvida – mingua a reflexão[89].

É vital chamar atenção que duas das principais premissas que mobilizam o que se poderia alcunhar de uma "virada ética" na antropologia (Klenk, 2019) residem, ao menos a partir de um importante proponente desse giro, Michael Lambek, na incomensurabilidade de critérios, e em conflitos, por vezes insolúveis, entre aqueles princípios (compromissos e preocupações) que constituem, ou virão a constituir, nosso ser moral. Embora não mobilize a noção de "ser moral"[90], o termo parece sugestivamente apropriado para explicitar a discussão proposta por Lambek (2017). Posta de forma simples, a formulação do autor está calcada no fato de que, nos encontrando "sempre *comprometidos* com alguma identidade, relacionamento ou curso de ação" (Lambek,

---

[88] Qual Lambek (2017), não distinguirei, nesse primeiro momento, moralidade de ética, embora reconheça a distinção conceitual em alguns autores que oferecem um norte teórico para as minhas reflexões nesse campo. A distinção mostra-se útil para os problemas que se colocam e para a posição que procuram sustentar em um debate em curso. É este o caso de Jarrett Zigon (2007).

[89] Nessa mesma direção, John Dewey (1965), ao abordar as linhas gerais de desenvolvimento de sua teoria moral, assume como um obstáculo a esse projeto a ausência de situações de conflito moral. Portanto, o ponto de partida metodológico de Dewey seria precisamente as situações nas quais o sujeito se vê diante de "normas de conduta incompatíveis", embora "moralmente justificadas" (Dewey, 1965, p. 202). A chave que sustenta um estudo da moral repousaria, na visão do pragmatista, não em injunções definitivas, mas nos modos de ação. Ou, nos termos do autor, em um deslocamento da "moral costumeira" para a "moral refletida", quando a ênfase é posta em como, "em face do conflito moral e da dúvida, [se] procura uma saída através da reflexão" (p. 203). A guinada do autor (o acento sobre a situação, os modos de ação e a questão moral), se relevante para os seus propósitos, não deve ofuscar o que a categoria "moral costumeira", com efeito, não omite: as disposições habituais das quais são parte avaliações de natureza moral – sem que com isso imprimamos, a nível da "consciência", significado moral às ações rotineiras. Como se verá, há inúmeros eixos de articulação – a meu sentir, subexplorados – entre as bases desse programa e a "virada ética" na antropologia contemporânea.

[90] Quem o fará é Zigon (2007), autor que também contribui significativamente para desenhar a paisagem da antropologia das moralidades.

2017, p. 140, grifos nossos), é um equívoco particularizar a ética da ação, sendo a primeira – "porque", argumenta, "há sempre critérios já em vigor" (Lambek, 2010, p. 43) – intrínseca a essa última.

Sua ênfase na ética como constitutiva da vida social não quer dizer, no entanto, que Lambek a assuma como pré-fabricada, isto é, que não dê a devida importância aos processos mediante os quais critérios de apreciação são estabelecidos. E em como, além disso, vínculos, compromissos e práticas trazem à baila codificações de moralidade que convergem em habilitar o sujeito – em certo ponto, em um sentido foucaultiano – a constituir-se como sujeito ético. Mantendo em mente que a ética é intrínseca à ação, talvez, da perspectiva de Lambek, não seria um engano fazer um jogo de equivalência entre sujeito ético e sujeito de ação[91]. São esses processos, de fato aproximativos àquilo que Foucault designará de modos de subjetivação, que, ao tornarem disponíveis certos critérios e valores, habilitará o sujeito a um julgamento prático – este último, definição de *ação* ética para Lambek[92].

Há dois pontos importantes aqui. Em primeiro lugar, à realidade de que a ética é intrínseca à ação (a avaliação é constante), plausivelmente acompanha a compreensão de que a ética opera na vida cotidiana o mais das vezes sob um aspecto pré-objetivo, ou em uma dimensão que Lambek (2017) denominará de infra-ética[93]. Que os critérios se

---

[91] A sugestão não é nova: Mahmood (2004) já propõe que concebamos agência em termos de formação ética. Podemos, certamente, na esteira dessa ideia, sem pretender aqui esvaziar a ética como apenas outra palavra para reportarmo-nos ao "social", explorar como esse crescente corpo de trabalhos participa de uma conversa disciplinar sobre o clássico debate agência/estrutura ou indivíduo/sociedade, na teoria social, compartilhando ainda várias preocupações com a discussão, especificamente na teoria antropológica, em torno da noção e fabricação de pessoa, para a qual pode aportar contribuições significativas.

[92] Se a ética, segundo Lambek (2010), acarreta julgamento "em relação a situações, ações e, cumulativamente, pessoas" (p. 42), essa avaliação e capacidade de discernimento só pode se realizar por meio de critérios, valores e compromissos à mão – substância da ética, conforme o autor.

[93] Para descrever o modo de ser moral, Zigon (2007) aposta no ser-no-mundo de Heidegger. Essa noção é subsidiada pela ideia de que, gozando de uma cumplicidade ontológica com o mundo, o nosso envolvimento com este (e com os outros) se dá, habitualmente, de modo prerreflexivo. Sob o registro de um cotidiano marcado por um senso de familiaridade originário, desde o qual sabemos de antemão o modo apropriado de proceder, de ser moral, ao invés de problematizarmos toda e qualquer situação na qual nos encontramos envolvidos (ser-no-mundo é sua condição), simplesmente agimos. Mediante uma disposição encarnada (não cognitiva), o ser moral conduz-se a si próprio moralmente. As moralidades que informam essa disposição só deixam o pano de fundo e passam a ocupar propriamente um lugar de reflexão quando o ser moral se vê diante de situações cujas rotas de ação não lhe parecem bem definidas – o ser-no-mundo, ressalva Zigon (2007), "é um modo de ser que é sempre aberto ao mundo e nunca estática e permanentemente encapsulado" (p. 136). É então que, sob esse quadro inusual a que Zigon irá chamar de *moral breakdown*, o ser, na qualidade de ser moral, é convocado a pensar nos caminhos. Eis o que Zigon designará de "o momento ético". A expressão "colapso moral" dramatiza, de um lado, a ruptura que o ser moral experimenta com os modos rotineiros de proceder; de outro, sugere um *trabalho* de rearranjo que terá de ser feito a fim de que, em sua feição a mais costumeira, a vida seja restabelecida. Porém, esse movimento de retomada – no qual, para o autor, estaria localizada a ética rigorosamente dita –, poderá trazer consigo novas qualidades morais a serem incorporadas no modo de disposição irrefletida. Apesar das sensíveis diferenças entre as duas abordagens, parece, à medida em que examinamos as formulações Zigon

encontram disponíveis para deliberação (condição para o exercício de julgamento), não significa que sejam expressos, declarados ou explícitos. Depois, Lambek, como grande parte dos autores cujas teorizações, assinaláveis de maneiras distintas sob o que se vem chamando na antropologia de *ethical turn*, ao centrarem suas abordagens no cotidiano e na prática – para Lambek (2017), a ética está posta como uma *capacidade*, um fazer –, deixam antever o intento de deslocar a moral como um conjunto abstrato e generalizável de regras e princípios, para uma moralidade que, ao ser caracterizada, como no programa intelectual de Lambek, como imanente à ação (em vez de uma província destacável, configura-se, antes, em uma instância), tem sua historicidade restituída[94].

Essa reorientação tem desdobramentos consideráveis. Por um lado, valores e virtudes tornam-se circunstanciais e contingentes, e, por que não dizer, também sujeitos à mudança[95]. A apreciação sobre como convém agir, o bom ou correto a ser feito, não configurando um estatuto apriorístico e universal, se dá, isto sim, em atenção a situações concretas e localizadas. Por outro lado, ao menos em uma vaga desses estudos que seguem as trilhas de Foucault enquanto um "eticista da virtude" (Neil, 2004) – corrente representada, a exemplo, por uma Saba Mahmood (cuja recepção na antropologia brasileira é digna de nota) – a ênfase recai não em como se torna uma pessoa moral mediante observância a injunções ou normas, e sim treinando-se em determinadas práticas (Widlock, 2004 *apud* Zigon, 2007).

Tratando-se, portanto, de dois modelos, Amira Mittermaier (2010, p. 140) os identifica observando como um conjunto de autores apontam para um movimento que, não sem consequências, fez gradualmente suplantada, nas teoriais morais do Ocidente moderno, uma ética aristotélica da virtude por uma ética de dever postulada por Kant. Temos que, seja através da recuperação de uma tradição aristotélica da ética, seja pautados pelo pensamento de Michel Foucault, somos conduzidos a uma descrição distinta da ética. Formulando de modo grosseiro, em vez (ou para além) de uma "ideia" ou código, a ética residiria, desde as perspectivas neoaristotélica ou foucaultiana, em um

---

e de Lambek, existe um acordo concernente: i) à indissociabilidade entre ação e moral; ii) ao sujeito da ação nessas teorias – indiscutivelmente orientado muito mais por uma sensibilidade prática do que por um raciocínio lógico.

[94] Considere a fecunda exposição de Paulo César Alves (2010, p. 26-7) sobre a noção de historicidade como um esteio que informa largamente os construtos da teoria social contemporânea. A esse propósito, a ética enquanto exercício de julgamento é, ainda segundo Lambek (2010), "prospectiva (avalia-se o que fazer ou como viver)" (p. 43), imediata (fazendo o apropriado com o que se tem à mão) e retrospectiva (reconhecendo, ou repudiando, o que foi feito – pelo que foi e pelo que é). Esses "três momentos" constituiriam a temporalidade, condição da própria historicidade (Alves, 2010), da ética.

[95] Ver em Zigon (2007) como, ao mobilizar a distinção entre moral e ética em seu arcabouço analítico, o autor procura endereçar um comentário à questão da mudança.

feito. Ou, nas palavras de Mahmood (2004) acerca da posição de Foucault: "como um conjunto de atividades práticas que são pertinentes a um certo modo de vida" (p. 24).

Retomando Lambek e o paradigma, que se tornou proeminente, da inseparabilidade da ética da prática, defende o autor: a ética enquanto prática sempre compõe uma paisagem mais ampla. Eu diria que em um nível, dos "critérios específicos e comprometimentos com os mesmos" (Lambek, 2017, p. 147) – o que recobre, podemos proveitosamente inferir, os muitos pertencimentos de um sujeito; em outro nível, dos eventos, que devem, também estes, ter o poder de colocar tais critérios em jogo. É aqui, na preocupação, mormente etnográfica, em como critérios de julgamento e interpretação assumem o primeiro plano, e em que "momentos, lugares, eventos e circunstâncias particulares" (Lambek, 2017, p. 147) se tornam relevantes, que Michael Lambek esboça os ventos principais de sua agenda de pesquisa. Quiçá, desse giro.

Sem que necessariamente toda questão moral flexível – ao menos onde há questão – se encaminhe para uma resolução moralmente homogênea (isto é, incontroversa ou de comum acordo), uma forma de elaborar sumariamente um tipo de situação problemática que apresentei mais acima é tomando de empréstimo o olhar arguto de Bradd Shore (2018) para os dados samoanos. Shore verifica, nas ilhas de Samoa, a coexistência entre princípios "que preconizam a solidariedade e a harmonia (…) e a prevalência dos interesses do grupo" (p. 209), como a cooperação, com "outro conjunto de valores (…) que acentua a audácia, (…) ainda que em detrimento da harmonia social geral". Tão bem descrita por Shore, essa encruzilhada de difícil equação entre, de um lado, "interesses de grupo", de outro, "tendências associais", é um atalho analítico importante para meu próprio terreno de pesquisa. Os enunciados de uma figura de autoridade entre os flexíveis, o professor, é o caso mais eloquente nessa matéria: ele insta a ousadia em seus pupilos, protestando, em outras ocasiões, contra a qualidade que ocupa o cerne da moralidade flexível – ser afrontoso.

Como se sabe, a equipe partia em direção à Barra na expectativa de que lá encontrasse o Delux. *"Será que as gay tá aí fechando?"*, perguntava-se um deles. *"Vamos ver agora"*, respondia Toledo à hora de nossa chegada, sem que ele soubesse, sem que talvez sequer o próprio Mascote soubesse, que um dos afrontes mais quentes da noite aconteceria, por assim dizer, de modo endógeno. Sim, que na ausência do grupo oponente se enfrentariam, grave ou ludicamente, entre si, isto é certo. Mas a impressão é de que alguns integrantes do Lacre ansiavam pelo dia em que um deles se encontraria apto a ombrear com Toledo.

É preciso que se diga que a competição em que consiste o afronte, e às vezes a rivalidade mais amplamente, não sucede de forma indiscriminada. O duelo quase sempre se organiza por meio de um senso das habilidades dos praticantes, razão que posiciona os contendores em uma hierarquia – *"pra cada uma que vier, a Equipe O Lacre tem uma melhor"*, escutava-se em um Lacre que tramava contra o Delux. Discutia-se afrontes passados e os próximos. Senso semelhante orienta um código de conduta que vi numerosas vezes expresso no campo: *"Só peço o que tenho"*, diziam em referência ao afronte – via de regra abrangendo diferentes movimentos, era comum que um dos oponentes desafiasse seu adversário verbalmente, quando propunha-lhe outra postura flexível. Em vista de uma rivalidade em graduações, afrontar um professor configura-se, presumivelmente, em gesto emblemático. É igual verdade, por outro lado, que o afronte não se conforma a refletir a hierarquia que dramatiza; o evento afeta, em geral, o status dos desafiantes. Segue-se que a questão sobre se Mascote está preparado para afrontar o longevo Toledo não é inocente.

Ao se perguntar pela caixinha de som de Levi, que na ocasião não pôde levar de sua casa, no Pelourinho, até a Cruz Caída (naquele mesmo bairro), Toledo manifestou-se aborrecido: *"Então não tem nem cabimento ficar aqui, vamo logo pra Barra!"*. A equipe segue caminho, todos a pé. Percorreríamos uma distância de cinco quilômetros. Em grupo, não havia cansaço. Na Ladeira da Barra, antes de passarmos pelo Cemitério dos Ingleses, Renê, membro do Lacre, antecipa: *"Bicha, eu não vou passar na frente do cemitério, porque eu posso dar Colombina [sua pomba-gira], e as gay vão falar que é marmotagem. Se ela vir, ela vai querer dar uma baixa nas gay tudo. Então é melhor..."*. Considerou se, por via das dúvidas, não seria o caso de trocar de calçada, evitando, dessa maneira, a proximidade com o cemitério. Assim o fez. Ao meu lado, Mascote atinou para tal: *"Ele podia dar [incorporar] Padilha, ele nem olhou pro cemitério"*.

Lilo não esperaria chegarmos ao Farol. De frente para um hotel da Barra, desceria sua frontal colado ao meio-fio. Lá estava Kelvin. Outra vez conosco, havia sempre uma expressão apaziguadora em sua face. Vira-se complacente para Lilo, ali distendido: *"Ô, bicha, no chão...?! Levante, vá!"*. Mascote, que, não fazia muito, com os braços cruzados declarava estar com o sangue frio, repete o gesto. Linhas. Instala-se na calçada do hotel, dispondo suas pernas paralelas às de Lilo, que não deixa de reparar: *"Hum... Não falou que não sabia frontal?"*. *"Mulher"*, retruca sorridente Mascote, *"achei que não ia rolar frontal hoje"*. No saguão do hotel (a porta de vidro fazia ver), um grupo de hóspedes interrompia a conversa com funcionários para assistir à performance. Em pouco tempo,

vestido de paletó e gravata, um jovem segurança passaria pela porta. Com feição carrancuda, posta-se teso na frente do hotel – olha para um lado e para o outro, como se protegesse o estabelecimento de uma ameaça. Já não estávamos lá.

Naquela noite, Toledo bebia com empenho: *"Bora beber, esquentar o sangue"*, falava, às palmas. Foi somente na grama do entorno do Farol, depois de dar um carpado babado, como diria Mascote, que ele veria o pequeno atirar-se impetuosamente sobre seus pés. Também as pernas de Mascote retornavam do salto. Estava claro se tratar de um afronte.

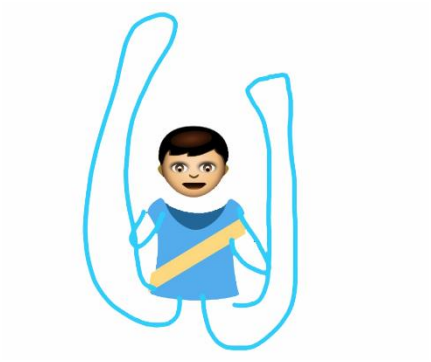

Figura 11. Carpado. Desenho por Levi.

Em meio aos confiantes movimentos de Toledo, inflamariam seu contendor: *"Vai, irmã, faz aquele passo das Malévolas!"*, berrava Duda para Mascote. *"Vai, se desgraça na envergada!"*, o insuflava outro flex. Deixarei que o próprio Mascote nos conte sua façanha: *"Ele [Toledo] tinha dado aquele carpado babado dele. Também dei carpado, mas acho que não foi tão alto. Depois eu levantei, cheguei e joguei a perna: frontal de ponta. Só que aí"*, já dizia com convicção de triunfo, *"eu botei o queixo no chão, joguei a coluna pra frente, botei o cabeção no cu"*.

Nisto parou ao nosso lado um transeunte: *"Cirque du Soleil!"*, exclamara admirado. Conhecido como mata-borrão, o movimento contorcionista descrito por Mascote de fato era de deixar qualquer espectador de queixo caído. Deitado de bruços, Mascote levou seu queixo à grama. Olhava para frente. Com as palmas das mãos voltadas para o chão, deitou os braços na grama, inicialmente paralelos às pernas. Tomou impulso com eles, elevando de uma só vez ambas as pernas. As rumou, em seguida, para a frente da cabeça. Os pés em ponta, também esticados, indicavam a direção das pernas, que rolariam estendidas até que a bunda se aproximasse da cabeça do performer. Permitido pela contorção da coluna, o movimento dava a impressão de que as costelas do toráx de Mascote furariam o seu delgado abdômen, agora apenas parcialmente coberto pela

camiseta que vestia. A imagem do corpo indo para fora de si mesmo não é de simples composição: *"Me sinto sem ar"*, me dissera certa feita Mascote, que prosseguia:

> Eu boto meu queixo no chão e jogo minha coluna pra frente, e boto minha cabeça na bunda. Aí minha respiração incomoda minha garganta, aí eu não consigo ficar muito tempo. Um dia eu fiquei no máximo cinquenta segundos. Não é para todos. (Mascote)

Já sabedor da dificuldade que o mata-borrão encerra, enquanto Mascote narrava seu afronte com Toledo, observei: *"E, olha, que você passou um tempinho…"*. *"Eu ia ficar mais tempo"*, contra-argumentou, *"eu ia ficar mais tempo!"*. Habituado que estava a vê-lo dizer-se sufocado, experimentar sensação de tontura após esse movimento que, dentre os membros da equipe, só via Mascote fazer, eu me explicava *"é que, geralmente, você…"*, quando ele me interrompeu:

> Eu nem senti nada: sangue quente! Meu sangue tava tão quente… Eu tava com o sangue tão quente, que nem senti eu respir… Eu senti eu dando close! Eu ia ficar mais tempo. Depois eu ia dar frontal com cabeça na bunda, e depois eu ia jogar pra frente. Eu já tava com a cabeça na bunda, num tava? Ali mesmo eu ia transpassar pra frontal. Com a cabeça na bunda ainda, eu ia levantar a perna, ia abrir na frontal com a cabeça na bunda, depois ia jogar pra… Eu achei que podia fazer errado. Eu sei fazer? Sei, mas não tão fácil.

É de se observar como o desenrolar de sua performance comporta hesitações, quando o jogador em ação precisa combinar prudência à audácia e à confiança que lhe anima o corpo, perguntando-se "em que medida estaria disposto a apostar no que lhe escapa e não naquilo que controla" (Caillois, 2017, p. 19). Em todo caso, o afronte por certo esquentara seu sangue. Dera-lhe o vigor necessário para que permanecesse em mata-borrão. Isto é, por tempo suficiente para, por mais altos e impressionantes os carpados de Toledo – como se superasse seus próprios marcos, sucessivamente os executaria –, por mais graciosas a maneira com que retornaria Toledo ao solo – aterrisava a um tempo bruta e suavamente – se erguer do chão com gramas picotadas junto ao corpo. Fragmentos de relva tingiram-lhe o peito de júbilo.

Evento que confere um aspecto vibrante à flexibilidade, o afronte é uma dessas instâncias de conhecimento do próprio corpo, quando o flexível é chamado, a viva força, a duelar. Foi arfante (quase se podia ver sua pulsação cardíaca) que Mascote se levantou-do chão, mas ele se descobriu mais resistente do que supunha. Seu fôlego o surpreendeu: permaneceria por mais tempo naquela posição. Sobre outro afronte, seria Toledo a dizer:

> Eu te digo, bi, eu não tenho coluna, mas, na hora? Eu incorporo, viada! Eu tou falando aqui pra vocês: Ruan, eu não imaginava, por Deus, aqui, ó [cruza os indicadores sobre os lábios, como jura de verdade], quero sair todo baleado daqui, quando eu cheguei na Parada Gay, meu pé veio parar aqui, ó [com as mãos, desenha uma coluna envergada, indicando um pé por sobre o topo da cabeça]. Eu não tinha [coluna]… Como [meu pé veio parar aqui]? Não faço a mínima ideia, trans.

Toledo nos indicou um movimento conhecido na flexibilidade como cisne. O descreverei a seguir. Para que o faça, contudo, é preciso que se diga que não foi a única vez que escutei o relato de um corpo que parece que sabe sem saber – em *Variações sobre o corpo*, Michel Serres (2004) apoia-se na espantosa plasticidade do corpo para referir-se a este como a um "reservatório inconsciente" (p. 76), ou como uma "caixa-preta às vezes entreaberta" (p. 74). Um dia, pouco depois de sermos deixados numa festa[96] por um amigável taxista que perguntava aos meus companheiros qual o seu "nome de guerra", um flex anuncia para o outro um acontecimento de maior relevo entre os flexíveis: *"Bicha, olha o que eu fiz hoje, pra você ter uma noção, viado. Nem eu acreditei que fiz isso. Ó, espia"*. Foi então que vimos sua coluna, vértebra por vértebra, ziguezaguear para frente, enquanto pavoneava: "*Bicha, você tá preparada, bicha?"*. Seu amigo vibrou eufórico: *"Xiii, puxou o cisne! Mulher!!!"*. Era uma postura culminante. Viu o flex fletir uma das pernas, e, com o auxílio da mão, elevá-la. Sua outra mão, já suspensa além da face, aguardaria o pé, o qual conduziria acima do topo da cabeça. Voltados para o alto, braços em músculos e extensão cujas mãos agarravam-se ao pé (vértice onde seus angulados membros se encontravam), abriam-lhe o peito, estufado elegantemente. Peito de ave. O performer não se conteve: *"Eu, quando eu consegui, fiquei empolgada. Ó, eu cheguei na festa, e fiquei assim, ó: tava sentindo um negócio nas minhas costas, bicha… Aí comecei a ficar assim: coçando, coçando… Senti, sabe, um negócio na coluna"*. Foi só então que suspeitou tratar-se do cisne a bicar: *"Aí eu: ah, oxe, bicha…"*.

Tudo nos convida a acreditar que no calor de um afronte, de uma festa ou em outra circunstância envolvente, se vê despertarem alguns movimentos, que deixam uma zona de penumbra, ou de semiconsciência, para se manifestarem no mundo. Toledo guardar

---

[96] Se dera um incidente curioso na ocasião. Havíamos passado em um *shopping center* nas proximidades da chácara que sediaria a festa. No banheiro do estabelecimento, onde foram se trocar, colocariam peças de baixo mais "femininas" e com apelo sensual. Foi quando Mascote inclinou o tronco para frente, colocou as mãos no joelho e arrebitou a bunda. Pôs-se de costas para mim, interrogando-me em seguida (da porta do banheiro, eu os aguardava) se *"tava aparecendo alguma coisa"*. Referia-se aos testículos. Pensando nas práticas coreográficas flexíveis, o devolvi, a fim de compreender a razão de sua inquietação: *"Para não bater o ovo?"*. *"Não"*, respondeu-me Mascote, *"é porque a gente usa shortinho, aí se ficar aparecendo, fica estranho"*. Mascote havia aplicado uma técnica comum entre travestis. Conhecido por "aquendar" (léxico do pajubá), o gesto objetiva esconder a genitália "masculina".

consigo relatos memoráveis (extraordinários, se quisermos) não significa que aquilo que pode, de momento em momento, acontecer, seja reprisável a todo instante. O corpo é cercado de mistérios. Que não lhe perguntassem como, em uma edição da Parada Gay, o cisne lhe fora visitar (sem, todavia, fazer-lhe morada): *"Não faço a mínima ideia, trans"*. Daquele acontecimento, que não lhe passava pela cabeça no repertório de movimentos viáveis, Toledo não conserva, sequer de uma mirada restrospectiva, uma "compreensão". No afronte no qual se viu imergir com Mascote, em aparência nenhum cisne voltou, por um golpe de sorte, a pinicar-lhe a coluna. Era Mascote quem estava em núpcias com a surpresa. Por contraste, faltou inventividade a Toledo.

Vi, tempos depois, Mascote ser interrogado por seus feitos: *"Cê já afrontou Toledo, não foi? Quem ganhou?"*. *"Eu"*, assinalou assertivamente, abreviando: *"Depois que ele deu um close na frontal, eu peguei e dei também na frontal, dei um mata-borrão e soltei beijo"*. Ao que um flex concluíra: *"Porque as filhas sempre são melhores do que a mãe. Porque a mãe já tá velha, acabada; a filha, não"*. E o tema do parentesco retornava, em que pese o desinteresse de Mascote em filiar-se como herdeiro do espólio de Toledo. E mesmo que Toledo, que aliás dissera com convicção certa feita *"sou eu ali!"*, ao apreciar a virtuosidade técnica de Mascote, insistisse no vínculo, o desejo do promissor iniciante era escrever, o quanto possível sozinho, sua própria assinatura no mundo. Alternativamente, era Toledo quem não abdicaria de inscrever-se naquele corpo, enredar-se à história emergente daquele nome. Via-se, de tão grande, em muitos deles distribuído[97].

Interessava-me como, no interior daquela prática, os flexíveis negociam o conjunto de afetos e disposições até certo ponto conflitantes, e como procuram soluções, mesmo que parciais (e individualmente que fosse), para apelos divergentes, como cooperação e competição. Essas tensões – por definição, morais –, não atraíam apenas a mim. Foi apenas depois do afronte entre aqueles dois, no entanto, que me recordei vivamente de um axioma, diretor da prática de Toledo como mestre, com alguma frequência compartilhado comigo. O professor, o bom professor, me dizia incessantemente, nunca ensina tudo o que sabe.

---

[97] O leitor familiarizado com avanços contemporâneos na discussão acerca da noção de pessoa na teoria antropológica, certamente perceberá, nesta asserção, uma proximidade com o postulado melanesista de Alfred Gell. Um comentário bem desenvolvido a esse respeito pode ser encontrado em Mizrahi (2024). Às voltas com a profusão de aderências que envolve a pessoa do artista, a autora mobiliza, em sua etnografia *funk*, as proposições do antropólogo britânico para propor o que tem chamado de teoria da conectividade.

Não é, portanto, como se Toledo tudo revelasse. Sabedor de que essa topografia professor/aluno, mãe/filha, é mais móvel (ou movediça) do que pode, preliminarmente, parecer, também ele manteria suas reservas. Se, como tenho proposto, a aprendizagem acha-se fundada sobre o princípio do crescimento, processo que, mesmo para o aprendiz, nunca é de todo linear ou (pre)visível (há sempre cisnes por sibilar), a rigor não existe impedimento de que um flex venha a ombrear com quem o tutora. No entanto, o bom professor é, em primeiro lugar, aquele que compreende o espírito que conduz os aprendizes até ele: *"Vocês tão aqui comigo porque querem alguma coisa: ser superior, não inferior"*. Prolongando esse raciocínio, se a flexibilidade, no limiar entre jogo e arte, parece mais do que um passatempo desinteressado, e se o crescimento na prática talvez encontre seu apogeu no afronte com o mestre, essa possibilidade não é remota, mas concretamente considerada por Toledo, entrando no seu complexo cálculo e em suas formulações sobre o ensino. Desse modo, ao darmos um passo atrás, recuando para uma problematização a partir da qual a própria prática da aprendizagem a nível mestre/aprendiz é formada, fazemos ver, nas franjas do expediente de ensinar, uma noção de cautela atuada como um controle de acesso ao conhecimento. Isto, da perspectiva profilática de um professor que sendo, também ele, praticante, é cioso de sua reputação.

Vez que o cuidado de que o ensinar é expressão não é capaz, ao que tudo indica, de dirimir na flexibilidade seu caráter medular de dança confrontacional – em uma palavra, a rivalidade – movi-me aqui intrigado por uma questão: como conciliar as posições de tutor aplicado e de adversário potencial? Se alongar um flexível é já prepara-lo para o confronto, como preparar-se, também o instrutor, para o adversário em potencial com cuja construção contribui? Veremos, finalmente, como a dúvida que mobiliza essa discussão é abraçada por Toledo, orientando seu proceder.

Ah, quantas não eram as queixas de Toledo – sentia-se insuficientemente reconhecido diante da partilha de um saber amealhado ao longo dos anos. Para ele, o gesto dava provas em cascata da sua humildade. Era como uma figura de autoridade, porém, que se voltava para os flexíveis. A personagem de um humilde Toledo jazia confinada em nossas conversas, nas quais frequentemente declarava o maior dos segredos que um professor deve consigo levar: não revelar seus segredos. Dito assim, manter suas chaves em oculto era seu maior segredo. Era seu truque. Toledo assumia o indiscriminadamente duvidoso, antevia o temperamento traiçoeiro por que seus companheiros poderiam ser tomados. Era como se crescesse, ali silenciosa, na relva flexível, a insidiosa erva do desacato e da provocação. O atrevimento, nervo da atitude flexível, ia longe – percorria

extensões difíceis de mensurar. Tratava-se de um conluio? Não saberemos. Fato é que desafiar aquele que lhe ensinara talvez acarretasse em propor um desafio a você próprio, em uma esportivização de si mesmo a que se deseja jogar. Se professor e aluno comungam de trajetórias conjugadas, o aluno que triunfa sobre seu mestre em alguma medida ousou, antes de mais, se autossuperar.

Mas Toledo, conhecendo as veleidades que dentro o coração flexível vagueiam, o gosto pelo jogo, tampouco se esquivaria em trafegar por esse incógnito terreno. Toledo não deixaria de jogar. Jogaria com os riscos e apesar deles. Ressoando nessa toada como tarefa decididamente fraternal e perigosa, ensinar, partícipe do jogo, era já jogar? Como os demais, Toledo jogaria com aquilo que tinha. Mas jogaria também com o que não sabiam que tinha. Jogaria com as oportunidades e ainda frente o inoportuno jogaria. Em sua própria defesa, andaria armado dessa proteção: os truques, os seus truques. Sobre eles, instituiria o véu do mistério, condição para que artimanhas, em sua eficácia e força, afinal se sustentem. Se de público domínio, restariam neutralizados seus efeitos. E daí já não se poderia chamar truque, e nem opor o seu despontar ao sorrateiro pupilo cuja audácia seria, no drama fabular de Toledo, finalmente respondida com aquele movimento de difícil apreensão, e que logrou resistir à generosidade do mestre. O truque se apresentava como uma tática possível, e antecipada, face ao dilema, que em grande medida é também um dilema moral (enquanto tal, demandante de resposta), de se ver confrontado por um pupilo. Toledo não armazenava apenas os truques. Como precaução, lugar que os truques cumpriam diante dessas situações especialmente desafiadoras, Toledo carregava também os ardilosos golpes – alguns dos quais, por pouco não fora vítima. Contra estes, restava seu coringa: os truques. Os truques de certa forma espelhavam – e operavam – uma reconciliação ética entre a figura do cuidador e do próprio contendor, que não deveria se deixar subtrair por inteiro pelo primeiro.

Mantidas todas as proporções, não deixo de notar um ponto de contato com os apontamentos de Lucas Marques (2021) sobre o aprendizado no candomblé, elementar para o desenvolvimento espiritual dos adeptos. Não somente em razão de que o conhecimento por eles desenvolvidos faz correspondência com as distintas posições naquela que é uma religião rigidamente hierárquica, como também em virtude de que o saber, no candomblé, necessariamente implica em aprender a manipular forças invisíveis, ensinar "é sempre um movimento carregado de riscos" (Marques, 2021, p. 919). Estando Flaksman (2018) correta ao observar que a atmosfera do candomblé baiano é eivada de suspeitas, cabe aos seus praticantes antecipar-se a energias malfazejas, prevenir-se. No

estudo de Marques (2021), uma das formas de se proteger é restringir acesso ao conhecimento. Tornado fonte de ameaça, este pode vir a ser instrumentalizado voltando-se particularmente contra aquele que mediou o processo de aprendizagem. Também no universo da capoeira, conhecimento é poder. De acordo com uma obra que pode ser lida como um verdadeiro tratado fenomenológico dessa tradição e seu aprendizado (Zonzon, 2017), "é comum os capoeiristas falarem do 'pulo do gato', um movimento ou golpe especial que guardam segredo para usar em caso de necessidade. Divulgar esse saber", na chave cooperação *e* competição, reflete a autora, "seria dar recursos a eventuais adversários para criar contragolpes ou defesas adaptadas" (Zonzon, 2017, p. 94).

Aludindo a movimentos corporais, a noção de truque na flexibilidade é ambivalente. Pode ser acionada como expressão de surpresa diante de uma façanha flexível, particularmente à habilidade de oferecer uma guinada imprevista no curso da ação. *"Ele tem truques que Breno não tem. Técnicas!"*, escutei certa vez [98]. O truque, em outros momentos, é uma categoria que serve para acusar um flexível de farsante. Quando ele executa, como uma trapaça, um movimento cujo domínio lhe escapa, é qualificado de "[bicha] truqueira" ou "marmoteira". O estilo quase quixotesco[99] que empreguei para articular o modo como Toledo oferecia uma resolução ao tipo de "solidariedade conflitante" que caracteriza uma relação de aprendizagem para/na/e competição, talvez não faça frustrante a revelação de que, com ou sem o coringa na manga, não lhe ocorreu dar as cartas no afronte com Mascote, que sucedeu incólume a truques. Em um meio no qual a ordem é ser superior, infalibilidade é dos mais íngremes artifícios.

3.3. O que está em jogo na competição?

---

[98] Mascote narra uma prática de truque: *"Tudo indicava, para quem tava vendo, que eu ia fazendo uma reversão, e na hora que eu chegasse assim, trá, escalar! Só que eu fui na direção contrária"*. Vale destacar como essa sorte de improviso, a meio caminho da "criação espontânea" e da estratégia deliberada", é valorizada, como escreve Zonzon (2017, p. 218), também na capoeira. Naquela prática, "a indefinição das intenções das ações", irá nos dizer, "é uma qualidade cultivada, progressivamente refinada e enriquecida de novos artifícios" (Ibid., p. 54). A natureza de indefinição e imprevisibilidade (seja do decurso, seja do resultado) como características que definem o jogo enquanto atividade (Callois, 2017), encontra-se sumamente expressa na ginga que confunde e dá lugar ao inesperado (Zonzon, 2017).

[99] Tal se expressa como um compromisso com o temperamento do próprio sujeito em questão – a essa altura, quero acreditar, um conhecido do leitor. Penso, em linhas gerais, que a narratividade etnográfica pode, e talvez deva, ser afetada por aquilo que os nossos interlocutores apresentam como distintivos. Neste caso, o exagero, os muitos efeitos, o "close". Também entre os participantes da pesquisa, Toledo era dono de uma personalidade reconhecidamente dramática.

Algumas vezes, no campo, eu era convidado a emitir opinião sobre quem havia vencido um afronte. Eu poderia simplesmente oferecer como resposta o que agradaria meu interlocutor de ocasião, mas, vendo-me numa saia justa, dividido em minha lealdade, frequentemente desconversava. Mesmo em situações nas quais estava patente ao lado de quem desfilava o triunfo, como uma saída diplomática (eu sabia estar trafegando em um campo minado), me fazia de desentendido[100]. O que não era difícil: *"Você é a visão das pessoas da rua"* – já dizia, sobre mim, meu amigo Toledo, reservando-me um lugar de *outsider*, para quem cada movimento flexível soava pelo menos espetacular. Daquela vez, porém, no afronte que se deu entre Mascote e Toledo, seria eu a recorrer ao juízo de outrem. O afronte em pauta não fora objeto de muito alarido, de modo que não havia ficado exatamente claro para mim que tinha sido Mascote o vencedor. Acrescente-se a isso o fato de que, findo um afronte, a mais manifesta derrota não se faria refletir no semblante do perdedor – controle expressivo que trataria de eclipsá-la para aquele que procura vestígios do resultado na cara dos competidores. A fronte flexível não trairia o jogo. Impermeável ao fracasso, também o rosto joga. Ainda que eu entendesse que Toledo não havia se saído mal no duelo, suspeitei que o resultado não havia lhe agradado. Isso porque, eu estava sem smartphone naquela circunstância, mas um rapaz chamado Ravel, mais uma cria da auspiciosa prole de Toledo, havia filmado o confronto – gravação a que, apesar da minha insistência, jamais cheguei a ter acesso. Discretamente, procurei Lilo, inquirindo-lhe sobre quem tinha levado a melhor na disputa. Mesmo que à sua maneira lacônica, sua resposta, não se furtando da ênfase, não poderia ter sido mais fecunda: *"Mascote. Mas Toledo não se deitou!"*.

A expressão não era nova para mim. Determinara um flex certa vez: *"A pessoa, pode ser a melhor pessoa que for, pode tá escalando, pode tá... Por cima de mim... Mas enquanto eu tiver ali na roda, eu não vou deitar"*. Se, por oposto – é Levi quem irá nos dizer –, *"deitar é ficar parada, não batalhar"* (note-se: não se deitar não significa vencer), a atitude de autoconfiança e tenacidade (*"não se deitar"*) – mais ainda, *"não deitar pra nenhuma"* (escutei de Duda como quem preconiza um valor supremo) – é que garante, na prática, que o afronte aconteça. De outra maneira, deixar-se intimidar e se

[100] Antropóloga reputada, entre outros tópicos de pesquisa, por seu significativo trabalho com travestis, Face a situações de intriga – em um grupo, segundo aponta sobre as travestis que se prostituem, no qual rivalidades "estão sempre aflorando" (Pelúcio, 2007, p. 107) – a autora declinava em se posicionar abertamente ao lado desta ou daquela pessoa com quem nutria relação durante a pesquisa. A esquiva, etnograficamente vantajosa, resultava em oportunidade de escutar as várias versões sobre determinado conflito – algo que interessa a todo estudo.

omitir do afronte, não enfrentando o desafiante, acarreta o amortecimento do que de mais magnético a flexibilidade enquanto jogo pode oferecer: uma peleja na qual, mais dançasse o adversário, mais dançaria o flexível. Em resumo, competidores com gana. Destarte, a rede de valores que conforma a concepção flexível de honra, como confiança em si, bravura e orgulho, imprime qualidade estética ao afronte, evento que dá prova dessa virtude.

Que o "não me deito" não carrega apenas uma conotação moral, como traduz um *preceito* moral dos audazes flexíveis, eu já estava convencido. Compreensivelmente, se o destemor integra a sensibilidade moral da pessoa flexível, este valor, enquanto princípio do agir moralmente, viabiliza-se como um critério pertinente de orientação quer das suas próprias ações, quer do ato de julgamento da conduta do outro. Até aquele momento, porém, eu via pronunciado somente em primeira pessoa (não é necessário dizer, jactando valentia) o imperativo de não se deitar. Vamos lá, em casos menos frequentes: fulano se deitou *para mim*. Daquela vez, no entanto, Lilo, que não era parte do afronte, e que costumava ser comedido em suas colocações, introduziu um porém – penso, de grande relevo.

Se vulgarmente a ênfase posta sobre determinado código moral é por vezes tomada como restrição de conduta, o valor proposto aos flexíveis, locução que tem início com um *não* ("não me deito") consiste em abertura para o jogo, ao tempo em que o mesmo jogo se vê liberado de um modelo binário ganha-perde. Ou seja, de um fim em si mesmo, que seria vencer. Quando transposta para o exame da ação, ajuizar que alguém "não se deitou" pode significar uma objeção a uma perspectiva estreita de análise, como se tudo o que pudesse ser dito sobre um afronte fosse reduzido a seu desfecho, vitória ou derrota; ou como se o processo, o modo e atitudes incorporadas pelos contendores, esvaziados por essa questão derradeira, não importassem. Avaliar, dessa maneira, que Toledo não se deitou, significando um reconhecimento prático daquilo que se apresenta como uma virtude, traduz uma sensibilidade que habilita Lilo a perceber, sob o registro do afronte, a performance e comportamento flexível em muitos níveis de apreciação. O que conta como valoroso se expande.

Assumindo o "não se deitar" como pedra de toque, que os flexíveis estabelecem para si e que têm por referência, o praticante em um afronte sujeita-se a uma avaliação pública e moral. O afronte coloca em ação algumas de suas primazes virtudes: coragem e honra. Sob esse horizonte, atuar em um afronte é apresentar abertamente um traço de seu caráter; quando não se deitar faz revelar seu destemor. Em vez de mero relativismo

(continua sendo importante a definição sobre aquele que venceu ou perdeu um afronte), a resposta de Lilo, reelaborando a questão sobre o afronte a partir desse código, oferece um gênero de descrição que tira da sombra a dimensão moral da flexibilidade, ou a flexibilidade como uma prática ética. Sim, foi a derrota, não a vitória do professor, que trouxe para primeiro plano um critério de reconhecimento relevante. Também aqui o gesto de Toledo nos serve de lição: o que seria simples restrição ou prescrição adiciona novas camadas de atos, inclusive de atos de avaliação. Outros valores passam a ser levados em consideração, tornando-se elegíveis para o processo de julgamento. Novamente, não é como se vencer ou perder tivesse validade relativa, mas aquele que por acaso perde não é encerrado em uma nulidade; de igual forma, o destemor que este venha a performar, não é capaz de anular o resultado do certame. Que Mascote o tenha vencido, eis um feito incontestável. Importa, no entanto, que o acento na moral guerreira serve de janela para entender que, derrotado, se Toledo caiu, caiu de pé. Toledo não se deitou.

Não é, finalmente, em função de que o destemor é moralmente meritório, que seja tolerável comportamentos como agressão física durante ou após um afronte. Haja visto, para concluir, que o que está em causa em um afronte (discussão que assumo como ética) é, também, que tipo de virtude deve ser cultivada por um flexível – aquilo que é desejável e aquilo que é abominável –, é importante lembrar que o destemor faz par com a autoconfiança; essa última, manifestamente em flagelo quando um flex parte para o ataque, com tapas e pontapés, contra um adversário. Recordo-me quando Levi comentou um incidente dessa natureza: *"A bicha perde no afronte e já quer grudar, é?"*. Para melhor entende-lo, lhe perguntei: *"Como assim, grudar?"*. E ele: *"É, num se garante. Brigar, já quer ir pra cima, vrum!"*. De mais a mais, sendo possível, como contara-me Toledo, que um flexível cheio de si olhe para o outro e diga, o diminuindo, *"eu não vou me afrontar com isso aqui"*, talvez possamos arrematar que ser afrontado é ser considerado em sua força. Cumpre ao desafiado dignificar-se: não se deitar.

3.4. De volta à casa: partes e parcelas

Eu já estava na casa de Nara quando a chuva começou. Corri junto com a dona da casa para apanhar as roupas estendidas no varal. E haja sabão para as vestes flexíveis! – muitas vezes Lilo retornava para casa *"de pano de chão"*, como gostava de dizer. Mais radical: *"Ó pra isso, tou voltando pra casa todo brocado"*. Sujas ou, por força daqueles

movimentos ferozmente horizontais, de fato perfuradas, sabão nelas! Livramos a maioria das peças, uma trouxa de camisetas de malha e alguns jeans sobre os nossos ombros. Mas Lilo voltava ensopado da escola. Haveria ensaio do bonde naquele dia – em função do mau tempo, ele próprio se atrasou. Entrou em casa em ponto de bala. *"Lilo, você falou com Maycon?"*, chamava Nara a sua atenção para que me cumprimentasse. E aí ele diz *"eu dei 'boa tarde', mainha"*, voltando da cozinha com uma panela onde, munido da colher com a qual comeria, misturava o feijão ao arroz. Tinha chegado com fome. Sentou-se ao chão da sala, almoçaria ali mesmo vendo televisão. A turma foi chegando de pouquinho em pouquinho. Passado o carnaval, o aguaceiro que tomava conta de Salvador entre março e abril já se fazia sentir no bolso das Closentas, que à hora preparava uma nova apresentação. Sara lamentava como andava a situação em sua casa: *"A vendagem de geladinho caiu muito"*. Na casa de Nara, o cenário não era outro: *"O meu [geladinho] tá todo aí na geladeira"*.

"Que viadeiro é esse aqui?!", Breno, membro do Lacre, também havia chegado. *"E aí, flex!"*, Lilo o cumprimentara. Mal esperaram a chuva estancar para se colocarem a alongar na rua, em frente à casa. Chamaram por mim e logo me pus à janela. Eu deveria segurar o pé de Breno. Minha mão, confusa mas estendida, aguardava o seu pé. Do lado de fora da casa, com uma das pernas erguidas em direção à janela e o torso paralelo ao chão, subordinaria ao pé o olhar – Breno procurava com o pé a minha mão. Queria alongar seu carmit. Nós já conhecemos esse movimento, que consiste em elevar uma das pernas, mantendo, o quanto possível, também ereta aquela cujo pé permanece no chão. Em um alongamento de carmit, o apoio de um terceiro é bem-vindo. Além de equilíbrio (que assegura maior duração ao exercício), a participação fornece a força necessária para ampliar, e sustentar, a abertura pélvica pretendida. Não sei por que razão, entendi que já era tempo de soltar-lhe o pé, o que fiz inadvertidamente. Foi aí que Breno, que ostentava graça em cada pose, experimentou de forma brusca a viagem de volta da perna. Rodopiou um pouco, indo ao chão em seguida. Constrangido, pedi desculpas ao flex, que me disse que eu não tinha culpa.

Quando, com o cair da tarde, deixasse a casa de Nara, seria Breno a reparar em sua própria roupa enxovalhada: *"Ó paí, tia, tou voltando pra casa limpinho"*. Tão frequente, porém, o estrago que se verificava nas roupas flexíveis, Nara lhe deixaria como sugestão: *"Ah, todo mundo que vem pra cá é assim, por isso que Robert já traz roupa [extra]"*. Há algo que distingue Breno de todos os flexíveis com quem convivi e ainda daqueles que a qualquer tempo, durante o trabalho de campo, cheguei a ver. Para usar

uma categoria própria do universo dos meus interlocutores, Breno era "durinho". Claramente, atribuir a um deles o descritor de duro soa aviltante – são dançarinos. Ocorre que, não sendo o diminutivo um atenuante, porém um modo particular de referir, entre eles, um gestual mais convencionalmente masculino[101], para além de perdoável, minha descrição é cabível. Como outros estudos realizados na cidade de Salvador com homossexuais de classe popular (Villani, 2015; Arruda, 2017), também nesta etnografia encontrei a referência ao par mole/duro para se reportarem à gestualidade generificada do corpo. Trocando em miúdos, na compreensão local, designar uma "bicha" de "molinha" é qualifica-la de afeminada, em oposição àquela cujo comportamento é mais "durinho"[102]. Lembro-me de quando Breno foi parado por Kelvin na praça que abriga o teatro de Plataforma, dizendo-lhe sobre como estava vestido – aspecto supostamente mal ajambrado. Como eu e a maioria dos ali presentes, estávamos apenas à espera da porta do teatro se abrir para que lá entrássemos. As Closentas iriam se apresentar. Antes, contudo, era necessário corrigir a própria apresentação de Breno, apesar de que seu lugar no teatro era a poltrona, não o palco. O despojamento expresso pela gola aberta da camisa que Breno trajava não passara despercebido pelo olhar de Kelvin. Olhar jeitoso – todos ali gostavam dele. Como um gesto de cuidado, aplicaria em um Breno supostamente mal

---

[101] Tomando de empréstimo a noção de Butler (2006), entendo por gênero o "aparato através do qual tem lugar a produção e a normalização do masculino e do feminino" (p. 70). Para a filósofa cujo nome já avulta em importantes compêndios de teoria social, o gênero se trata de uma produção irrevogável, constitutiva da própria "habitalidade" (inteligibilidade cultural) do ser. Isso, no entanto, como escreve a autora, não confere à norma um estatuto ontológico independente. Assim concebida, mesmo que a norma, na perspectiva de Butler (2006), não possa ser simplesmente deduzida dos casos que lhe tem como referencial, é reinstituída ou reinterpretada mediante esse fazer. Talvez pelo fato de que o gênero – em uma leitura, se se pode dizer assim, existencialista (Butler, 2008) – compreende a nossa situação no mundo (não havendo um corpo que preexista a uma "interpretação cultural" reguladora), a tarefa de fazer gênero, encarná-lo através de rituais diários, não é exatamente prescritiva. Por outro lado, em também se tratando de uma prática (reiterada), não significa que tal realização se encontre livre de um repertório, ou melhor, de "um mundo de estilos corporais já estabelecidos" (Butler, 2008, p. 158). O compromisso intelectual da autora fundamenta-se em problematizar como esse fazer, refazer e ainda desfazer é capaz de reorganizar e de subverter a norma.

[102] Há, muitas vezes – é claro que a partir de um esquema pautado em certa premissa de linearidade entre gênero e prática sexual – um nexo implícito de passividade quando a categoria "molinha" (ou similares) é acionada. Não deixa de ser interessante que a qualidade de resistência de um corpo (mole/duro) seja habilitada como uma imagem sexual ou de gênero. Entre os flexíveis, essa imagem também é posta em circulação. O ponto é que seu uso ganha vida no contexto ordinário de apreciação de um sujeito LGBTQIA+ e no contexto específico da prática da flexibilidade, onde essa "resistência" é meticulosamente manipulada em favor dos movimentos acrobáticos da dança. Talvez por isso sejam da opinião de que *"academia [prática de musculação] acaba com o corpo da gay"* – e aqui sugere-se outras corporalidades que compõem a paisagem do subúrbio. Já vimos que entre as gays flexíveis trabalha-se duramente para amolecer o corpo. Em virtude, novamente, de a dança, o mais das vezes, ser uma linguagem generificada, pode haver uma interseção contextual no uso dessas categorias, de modo que considerar uma bicha molinha não seria simplesmente outro modo de dizer que ele é passivo, ou que é afeminado. Mais do que isso, em uma prática que persegue a elasticidade do corpo, que aspira a maleabilidade, o cruzamento desses sentidos talvez seja indício da estetização ou elogio à passividade sexual, e muito provavelmente da feminilidade entre esses jovens.

apessoado o que lhe parecia uma etiqueta (de alguma forma, de gênero), abotoando ele próprio os botões da camisa de gola polo do colega: *"Fica feio viado aberto assim. Fica parecendo um mavambo"*[103] – alegava.

Era melhor que Iago, cuja visita à casa de Nara tornou-se regular, não soubesse que Breno estava por lá. Iago, um talho na sobrancelha. Não podia estiliza-la com dois riscos, dizia-me, sob pena de ser associado a bandos criminosos. Talvez por se reconhecer em um Breno que, apesar de viado, era o mais durinho dos flexíveis, nutria por este grande apreço. O tratando por "vida", o carinho e camaradagem entre eles era notório. *"Ele quer é dar esse furico dele"*, a galhofa de Nara não tinha fim, *"eu nunca vi um hétero ficar tão assim com uma gay: 'vida', 'vidoca'. Tenha santa paciência!"*. Dentro em pouco, todavia, uma chamada no celular. E, adivinhem: era Iago, do outro lado da linha. Nara e Lilo não tinham celular – o celular pertencia a Paloma, sua vizinha de porta. Como uma prática de vicinalidade e morada (*"Eu nem fico lá em casa, passo o dia todo aqui"*, palavras de Paloma)[104], eventualmente deixava emprestado com Nara e com Lilo. Bom, alguém havia de atender a ligação. A chamada era para Lilo. Porém, com as mãos ocupadas na pia da cozinha, foi a própria Paloma quem atendeu, levando para perto dele o smartphone com o viva-voz acionado. A chamada era para Lilo, mas Iago estava à procura de outra pessoa, em quem dizia se inspirar: *"Toledo tá aí?"*, escutei da sala. *"Tou lavando os pratos, mulher"* – sem dar importância, Lilo se disse ocupado. *"Né mulher, não, é Iago"*, atentava-lhe Paloma. O disseram que Toledo não estava. Mas, declarando não ser bobo, Iago reagiu de pronto: *"Tá me tirando, é? Daqui tou ouvindo a voz dele"*.

---

[103] Não foi a única vez que Breno se viu associado à figura do "mavambo". Como morador de Salvador, além de gay, mesmo que o termo me fosse conhecido, compondo uma semântica de performance viril (erotizada) e agressiva (senão criminosa) associada a rapazes periféricos, quando lhes perguntava o que era "mavambo", simplificavam: *"Mavambo é traficante"*. Essa figura de raça e classe (como de território) que combina violência e erotismo, é analisada habilmente por Moreira (2023) em um verbete etnográfico. Noutro momento, discordando entre membros do Lacre da percepção comum de que frontal causa dor, e que ele próprio não experimentava essa sensação, sua declaração foi recebida com perplexidade por um flex: *"Fia, acho que é ekê [enganação] desse viado, viu? Ele falou que frontal não dói, não, amiga. Ó, que desgraça! Num dói, a de vocês. (...) Qual é a sensação, Breno e Duda, de ser lascada assim? Porque, fio, né coisa de Deus, não, viu? Né coisa de Deus mesmo, lascar!"*. Duda escolheu dirigir a Breno sua resposta: *"É, binho... A senhora é mavamba, a senhora é hétera, é ativa, e mentirosa!"*.

[104] Foram muitas as vezes em que presenciei a mãe de Paloma ir atrás dela na casa de Nara. Às vezes, bastava-se a um grito, emitido de sua própria casa, para dar conta do paradeiro da filha. Lembro-me particularmente de quando As Closentas completavam mais um ano de existência. Me ocorreu que desejariam celebrar o aniversário, os consultando sobre isso. Pedi que reunissem o bonde. O bolo, seria por minha conta. Uma senhora com dentes à mostra e feição apalermada aparecia insistentemente na janela. Estendia as mãos parecendo criança, queria um pratinho da festa. *"Mooorta com essa vizinha"*, ria-se Mascote. O que nós não sabíamos é que aquela vizinha, cujo comportamento Mascote julgou inconveniente, era mãe de Paloma. Há tempos, Kelvin pontuou, ela não andava bem – por obra de feitiço, explicara. Não houve força que o neutralizasse: *"Ela ia pra igreja, mas não tava firme lá, aí o feitiço pegou ela"*.

Toda a sala fez psiu. Iago continuou: *"Era pra vocês vir pra cá"*. Como se diante de uma proposta descabida, Lilo rebateu num tom agudo: *"Fazer o quê aí?!"*. *"Alongar"* – escutou como resposta.

O período que antecedia a apresentação no teatro era marcado por preparação de repertório musical, números coreográficos, figurinos. Visto que todo esse fazer deveria vir a público sob a forma de novidade, os preparativos pediam alguma reserva. Se Nara já demonstrava pouca convicção na discrição do próprio bonde – *"vocês não guenta, bota tudo no status"*, resmungava, referindo-se, por ocasião da estreia de Toledo nas Closentas, a publicações nos perfis dos dançarinos em redes sociais – de Iago é que não se podia contar com sigilo. Não vazar aquelas informações denotaria, em tal circunstância, um gesto de aliança e lealdade[105]. E estava aí o problema. Rumores de que Iago andava subindo e descendo ao lado de um integrante das Destruidoras adentraram a casa, fechando-lhe, por consequência, a porta das Closentas. *"Cortando relação com Iago, portas fechadas pra ele aqui em casa"*, estabeleceu Nara. *"Gente, por favor, né"*, manifestou-se Toledo, *"Iago tá naquela fase de querer saber o que é flexibilidade. Ele tá se juntando com qualquer pessoa"*. A ponderação do professor, entretanto, parecia insuficiente para dissolver a desconfiança que ali se instalou. Noutras vezes, Iago se dirigiria a mim para retornar à casa de Nara, tão caro custou-lhe a nova amizade. Naturalmente, pedi que não me levasse a mal – eu não era o dono da casa.

Sob um *"eu quero responsabilidade nesses ensaios, viu?"*, que se escutava de uma Nara difícil de agradar, o ensaio já havia começado. O tempo, ainda chuvoso, não impedia que um terrível calor descesse à casa. Lilo corre para o interior da morada para apanhar um ventilador. Entre os passos do bonde, que Toledo em sua versão coreógrafa tratava de uniformizar, as palmas ansiosas do professor. Como uma agitação incontível, suas palmas iam longe. Paloma, que acabava de voltar do mercadinho (Nara a havia pedido que lhe fizesse o favor de comprar, em seu lugar, farinha de trigo) desabafa em termos de chateação: *"As palmas desse daqui dói os ouvido. Não quero você batendo palma perto de mim, não"*. Toledo a ignora: *"Um, dois... Você, agora!"*, diz, apontando para um integrante das Closentas. O funk cantava os versos: "A Luan é desgraçada/ Ela vem chegando, mandando beijo/ Com flexibilidade, ela vai te detonando/ Vai

---

[105] Em outro ensaio do bonde, Iago, que tinha gosto em gravar no seu smartphone os movimentos flexíveis, foi coibido de fazê-lo: *"Ele queria filmar, e não pode"*, Nara explicava o interdito, *"pra outra equipe não pegar os passos dos meninos"*.

debochando". Meio perdida, Sara, que, já se sabia, *"demora de pegar os passos"*, parecia não ter escutado o apelo preliminar de Nara, e se pergunta: *"É minha parte agora?"*[106].

Mais se aproximasse no calendário a apresentação, mais intragáveis tornavam-se essas questões, ausências nos ensaios, mais irritantes os deslizes. *"Me deixa nervosa, quero que saia tudo certo na hora"*, dizia Nara. Quanto mais perto o dia do evento, mais sensíveis estariam, o humor e a atmosfera da casa, ao êxito ou fracasso dos ensaios, variável, essencialmente, conforme o compromisso dos dançarinos. Lembro-me de dias em que a porta da casa, quase sempre escancarada, demorava, tépida como alguns ensaios, a se abrir, como se em um gesto de reserva perto da aflição que As Closentas experimentavam por não se sentirem prontas para o embate com As Destruidoras. Extensivamente, para a plateia do teatro – seus vizinhos, em suma. Em circunstâncias tais, aquilo que sabíamos, uma vez "partícipes" da casa de Nara, se tratar de um subterfúgio, partiria de lá, e atravessaria aquela mesma porta, então reticente em colocar-se no mundo (um lapso em seu cotidiano), até que encontrasse o teatro na forma de um cancelamento súbito, no dia mesmo da apresentação: *"Tá sem figurino"*. Melhor: *"O figurino não ficou pronto"*. Para se explicarem face à ausência do bonde no palco, estava posta a fórmula – simples quanto intranquilos, para certas closentas, os sentimentos que lhes conduziriam a essa resolução. De alguma parte daquele mesmo bairro, sem que eu tenha certeza se mobilizados por equivalente razão, se faria chegar de modo similarmente imprevisto no teatro semelhante recado, dessa vez remetido pelas Destruidoras. De parte a parte, a máxima *"se não for pra causar, eu nem vou"* poderia, para efeitos de suspensão de um espetáculo, ser enunciada de diversas maneiras. Quando, por contraste, os ensaios se encaminhavam de modo promissor, apreciávamos os olhos de Toledo brilhando imaginativamente, como que vislumbrando a apresentação do bonde. Nesses momentos, seu sorriso enlarguecia; vez em quando, podíamos mesmo observá-lo de olhos semicerrados em meio às batidas, públicas e sonoras, de algum funk que embalava o repertório do bonde, deixando-se ele próprio embalar por aquilo que parecia um sentido íntimo de realização existencial. E, por um instante, a casa via As Closentas com os olhos de Toledo.

Patrick apressava o grupo, precisava ir para a escola, e ali se alimentar: *"Oh véi, já é seis e meia [da noite], não vou conseguir pegar a merenda"*. Lá para as tantas, Darlan desceu decidido, rebolando até o chão com a bunda chacoalhando. *"Tá xereca!"*, vibrou

---

[106] A participação de cada membro na coreografia ficará mais clara quando eu descrever a apresentação no teatro.

exclamativamente Toledo com o passo. Nara, que apareceu espreitando, me chamou escrupulosamente. Era a primeira vez em muitos dias ali que eu atravessava a cortina que dava para o interior da casa. Quando a descrevi no primeiro capítulo, o amarelo-ouro da cortina aparecia separando a sala da cozinha. Uma consideração atenta, porém, daria conta de que aquele pano suspenso estabelecia mais do que clivagens espaciais. Do outro lado, onde a luz era mais rara, os vizinhos, mais chegados, quase sempre quem encontrávamos – enquanto, suponho, Nara achava-se à beira do fogão –, eram aqueles que dinamizavam relações afeiçoadas ao que a antropologia se habituou a denominar de "ajuda mútua" (Pina-Cabral; Godoi, 2014).

De ponta a ponta do Brasil urbano, numerosos estudos realizados em bairros populares identificaram circuitos de reciprocidade entre vizinhos. Embora centrado em redes de parentesco, destaco, a propósito, o trabalho de Klaas Woortmann (1987). O autor encontrou na locução "uma mão lava a outra", familiar entre seus interlocutores na cidade de Salvador, expressão de uma lógica de solidariedade extrarresidencial presidida pelo princípio da reciprocidade. Em Woortmann, as práticas de auxílio que animam essas relações são por vezes subsumidas a um esquema explicativo de estratégias adaptativas acionadas em circunstâncias de instabilidade econômica. Em seus trabalhos em bairros populares de Porto Alegre, Claudia Fonseca (1995, 2000) também enxerga na constituição de redes de auxílio mútuo uma interdependência prática estabelecida entre vizinhos. Entendendo, porém, que um conjunto de estudiosos fez prolongar em suas análises um estruturalismo residual que culminou na subordinação do comportamento dos pobres urbanos e das famílias de baixa renda, porque adaptativo a condições estruturais, a imperativos funcionais, procura se afastar do modelo analítico que de alguma forma orienta Woortmann[107]. Segundo esse modelo a que Fonseca se opõe, o fluxo de trocas mobilizados por esses agentes em sua vizinhança constituem elementos de base de uma complexa totalidade de reprodução social – processo que, do ponto de vista funcional, em última análise ordenaria esse bojo de relações a nível intra e extradoméstico[108].

---

[107] Cf. Fonseca (2000, p. 59).

[108] Para sermos justos, há mais em Woortmann (1987). Como reconhece, na linha de Cynthia Sarti, Maria Thereza Couto (2005), ele operou avanços significativos na compreensão da família não como espelho de mecanismos sociais (exteriores) e suas relações de dominação – vide a atenção, eu acrescentaria, à dinâmica matrifocal, tão bem trabalhada no seu estudo – e sim, como instância produtora de estratégias para sobreviver. Mas, justamente aqui, na leitura dessas autoras, como na de Lia Zanotta Machado (1986), ele esbarra em limites ao conceber que "a família luta, fundamentalmente, pela sobrevivência" (Couto, 2005, p. 202), o que ainda enveloparia seu trabalho na vaga "produtivista" predominante naquele período. Isto é, do surgimento dos estudos, no Brasil, sobre as relações familiares em contextos de pobreza, emergência que se dá sob o paradigma da produção, de inspiração notavelmente marxista.

Do seu lado, o modelo de análise por que Fonseca decide trilhar põe curso à ideia chave de honra. Em um duplo da honra como um bem a enobrecer o próprio indivíduo (grosso modo, como é visto por si); como o prestígio pessoal converte-se em recurso simbólico para a dinâmica de trocas (como é visto pelos outros); supera o parâmetro, de pendor utilitarista, de estratégias de sobrevivência, e deve pôr termo à redução da organização social das famílias pobres à dimensão econômica (tradição marxista). Onde lógicas próprias e criativas podem ter lugar, há muitas maneiras possíveis de viver, e ainda de sobreviver. Ouvidos em suas diferenças de perspectivas, esses estudos convergem quando demonstram, pertinentemente, que as fronteiras da unidade doméstica são porosas. Expandindo-se para além do grupo doméstico em si, cuja composição não está isenta de rearranjos, dificilmente encontraremos em tais trabalhos o "mundo da casa" como uma estrutura atomizada. No seio dos laços quer com a família extensa quer com a vizinhança, a elaboração de práticas de entreajuda contribui para configurar essas redes de apoio como padrões dominantes de agregação e organização da vida cotidiana de grupos populares.

Importa, no entanto, ressaltar (o que, para pensarmos no caso em tela, é significativo): diversamente desses estudos, ou melhor, ali onde se reconheceu a existência de um sistema de trocas e obrigações mútuas, muitas vezes assinalado em termos de uma interdependência funcional, João de Pina-Cabral e Emília Godoi (2014), municiados de um argumento etnográfico que tem nas noções de "vicinalidade" e de "casas partíveis" conceitos diretores, parecem dar um passo além. Se Pina-Cabral e Godoi estão de acordo sobre a existência entre esses grupos de uma teia de mutualidade em plena atividade, em um nível mais básico, a casa deve sua existência a essas relações, só através delas vindo a ganhar existência concretamente. Essas relações, portanto, que em lugar de ajuda ou troca, serão requalificadas pelos autores como *participação* (no sentido mesmo de pertencimento), não é algo que acontece a essas casas "depois" – i.e., uma vez inscrita em uma rede de vizinhos –, mas que participa, por assim dizer, de sua ontogênese. Desse modo, lhes sendo constitutivas, também os agentes que virão a ser parte dessas teias encontram na mobilidade entre as casas, e, de modo mais profundo, na experiência de participação e copertença (por que não dizer, na ação de coabitar), processos que lhes são constitutivos enquanto pessoas, e que apontam para uma simbiose entre as pessoas e os muitos lugares onde elas vêm a fazer morada.

Os longos parênteses que interpus à narrativa oferecem suporte, a título de síntese analítica, ao que se fez explícito no período em que estive presente na casa de Nara, uma

constituição que nem remotamente pode ser vista como que compartimentada, ou segmentada àqueles que, além de morada, faziam dela dormitório. Esse argumento não deve nublar a consideração de que nem todos aqueles que frequentavam sua casa chegavam a se tornar parte dela, ou compor (com) aquela rede de casas. Mesmo que subscreva a percepção de que não é tarefa simples precisar, em referência à "participação", quem é ou não membro de uma rede onde a copertença é preponderante (Pina-Cabral; Silva, 2013, p. 94), intuo que, às distintas posições a nível de intensidade, se coadunava um trânsito igualmente dissemelhante pelos cômodos da casa.

Quero sugerir com isso que quando a cortina amarelo-ouro se abriu para mim, outra casa se revelara ante meus olhos, e, fundamentalmente, que algo sobre o meu "estar lá" parecia ter mudado desde então. A essa outra casa que se abria – quando lá estava, também Nara, do "outro lado" a me esperar –, eu precisava atender com novas responsividades, novos gestos. Como a cortina que se abre em um teatro, o agente que se irá apresentar precisa deixar a coxia. O ambiente e a configuração são alterados, e ele, elevado a outro estatuto. Sua participação, pois que convocada, é posta à prova. A partir daquele momento, restando pouco espaço para hesitação, eu fui. E escutei, por trás daquele amarelo-ouro, Nara me perguntar se eu tinha cartão de crédito:

> É que a gente está precisando de uma ajuda, então pensei em você. Cê sabe, né, tem apresentação dia 9, e a gente tá sem figurino. Tou te pedindo porque os povo tão humilhando As Closentas, dizendo que elas não têm condições de ter um figurino, e não quero ninguém falando mal dos meus meninos. (Nara)

A luz da casa se concentrava onde havia dança. O cômodo mais povoado servia, de alguma forma, a antessala do teatro e seu palco – era sonoro. À sala de sua casa, porém, Nara adicionaria outros bastidores. Atravessando a cortina, o interior debilmente iluminado criava um local de intimidade onde se costuravam conchavos que daria numa rede de proteção que de maneiras variadas enredava a muitos frequentadores da casa. "*Se alguém tocar no assunto do figurino, não fale que é você que vai emprestar, não"*, me pedia em voz baixa, jeitosa mas firme, já depois de eu assegurá-la que no que dependesse de mim As Closentas não ficariam sem se apresentar. A fonte dos recursos que viabilizariam o figurino deveria ser mantida em generalizado – não obstante, frágil – segredo: primeiro, perante o próprio grupo, para que o dinheiro de fato me fosse restituído (a imagem, para além de benfazejo, de alguém que goza de melhores condições de vida do que meus companheiros de campo, poderia atrapalhar a quitação do "empréstimo");

depois, diante do bonde rival, para quem a revelação de um patrocinador só endossaria a injúria de que As Closentas não eram capazes de arcar com os custos das vestimentas das apresentações. Em tese, portanto, a injunção de segredo por iniciativa de Nara protegia-nos duplamente: a mim próprio, fiador do figurino; e seu beneficiário, As Closentas, grupo em nome de que falava e por quem intervinha.

Se, de algum modo, também eu viera a compor aquela rede de proteção[109], de maneira mais ampla e evidente (em que pese a reserva reclamada pela principal agente do circuito) fui atraído a compor aquele fluxo de entreajuda[110]. Podemos seguramente afirmar que em uma casa, ou numa rede de casas, circulam pessoas, artefatos, mercadorias, dinheiro, informações, confidências, silêncios. Pergunta: de meu lado, tendo como único provento a bolsa de estudos do curso de doutorado, devo ajuizar que também aquela casa contribuía, no limite, para o sustento de minha própria? Penso que as reputadas monografias em grupos populares podem iluminar, ao menos tangencialmente, uma discussão sobre dons e contradons – dimensão inerente ao nosso ofício – no trabalho de campo. Sendo essa ideia razoável, ela deve se mostrar especialmente fecunda quando os interesses e a condução da pesquisa requerem que nos tornemos *habitués* de ambientes domésticos. Trata-se menos aqui de aplicar um protótipo de reconhecimento do que inquirir o rendimento analítico desse padrão suposto, como ferramenta para pensarmos na articulação entre participar de determinados ambientes e certas disposições convocadas por esse vínculo. Da perspectiva do presente estudo, nos ajuda a compreender como fui chamado a me sintonizar e me inserir em uma amálgama de práticas que, consolidadas ou cambiantes, tornava a própria casa possível. O que não é somente apontar, ou não principalmente, para a "situação de campo" ou as condições em que esta pesquisa se deu. Atender à urgência de Nara, não é necessário dizer, oxigenou o meu trabalho (e o trabalho do bonde), abrasando a disputa que "parava" – e parava mesmo! –

---

[109] Lembro de uma situação na qual Lilo buscara me "proteger" do que seriam inverdades sobre a prática da flexibilidade, supostamente para o mero deleite das Destruidoras de me fazerem de tolo.

[110] Ainda que sujeita ao escrutínio ético da disciplina, convém chamar atenção que a "interferência" do antropólogo no campo não é algo novo – veja, e.g., o trabalho de Alba Zaluar (1985) na Cidade de Deus, quando colabora para sanar dívidas de uma agremiação carnavalesca, ou ainda o de Hermano Vianna (1988) ao levar novos instrumentos para a cena do baile funk carioca (introdução de ampla repercussão na batida do ritmo). Talvez a participação do dinheiro na construção das nossas relações ou "amizades etnográficas", esta, sim, seja relativamente inexplorada. Marina de Regt (2019) elabora pertinentemente que a amizade como pedra fundamental do trabalho de campo etnográfico deve ser permeável a outras visões que compliquem a noção dominante de que o dinheiro não deve frequentar o terreno da amizade. De Regt delineia seu argumento na chave da reciprocidade. Se o conceito, aliás de interesse marcadamente antropológico, pode evocar uma equivalência nas transações materiais e imateriais, a autora defende que devemos dar um passo atrás e pensarmos a reciprocidade conforme os recursos dos atores envolvidos no vínculo.

o teatro de Plataforma. Isto é, quando a rivalidade, modo preferencial de ação, se viu amplificada através de novas vestes. Mas, se cumprir seu apelo também tornou possível a casa que já conhecíamos, a esta se seguiram outras casas que ali se faziam. Pelas frestas de luz que atravessavam quase imperceptíveis a cortina, ganhariam existência renovada também neste texto. Finalmente avento a hipótese de que me tornei, mesmo que em um sentido apenas aproximadamente entendível, parte da casa. Nara podia contar comigo. É na esteira desse significado que posso tomar por "meu campo" aquele ambiente. Não associado a uma conotação de propriedade, nos lembrará Isabelle Stengers (2011), mas da criação de uma relação: de pertencimento e de vínculo. Enquanto tal, permeada de obrigações e cuidado.

A casa, com efeito, se tornara maior para mim. A assumindo como simultaneamente constituinte e reveladora de relações, até que eu atuasse de modo determinante numa das tarefas cruciais que, tecelagem da flexibilidade, aquele espaço se atribuía (outro modo de dizer, até que eu atuasse, de certa forma, na vida doméstica), muitas vezes minha presença se bastara à sala. Em um retraimento no que diz respeito à circulação pela casa, a atitude quiçá excessiva de constrição não me poupara a bexiga. Sim, muitas vezes parti da casa de Nara "apertado", como diríamos, para evitar atravessar a cortina, quando finalmente poderia alcançar o banheiro. A cortina amarelo-ouro não se contrapunha ao modo como a casa operava no dia-a-dia (de portas abertas para grande parte daquela rede), mas surgia criando um "interior" em uma casa cujas janelas davam para a rua. Aquele véu divisor complexificava o fluxo, mediava intimidades. Ou, quando menos, separava o piso cerâmico da sala de um revestimento de cimento "vermelhão" com trincas e fissuras; a sala de estar, de um cômodo de um só vão em cuja extremidade teríamos duas camas para dormirem três. Quando meus passos avançavam sobre aquele cômodo que não se dava facilmente a ver – o espaço, menos povoado, e a claridade, mais rara, já no banheiro, tornar-se-ia gesto corriqueiro encher um balde d'água para atirar no vaso sanitário a cada vez que eu me retirava do recinto. Estava tudo certo, a bexiga deixou de ser uma questão.

Daqueles bastidores, sem que passasse pelo camarim (onde minha presença seria prontamente convertida em objeto de suspeita em financiar o figurino do grupo), fui direto para a plateia. Não sem antes, porém, darmos um passeio pela Avenida Sete de Setembro, popular centro comercial de Salvador, para onde, em posse do cartão de crédito, dirigi-me ao encontro de Nara. Nas duas ou três vezes adiante que o grupo precisou do cartão, ela me pedia, não obstante a discrição empregada, já sem muita cerimônia. Primeiro,

imagino, pois o pedido se dava em termos de empréstimo, e não de presente; depois, essencialmente, pela condição em muitos aspectos ambígua que o cartão de crédito encerra. O que quero com isso dizer? Rigorosamente falando, eu não tinha dinheiro, o dinheiro não pertencia a mim. Embora necessariamente participasse da transação – *"quando a mãe dos meninos der o dinheiro, eu passo pra você"*, pactuava – Nara, que parecia saber jogar com a condição ambivalente dessa forma de pagamento, não falava em dinheiro nos seus apelos, mas unicamente em cartão de crédito. Muito embora eu não possuísse dinheiro suficiente para adquirir todo o tecido com que o figurino do grupo seria confeccionado, eu tinha linha de crédito disponível. Em termos práticos, portanto, era como se dinheiro eu tivesse. Esse caráter algo espectral ou virtual não eliminava sua forma mediada: o titular do empréstimo estava implicado. É claro que poderíamos insistir na pergunta se era eu quem emprestava o dinheiro ou se, em vez disso, estava apenas emprestando o "objeto" cartão de crédito (acesso à linha de crédito). É provável que uma alternativa ou outra faça uma diferença qualitativa para a relação transacional: a dívida havia sido contraída comigo? Ou com o meu cartão e a instituição financeira que o administra? Afinal de contas, é a mim que se deve? Há que se pagar a mim ou, por meu intermédio, o meu cartão? Mesmo que não se tratem de possibilidades mutuamente exclusivas, parecem ainda dizer sobre perspectivas distintas conquanto dualmente complementares. Bom, seja lá como for equacionado esse dilema de difícil solução (problema, a meu ver, que em vez de impasse, serve de abertura para o tipo de negociação – restando por isso mesmo produtivo), beneficiar-se do empréstimo do cartão de crédito de outrem é contratar um empréstimo de segunda mão. Este último, resguardado basicamente por laços de "consideração".

Também é vital chamar atenção para o volume de prestações em que o valor absoluto do empréstimo pode, efetivamente, ser quitado. O recurso às "suaves prestações" e esses referentes de proporção quase estéticos propalados em peças publicitárias, se figuram como atenuadores de ampla cobertura que cimentavam, a pano de fundo, o pedido (supostamente qualquer um, inclusive o bonde, era capaz de pagar aquelas "diminutas" parcelas), outro pressuposto, da maior importância para a reflexão proposta, está subjacente a "empréstimos" desse gênero: não se espera uma ruptura, ou não em curto prazo, no relacionamento entre as partes. Que existe, diante da contingência e do risco, confiança no trato, não há dúvida. Antes de mais, no entanto, apostamos na força do vínculo. Eu poderia afirmar que, com sorte, estaria atrelado a Nara e às Closentas o tempo que levasse para saldarmos a dívida do cartão. A verdade, porém (e realmente não

sabia qual a expectativa em jogo), é que, não esperando que me fosse pago qualquer valor – e não porque Nara faltaria com o combinado –, de minha parte sempre considerei um presente. Aliás, um justo presente, ou pelo menos aquele que cabia no meu bolso, enquanto me rearranjava naquela morada que, em seus cômodos e geografia de relações, em suas luzes, réstias de luz e penumbras, crescera para mim. Assim sendo, minha posição, variável e dinâmica ao longo do trabalho de campo, orquestrava-se aos segredos, preparações e múltiplos apelos protagonizados pela casa.

Se a falta, real ou não, de um figurino, poderia ser acionada para que o grupo cancelasse sua apresentação no teatro (insegurança que, mesmo para uma Nara que chamava o bonde à responsabilidade, às vezes era caso de puro capricho: *"Não vão dançar porque vocês tão com viadagem"*), não poderia ser reduzida a mero pretexto. Tanto o figurino não era uma questão menor que poderiam nele se bastar, diante do apresentador do evento de calouros e do público que o frequentava, como um argumento plausível para suspender uma apresentação das Closentas.

"Você sabe onde vende roupa babadeira?", queriam saber de mim. Então combinei, com Nara e uma integrante do bonde, Aila, para irmos à Avenida Sete de Setembro, adentrando em uma entre tantas lojas de tecidos existentes naquele grande centro de comércio popular. Supostamente, Aila era a única, além de Lilo, que sabia do empréstimo do meu cartão de crédito. Em certo momento, quando os tecidos que adquirimos já se encontravam nas mãos da costureira – mão-de-obra de cujo custeio não participei – Aila demonstrou preocupação com a delonga do bonde em repassar o valor da encomenda para Nara: *"Cuidado, pra você não acabar tendo que tirar da sua luz pra botar no figurino"*. Fora de cogitação: *"Pra eu ficar sem luz? Ninguém aqui me dá gato, não!"*, Nara rebateu.

Foi já entre rolos de estampas e malharia que me foi contado como se dera o rumor que nos conduziria àquela loja. *"Disse que a gente não tem condição [financeira], não"*, relatara-me Nara, emendando: *"Chamaram Lilo e disseram 'vem cá, cê viu o figurino deles [das Destruidoras]? Mas vocês não têm como ter um figurino, não'"*. Segundo Nara, o dito partira de *"alguém do lado deles"*. Isto é, de algum aliado (embora não integrante) das Destruidoras. Se, nas palavras de Toledo, no "meio gay" era imperativo em tudo ser superior, não parece implausível que o nosso itinerário passasse

por uma loja de artigos têxteis para resolvermos o assunto – e que a rivalidade entre os bondes alcançasse, portanto, suas vestimentas[111].

"O pano deles é esse, ó! Tou de cara, a camisa deles!" – Nara tinha nas mãos uma malha um tanto transparente, rubra, de toque macio. Ficamos incrédulos. Em meio a uma variedade, de cores e materiais, que parecia infinita, era possível que nos deparássemos com a escolha (talvez entre as nossas) das Destruidoras para subirem ao palco. Mas soava por demais coincidência que o pano que as vestia fosse dos primeiros a que nos dirigiríamos: *"Parecia que era outro pano, na foto"*, comentou Aila, ainda embasbacada. As Destruidoras já haviam estreado o novo figurino – e novo combustível para o antagonismo com as Closentas. Nara insistia: *"Eu fui lá na costureira e vi, em cima da mesa dela"*. *"É a mesma costureira?"*, questionei. *"É"*, confirmou, *"ela falou logo comigo: 'ah, porque esses meninos do grupo…'. E eu: 'Hum…'"*, completou em tom de astúcia, como quem aguardava ouvir mais. E seguiu contando: *"Quando eu vou mexendo assim no bolo [de tecidos], ó a feiura lá, aí eu vejo o pano"*. Enquanto Nara descartava o que prontamente viria a chamar de feiura, as mãos de Aila passeavam por outros rolos de tecido quando apontou: *"Eu gostei desse…"*. O vendedor apressou-se em nos encaminhar até um balcão com todo o tecido que, levado das mãos de Aila, vertia-se em um rolo de grande proporção a fim de que melhor apreciássemos o material. Mas, naquela presteza quase esbaforida, fora interrompido por Nara, que interpôs rapidamente uma ressalva que não havia passado pela cabeça de Aila: *"Mas esse dá pra fazer a camiseta?"*. O material era igualmente leve, porém mais firme. Ainda delicado, reluzia um roxo quase neon, de brilho sutil. *"Vai ficar chocante, vai ficar babado"*, Aila tinha certeza de que cairia bem. Mas Nara estava com a razão. De aspecto ligeiramente mais transparente do que o tecido de que era feita a camiseta das Destruidoras (as garotas do bonde rival vestiam um top por baixo), Aila precisou admitir: *"Num dá pra fazer a camiseta pura dele, né? Senão vai ficar transparente"*.

---

[111] Em uma das primeiras conversas que tive no início dessa pesquisa, com um adolescente que não chegou a participar da etnografia, a roupa serviu-lhe de exemplo quando o perguntei em que termos se dava o *"um querendo ser melhor do que o outro"* – em sua perspectiva, desejo predominante entre bichas mais jovens (ele observava que seus vizinhos LGBTQIA+ de mais idade eram "unidos"). *"Ah, porque minha roupa é melhor do que a sua"*, ilustrava. Drielzinho, ou Drielzinho do Quadradinho (referência ao *hit* do *Bonde das Maravilhas*), era um dissidente da flexibilidade. O ingresso do jovem no candomblé – sente que desaprendeu alguns movimentos flexíveis ao longo daquele resguardo que a feitura do santo reivindicava – culminou em um progressivo desinteresse pela dança. Antes, porém, em casa, na rua ou na escola, participava do período que qualifica como uma *"epidemia do quadradinho"*. O relato de afastamento da prática por motivos religiosos não era incomum no universo pesquisado.

Passamos a contemplar outro material. Se a preocupação, cintura acima, era que o tecido não devassasse os seios das dançarinas das Closentas; cintura abaixo, era que o close de um tecido babado pudesse ser combinado com maleabilidade, de modo a não impedir os movimentos flexíveis. *"O veludo fica ruim pra dançar, fica ruim pro movimento da dança"*, Nara emitia um alerta às mãos de Aila, que passavam a acariciar suavemente a textura confortável, quase almofadada, de um tecido em cor-de-rosa que aparentava um veludo. *"Ah, esse é babadeiro!"*, e agora os olhos de Nara se voltavam para um tecido com um toque de seda metalizado. Foi seu próprio tato, porém, que a fez recuar: *"Mas pra fazer short, ele é duro. Tem que usar um pano que atenda a necessidade de vocês, porque vocês escala, vocês pula"*. Cores, toque, espessura… Acrescente-se como motivo de ponderação o preço da metragem do tecido. Encontrar aquele tecido que fizessem As Closentas *"chegar um es-pe-tá-cu-lo"*, como Nara diria, mas que não coubesse no orçamento, não resolveria o nosso problema. *"Muito caro… Só vai dar para fazer a frente com esse"*, dizia bem-humorada a respeito de um desses tecidos finíssimos com que nos cruzamos – *"vão sair falando da gente: 'o dinheiro não deu'"*, concluía Nara.

Aila parecia em campanha pelo veludo. Até que chegou um momento em que encontrou aquele que parecia mais maleável e mais em conta do que o primeiro. *"Né tão desconfortável, não, que de hoje que eu tou mexendo nele"*, apreciava, abrindo uma discordância com Nara, que em pouco tempo se deixou convencer. Enquanto as mãos de Aila, em busca de um tecido que fosse ao mesmo tempo maleável e durável, alternavam entre o relevo aveludado de um azul cobalto e de um rosa-choque, Nara, já também inclinada para o veludo, palpitou: *"O rosa chama mais atenção do que o azul"*. Mas foi só quando o vendedor aproximou os dois tecidos, como quem, com o toque de seda metalizado, acima da cintura, e o aveludado rosa-choque, cintura abaixo, montava um uniforme completo – shorts e camiseta – que Nara sorriu para o veludo.

Com um sorriso que não podia mais controlar, celebra o achado: *"Cês querem chegar causando, né?"*. *"Lógico!"*, Aila respondeu de pronto. *"Cês tão igual a Anitta, né?"*, provoca com voz risonha. *"Se não for pra causar, eu nem vou!"*, Aila fala com a certeza de estar a dizer exatamente o que sua interlocutora espera ouvir. Nara ria: *"Foi assim que eles falaram"*. Com as inimigas no radar, completou: *"E só brilharam por causa do chifrinho, porque fora isso…"*. Nara desdenhava da última apresentação das Destruidoras, destacando a participação, no figurino do bonde, de tiaras com cornos de diabinho que piscavam vermelhas na penumbra do teatro.

Penso que os dados sobre os critérios que norteiam a seleção dos tecidos do bonde vão ao encontro do estudo de Mylene Mizrahi (2019), quando a antropóloga identifica no que designará de "figurino *funk*" peças do vestuário que permitem a execução de movimentos corporais sinuosos. Tendo como tônica a liberdade do corpo movente, é necessário, constatou, "que [as roupas] sejam extremamente elásticas" (p. 150). Diferente do meu trabalho, que não assume a indumentária como objeto de análise, tem-se a obra de Mizrahi (2019). Podemos apreciar ali um roteiro exemplar, que urde, numa mesma tecelagem etnográfica, roupa, corpo e festa. Seu interesse de partida está colocado especificamente sobre uma calça, o gosto pela chamada "calça da Gang". A autora, entretanto, é sensivelmente guiada pela realidade subjacente àquela peça; o seu uso e consumo – logo, pelas configurações a que essas práticas se encontram relacionadas. É assim que a referida calça, com aparência de jeans mas de moletom em sua composição, se apresenta como um convite, um estimulante exercício que serve de entrada à autora para um terreno empírico que a permite perseguir, como uma operação antropológica crucial, as relações mobilizadas pelo artefato e as conexões existentes em torno dele. É este o caso da sinergia entre corpo, roupa e dança. Em *Figurino funk*, Mizrahi vai da peça de roupa ao "baile todo", relacionando – e não apenas textual como visualmente – um minucioso inventário de vestes que, por estarem solidamente assentados nas escolhas estéticas dos frequentadores do baile *funk*, alçará à categoria de "figurino".

3.5. A festa e suas escaladas

Sob os cuidados da costureira, os tecidos já não eram um problema. Era uma questão de tempo para que estivessem novamente em posse das Closentas, dessa vez na na forma de figurino. Desde que Lilo divulgou entre os camaradas do Lacre uma festa que aconteceria em Plataforma, os chamando para lá, os flexíveis não tinham outro assunto. No domingo em que o Me Beije (o mencionado evento) teria lugar, fui ao encontro de Toledo. Eu passaria em sua casa para que seguíssemos juntos dali. Tomei uma condução para o Alto do Cabrito, também na Suburbana. O ônibus subia ladeiras cada vez mais íngremes até que, próximo ao fim de linha, Toledo, que chegaria poucos instantes depois, foi ter comigo. Toledo me recebeu sem camisa, com os bicos do peito alheios à vergonha. Sem que nunca demonstrasse interesse em se aprofundar no tópico, de quando em quando ingeria hormônio feminino – pílulas adquiridas em farmácia.

Diferente de tantos flexíveis, porém, Toledo não viria a se tornar trans. Assim foi, por exemplo, com Duda, Lilo e Mascote (já por volta dos treze anos de idade). Como outros tantos flexíveis com quem tive um contato, se muito, esporádico (como Endrick), os três "virariam trans" anos ou pouco depois que essa pesquisa terminou. Alguns, entretanto, se "masculinazariam".

Fachadas de reboco assomavam-se pelo caminho. Descemos uma escadaria quando, mais ou menos ao meio, Toledo indicou que havíamos chegado à sua casa. Foi areando panelas sob sol a pino que encontrei sua avó. Esfregava vigorosamente as peças ensaboadas. A ausência de cobertura onde estava instalada a pia, a céu aberto, fazia rutilar, no enxágue, o sol da tarde sobre o alumínio das panelas. A imagem era de afinco. Vigas de ferro transpassavam blocos de tijolos. À mostra, uma casa por ser erguida. Tudo vinha aos poucos, me dizia Toledo, enquanto não pude deixar de me lembrar da paciência que ele fazia convocar nos alongamentos. Me pedira, na ocasião, mantimentos para a sua família – o que viesse, seria bem recebido. Naquele mesmo terreno, apontara: ao nosso lado, uma composição de tábuas e lona[112] onde, num exíguo espaço, precisava se arranjar com a mãe, o padrasto e um irmão para dormirem. Passavam maus bocados em dias chuvosos – o tapete que cobria o solo ficava encharcado. Não fossem tais condições, acredita, não viria a dançar como dança: *"É daqui que vem meu talento"*.

Esperei que ele se aprontasse e descemos por um atalho de escadas em direção à Avenida Suburbana. Pegamos uma van. Toledo mirou um bairro por que passamos: *"Patrick passa rifa aqui"*. Em pouco tempo, aquele mesmo Patrick (com quem, além de mim, Toledo havia combinado a ida ao Me Beije) tomaria a van em que estávamos – subiria alguns pontos de ônibus depois. No caminho, o nome de Endrick (como Patrick, membro do Delux) veio à boca de Toledo. Toledo me dissera certa feita que o único flex do Lacre que Endrick respeitava, ouvira dizer, era ele, o próprio Toledo – segundo esse último, nas palavras de Endrick: *"A professora delas"*. Assim era visto Toledo por aquela sumidade. No trajeto até o Me Beije, no entanto, Toledo fizera questão de dizer que não visualizava os vídeos de Endrick dançando em redes sociais: *"Os gays parece que vê direto, já eu... Soube que me imitou. Eu nunca vi vídeo dela. Primeira vez, viado"*. Ensejava expressar que, diferente dos seus aprendizes do Lacre, não tinha Endrick como

---

[112] *"Um barraco é assim"*, me disse Nara certa vez, *"é uma casa; só que de tábua"*. *"Eu já morei em uma casa de plástico e era muito feliz"*, acrescentou, desbancando um flex que tentava humilhar Toledo em virtude de suas condições de habitação. *"Aqui mesmo"*, dizia-me ela da sala de sua casa, *"era só telhado"*. A área construída, acrescenta, *"era só ali: a cozinha"*.

referência. Eu e Patrick nos olhamos em um gesto de cumplicidade – nem Toledo parecia acreditar naquilo que acabara de dizer.

Já estávamos quase no local da festa quando ele comentou a respeito de Lilo: *"Chamou tanta bicha, porque ela tá naquela fase da vida que tá descobrindo amizade com um monte de gay. Quando ela perceber que a vida é sozinha…"*. Ao chegarmos, seria Toledo a querer saber se aquela ruma de gays já estava por lá. Não sem antes barganhar, a partir dessa identidade, um desconto no valor do ingresso. Nos perguntou quanto custava o convite para gays, porém no cartaz da festa não haviam discriminado a categoria: *"Só vi homem e mulher; gay, não falaram"*, respondeu Patrick. *"Boa tarde!"*, Toledo cumprimentava um senhor e uma senhora que estavam na entrada do evento, emendando sem rodeios: *"Gay é quanto?"*. *"Dez reais"*, respondeu sisuda. *"O mesmo valor de homem?!"*, Toledo devolveu de imediato – *"Chocado!"*, completou. *"Você né homem, não?!"*, o rapaz o interrogou. *"Sou gay"*, disse Toledo, que procurava um meio-termo entre o valor de entrada para homens, e a gratuidade (até determinado horário) para mulheres. *"Dez reais, qualquer um"*, mantiveram a resposta, refreando um riso que parecia se infiltrar na interação. *"Tem muito viado aí em cima?"*, continuou Toledo, querendo saber o que nos esperava. *"Ainda não chegou, não, vocês são os primeiros"*, respondeu a moça.

Figura 12. *Flyer* do Me Beije.

De sua mesa, o DJ servia aos presentes funk e pagode baiano. A Equipe O Lacre (essa, estava em peso), como de resto As Closentas, chegaria sem mais demora. Dali a uma hora, a atmosfera de excesso tomaria conta do espaço. No entorno da mesa do DJ, o opaco galpão onde estávamos seria atravessado por algumas poucas luzes

estroboscópicas; difusas, por seu turno, na fumaça de gelo seco. Foi mais ou menos ali que vimos Patrick atirar-se ao chão, e lançar ingente sua perna ao alto. Com o tornozelo, mole como uma munheca, fez seu pé girar nas alturas. Pirotecnias. Perto dele, mas não ao seu lado, estava um vigoroso Breno, também no chão. Só podia se tratar de um afronte – foi o que Toledo entendeu. Depressa como a tarde que caía, enfiou-se no meio deles. O motivo, eu saberia depois: *"Tive que afrontar Breno para defender Patrick"*.

A partir de então, saindo em defesa de Patrick, Toledo assume protagonismo no lugar do amigo, enquanto que, do lado de Breno, como se cada contenda convocasse uma aliança, Duda ganha destaque, fortalecendo o colega. Em eminente disputa com Duda, Toledo dança. É certo que ele não está sozinho: a câmera do celular de Patrick (Patrick interrompeu sua dança), acompanha os passos de Toledo. O ambiente está pouco iluminado – há mais fumaça do que qualquer outra coisa. *"Não dá nem pra ver o afronte direito, odeio isso aí"*, queixa-se Iago. As luzes coloridas agora são mais raras. O gelo seco turva a visão, mas o smartphone de Patrick serve de fonte de luz, acende a paisagem e o nosso olhar. Um espectro fluorescente emitido pelo eletrônico não deixa dúvida: Toledo se sabe filmado. Não demora até que que Breno volte a se integrar à cena. Põe-se ao lado de Duda – a disputa se faz mais nítida. Os corpos de Breno e de Duda se tocam às vezes, em movimentos que soam coordenados. Ambos parecem ignorar a existência, pouco atrás deles, de Toledo, tanto quanto a câmera do celular de Patrick menospreza a dupla. A composição não é simples, a luz permanece sobre Toledo. Patrick está em pé – sua presença, por si só uma plataforma, e a da sua câmera, chamam atenção do público para a performance de Toledo. Pulsando, o dançarino exibe um domínio invejável dos músculos da bunda, os contrai virtuosamente. O DJ dá play no hit "Agora Vai Sentar", dos MCs Jhowzinho e Kadinho. A batida, não preciso dizer, é contagiante. A introdução da música se dá em um constante tan-tan-tan de teclado, enquanto se canta, em lenta cadência: "Você vai sentar por cima/ E o DJ vai te pegar/ Tu pediu, agora toma/ Não adianta tu voltar, menina/ Agora você vai sentar". Lá para as tantas, o vocal ruge um prolongando "Aaaahh", interjeição que é melodicamente escalada em tom grave. É neste crescendo que, ao anunciar o clímax da canção ("Aaahh, aahh, aahhh/ Agora vai sentar/ Vai sentar, vai sentar/ Vai sentar, vai sentar/ Vai sentar"), os desafiantes são levados ao alto. A batida da música acelera. Atrás de Duda, Toledo se antecipa ao carpado do oponente. Antagonizar ali é, antes de mais, estabelecer um diálogo corporal. Entrar em sintonia, compor. Ambos, um e outro, dão saltos. Deixam que vibrem em seus corpos os arcos de interjeição da canção. Pulam, simultânea e consecutivamente, ritmados pelos

versos desse funk a cujo chamado aquiescem, conjugam-se, prolongam. Dão um, dois, talvez três carpados. Em abertura pélvica extrema, o atrito com o chão radicaliza a sensualidade para a qual a canção apela. Envolve ritmo como força – se arremessam mais do que sentam.

Iago seguia à procura de novas amizades: *"Posso conhecer alguém do Delux?"*, dizia, aproximando-se de um Patrick que não lhe dera ouvidos. Recostada em uma cadeira plástica, lá estava Nara. Embora o assento estivesse colado a uma parede, a posição central em que se colocara permitia com que mantivessem os presentes sob suas vistas. Nunca a tinha visto tão arrumada. Seu cabelo, que costumava alisar, estava solto; sua boca, pintada de um vermelho bordô. Havia caprichado também no decote. Tinha no olhar sorriso e prudência. Nara tomara cerveja suficiente para enredar-se ao clima de festa sem que comprometesse seu estado de vigília. Sabia o que estava fazendo. Não demorou para que outro afronte ganhasse a pista de dança. Daquela vez, porém, o combate envolvia um flex por quem nutria ela especial predileção. Atenção redobrada. Cria das Closentas, quando olhamos para Darlan, lá estava ele no chão com Noah, membro do Lacre. Quer dizer, no chão e no ar – como no afronte entre Toledo e Duda, puseram seus carpados para duelar. Em uma "lateral", estavam praticamente de costas um para o outro. Mantinham, contudo, suas faces de perfil, de modo que podiam acompanhar, por meio da visão periférica, os movimentos do oponente. A cada aterrisagem de um salto, era hora do outro esticar ao alto suas pernas, como um recado tenaz de que não se deitariam. Quando Darlan despenca no chão após três carpados conjuntos (gritos em seu favor!), sua mão bate furiosamente no chão, mais ou menos do lado da pélvis. O gesto enfatiza o acoplamento ao solo da sua frontal, "zerada", ao mesmo tempo em que desafia o rival a apresentar semelhante virtuosismo – para Darlan, a frontal de Noah não estava "colando". Sente-se a tensão no ar. Reticente com o que vê, Nara já esboça preocupação. Poderia aquele afronte escalar para uma violência física? *"Enquanto tá só brincando, tá bom"*, é só o que Nara nos diz.

Noah, cujo cabelo alcançava a nuca, arranca o elástico que mantém umas mechas atadas. Estamos diante de uma batalha de sangue. Partindo para um bate-cabelo[113], agita

---

[113] Vale atentarmos para a descrição fornecida pelo antropólogo Ramon Reis (2015) dessa técnica. Recorro às suas próprias palavras: "O bate cabelo é um tipo de performance bastante utilizada em (…) apresentações de *Drag Queens* brasileiras (…). [Consiste em] movimentos ziguezagueados ou circulares com a cabeça, em ritmo acelerado, sem que a peruca seja descolada. Tal expressão não está circunscrita ao espaço do palco, mas aparece nas performances de rapazes homossexuais que emulam cenas performáticas entre si, em espaços de sociabilidade homossexual, sem o uso de peruca" (Reis, 2015, p. 342). Ruby Mascarenhas Neto (2018), por sua vez, em seu estudo com *drags*, identifica essa prática como uma coreografia associada

nervosamente as madeixas. Não dizem nada um para o outro, mas se miram com olhos faiscantes. A temperatura se eleva. Muitas bichas que pararam de dançar apenas para ver o afronte já se acotovelavam na roda em busca do melhor ângulo. Entre elas, escuto o comentário de Heitor: *"Tem que tomar cuidado para não dar grude"*. Cabia uma intervenção externa para interromper o combate? Noah flexiona sua coluna para trás, Darlan o acompanha. A cada vez que o pescoço de Noah recobra o fôlego dos giros frenéticos que a cabeça faz, para e presta atenção no oponente. Darlan está ali e agora é sua vez. *"Como se tivesse cabelo..."*, alguém diria. Pouco importava, ele seguiria na disputa. Com cachos mais curtos e sensivelmente menos volumosos do que aqueles de Noah, era seu ralo cabelo que iria saracotear. Era o cabelo que tinha. Balançava febrilmente a cabeça. Ao ver a extensão do cabelo do adversário o esmagar nesse desafio, entende que uma saída possível seria elevar a cervical, voltando o topo da cabeça para trás. Dessa forma, se por um lado a posição limitaria a amplitude daqueles movimentos giratórios, por outro lado, seus cachos mal definidos cairiam em direção à nuca. Decerto que ainda não era possível ombrear com Noah nesse movimento. Mas, em uma disposição que estendia suas mechas, se os efeitos do bate-cabelo davam a impressão de haver mais cabelo em jogo do que em situações ordinárias, agora Darlan se podia dizer elegível para participar com vigor da disputa. Às ações nervosas que se seguiram nenhum outro movimento fora proposto e, com o cabelo já em desordem, Darlan ergueu-se do chão. Se derrotado ou triunfante, não houve quem dissesse que ele havia deitado para Noah.

Também não é possível dizer que o vapor levantado por aquele afronte fora prontamente arrefecido quando os contendores liberaram a pista de dança. Não. Eu me veria interrogado por um colérico Douglas minutos depois: *"Quem foi o viado que tava afrontando Darlan?!"*. Darlan era um dos meninos de Nara, isso é certo. Mas ela própria ficava admirada com o carinho que Douglas, que vi umas poucas vezes em sua casa, reservava a Darlan: *"Douglas é louco por aquele menino!"*, observava vivamente. Viado como os demais, o corpo de Douglas, típico de um adulto formado (que era), discrepava da compleição física daqueles flexíveis que enxameavam o Me Beije. Douglas, que tinha Darlan por filho, ensinara esse último a andar de salto. Não se trata de metáfora – Douglas "fazia *drag*", experiência que permitiu a Darlan montar-se de rainha em uma apresentação das Closentas no teatro de Plataforma. Mas isso não vem ao caso agora. Ou não parcialmente – o leitor deve se lembrar de uma passagem no capítulo anterior na qual

---

especificamente a "música eletrônica com efeitos sonoros de chicote" (p. 101). Mascarenhas Neto observa ainda como essa performance pode ser acionada como uma provocação dirigida a *drags* rivais (Ibid., p. 84).

Darlan rejeita a ideia, nalgum momento ventilada, de que Patrick convidasse o Delux para o Me Beije. "*Não traga"*, dissera assertivamente, *"porque eu moro aqui, não vou deixar Endrick fechar aqui"*. Nesse particular, é interessante perceber que, embora Lilo tivesse convidado O Lacre (do qual ele fazia parte, mas Darlan, não), não se via Lilo envolvido em qualquer afronte durante a festa – quer como protagonista, quer como linha auxiliar, quer, finalmente, como torcida. Eu, sim, mas Douglas não tinha acompanhado o afronte entre Noah e Darlan. Todavia, aquilo que quase chegou a ser uma briga alcançara os seus ouvidos, o deixando possesso. Mas a indagação de Douglas chegara ao destinatário errado – não fui capaz de lhe responder. Nas entrelinhas da sua interrogação, pude escutar exclamativamente que o afronte com Darlan não ficaria por isso mesmo. E tal bastaria para que eu omitisse nomes, ou para que eu prestasse atenção em suas investidas seguintes.

Eu não era a única testemunha do afronte, cedo ou tarde ele encontraria alguém disposto a solucionar sua dúvida. Foi o que aconteceu. Vi Noah e Breno serem puxados pela camisa por Douglas e por mais alguns rapazes, que os levaram para uma área externa à festa. Um portão de correr, de estrutura metálica de grandes dimensões, se abre e se fecha rapidamente. Já não vejo Douglas, Breno ou Noah. Em instantes, ouço um estrondo, retumbante por toda a estrutura do portão, no qual repercutia abafado. Foi apavorante. Na melhor das hipóteses (apenas depois, pensei), Breno teria levado um empurrão contra o portão. O público da festa não lhe prestava atenção, estaria mais concentrado, ou entorpecido pelos graves dos altifalantes sob o comando do DJ – as batidas inebriam. Sem demora, sons que pareciam corresponder a socos e pontapés ecoavam portão afora. Alegria e horror, com o coração sobressaltado, corro até Nara. Preciso entender se os garotos estão em perigo, embora tampouco atinasse o que fazer dessa informação. Eu não sabia o que fazer. Nara não procurou esconder sua indiferença: *"Noah mexeu com a bicha errada"*, começava a dizer, como se o alerta parecesse óbvio. É, talvez o fosse. Falou pela segunda vez o que eu escutava com aflição: *"Douglas é louco por esse menino!"*. Dissipando-se momento a momento, as conversas em contextos de festa eram quase sempre flutuantes. Minutos passavam. O portão volta a se abrir. Breno, um dos flexíveis a quem eu era mais afeiçoado – e que é possível que tenha sido arrastado para aquela desavença por ser um dos líderes, ao menos tacitamente, do Lacre – tinha feição séria. Mas mantinha expressão elevada, singularmente nobre e valente. De volta à cena, o recado estava dado. Como no relato que inicia este capítulo, afrontar um flexível parece tão ou mais ousado conforme o local que sedia a provocação. Talvez não possa haver algo

de mais atrevido – a bem dizer, no limite do tolerável – do que, em bairro do qual se é um "de fora", afrontar alguém "de dentro". *"Brigar com Darlan é querer sair daqui morto"*, concluía Nara nessa direção, *"ainda mais que ele é de Fazenda Coutos. Os meninos já disse pra não deixar os viados de fora vir. Ele não sabe quem é Douglas. Se ele soubesse, sairia em dois minutos"*[114], acrescentou, calando-se em seguida.

3.6. Uma ética de composição

"Nunca mais me meto em afronte de ninguém", com essas palavras e um esgotamento que lhe rastejava o corpo, Toledo chegara numa terça-feira para o que seria, quiçá, mais um ensaio na casa de Nara. As Closentas se apresentariam dali a dois dias. Estaria melhor das pernas. Por enquanto, porém, o mais que apresentava era um caminhar sofrido: *"Tive que afrontar uma gay ontem por causa de Patrick, pra defender"*, pontuou. Com o calendário do bonde em mente, sou o primeiro a demonstrar preocupação – *"ele não tá assim, não, viu, Maycon, é mentira"*, impacientava-se Paloma. *"Gravaram vídeo seu? Meu, gravaram um monte"*, Toledo não aceitaria o que entendera como provocação. Aconteça o que acontecer, esteja como estiver, não baixaria a guarda. Tudo bem que ele tenha dançado lancinante e bravamente no Me Beije do domingo, mas não era pra tanto. Segundo Paloma, estaria representando, tratava-se de mais um drama teatralizado por nosso amigo – a irritava só em pensar que alguém estava caindo em sua conversa. Mas, para aqueles que tinham olhos para ver – posso dizer não ser o único –, escoriações abriam sua pele na altura do calcanhar, do joelho, da mão até. Só ele, dizia, sabia a dor que estava sentindo. Enternecido, Kelvin virou-se para Toledo: *"Ô, bicha, toda destruída..."*. Manco, movia-se com alguma dificuldade – a estrela das Closentas voltara combalida à Plataforma. Mas voltara. Importava, por ora, que estava entre nós. *"Na hora, você não sente que está se machucando?"*, a pergunta martelava minha cabeça. *"Na hora do babado mesmo, você não sente naaaada. Entendeu? Ali você pode até levar um tiro, que você quer, ó..."* – e, por um momento, a força que minguara de suas pernas parecia toda ela drenada para as mãos, gesticulantes: *"... Brilhar!"*. A que preço? Não passava por sua mente essa questão. Levava, da palma da mão ao arco do pé, o apogeu da prática – foi bom perceber: era mesmo Toledo. Em carne, em pessoa.

---

[114] Bairro adjacente que, também localizado no Subúrbio Ferroviário de Salvador, em tese tem rixa com Plataforma. Nesses trânsitos potencialmente explosivos, uma regra mínima é clara: não procurar briga.

Ao finalizar com seu grandiloquente "brilhar", prosseguimos o diálogo: *"Dar close, imaginei"*, disse, arriscando alguma desenvoltura no vocabulário próprio aos meus companheiros. *"Só depois que você sente o resultado?"*, lancei outra vez a questão. *"Só depois, e olhe lá! Porque também foi só quando eu cheguei em casa. E no outro dia, de manhã!"*, dissera com ênfase. *"Quando eu fui fazer assim: 'quero ir no banheiro…'. E voltei pra cama de novo, não aguentei"*. Robert naturalmente considerou: *"Então cê não vai dançar no teatro"*. Mesmo que o afronte do Me Beije o tenha prostrado pesadamente, Toledo reagiu ao que acabara de ouvir: *"Não vou dançar o quê, Robert?!"*, vociferou, o reprovando calorosamente. *"Se eu quero fechar no teatro… Nem que eu… Oxe, vou me desgraçar do chão!"* – continuou, categórico. Se dizia pronto pra outra. Ao que Nara só pôde concluir: *"O viado tá todo destruído e pensando em afronte…"*.

"Milagre, que Lilo não dançou na festa", disse alguém. *"Lilo dançou pouquinho"*, observou Nara. Lealdade dividida: *"Ele não queria se comprometer"*, Toledo foi no ponto. Quanto a Iago, achando de escalar no Me Beije, este não escapara do escrutínio dos vizinhos – já não se sabia de que lado jogava. É o que nos conta Lilo: *"O cara parou assim, sem entender nada: 'Qual foi desse pivete? Virou viado, foi?'"*. *"Ah"*, acrescentou Nara, *"ele tava numa agonia retada com aquele cabelo dele. Imitando Duda, com a mão no cabelo"*. De bumbum empinado, Duda habitualmente erguia um braço, voltando para trás a mão cuja palma em concha lhe apalpava o coque. Mesmo sem contar com o penteado do flex, e com o cabelo de um liso meio escorrido mas rareado, Iago tomara tanto gosto por mimetizar o gesto de Duda que, reproduzindo nos lábios até mesmo o biquinho que acompanhava o gesto do flex, às vezes, talvez, sequer o fazia intencionalmente. Diferente de quando sorridente me perguntava a fim de que eu adivinhasse a personagem – *"Quem é aqui?"* –, e enfim liberado do expediente do chiste, parecia como que arrastado por alguma admiração e fascínio pela atitude que Duda encarnava. Era ainda Iago, mas não podíamos deixar de enxergar uma Duda insinuando-se nos contornos do seu movimento. Para alguns, tal não passava de tremenda forçação de barra. Querendo saber afinal quem, entre os tantos flexíveis, era Duda, Paloma, em reconhecimento a essa atitude que discutirei adiante, pergunta: *"Duda é aquele que anda olhando pra cima?"*.

Se em dias ordinários Toledo já fiava a si próprio, se dispensando de dançar nos ensaios que tinham lugar na casa de Nara, não seria sob aquele estado de flagelo que dançaria. Nos ensaios costumeiros, quando reivindicavam sua atuação como dançarino, Toledo simplesmente desconversava, pedindo que sossegassem. Na hora, faria isso na

hora: *"Dia 9 [data da apresentação] eu faço, gente, pelo amor de Deus"*. Relutar em dançar naquele espaço onde atuava em uma posição notavelmente distinta assinalava seu lugar como professor. Ocupando-se somente em coordenar a cadeia de movimentos do bonde, era o único a deixar a casa de Nara com vestes imaculadamente limpas. Sua participação, assim, se reservaria à surpresa não apenas para a plateia do teatro, como para as próprias Closentas: *"Ele tá deixando tudo pro palco"*, admitia Nara.

Chegado o dia da apresentação, receoso que os machucados de um Toledo decidido a dançar inibissem e prejudicassem sua performance, preparei um kit de primeiros socorros e levei comigo ao teatro. Ao menos, pensei, dessa vez suas piruetas não seriam sobre o pátio de cimento cru que lhe ralou o corpo no Me Beije. Rodei algumas farmácias da cidade atrás de um curativo do tipo *band-aid* que estampasse o Mickey, ratinho que às vezes figurava os adereços do nosso dançarino. Em matéria de capricho, os flexíveis não estão sozinhos nesta etnografia. Em uma nécessaire, incluí também uma pequena tesoura, junto a gazes, esparadrapo e ainda uma leva de canetas hidrocores para que o bonde customizasse, como melhor lhe aprouvesse, o curativo que aplicariam em Toledo. Isso fez com que eu me atrasasse – o andar da hora já no ônibus me aporrinhava. Precisei vencer uma multidão para me aproximar da entrada do teatro. Jamais tinha visto o teatro e seu entorno tão cheio, em que pese o fato de que a lotação mesma da casa, a largo do apelo das atrações, quedava-se inalterável – havia um limite de lugares, por volta de duzentos assentos, via de regra preenchidos em sua totalidade. Acontece que a calçada do teatro regurgitava. Naquela tarde, ainda por cima, o trânsito não andava, impedindo que eu chegasse a tempo de garantir meu bilhete. As Closentas já estavam lá dentro. Os portões, fechados. Como os demais retardatários, o que me segurava ali era a esperança de conseguir, de alguma forma que fosse, entrar. Mais do que nunca, eu precisava entrar: estreariam o novo figurino. Como nunca antes, eu era, em partes, um deles naquele elã. Cada um foi dando seu jeito, mas muitos ainda ficariam do lado de fora. Alguns, chegariam mesmo a pular o portão; outros, em menção a mim, ameaçariam: *"se ele entrar, eu entro"* – escutei enquanto, covardemente, busquei me diferenciar [115]. Do meu lado, daria também eu meu próprio jeito: tinha a meu alcance um gravador, o equipamento ao menos serviria como argumento de que eu estava a trabalho. Outro modo não havia para barganhar a concessão. É certo que desistir não era uma opção. O que mais chamou

[115] A diferença entre mim e aqueles que também ansiavam por adentrar o teatro se dava desde os pés: eu calçava um par de tênis; tão simples quanto quem está a circular em seu próprio bairro, eles estavam de sandálias de dedo.

minha atenção, porém, foi a cena dos rapazes pulando o muro do teatro. Por trivial que lhes pudesse parecer a ação, foi comovente para mim. Afinal não estavam invadindo o show de um artista de projeção nacional. O evento com ares de imperdível estava um pouco mais perto. Transgrediam a ordem para ver seus vizinhos, insistiam em juntar-se a eles, e reivindicariam por isso a todo custo.

Munido do meu gravador de batalha, uma vez no teatro, fiz com que a nécessaire chegasse àquele que precisava de cuidados. Ainda consideraram se mais prudente não seria que Toledo evitasse o palco naquela ocasião. Mas ele não deixaria As Closentas desfalcadas, protestava que estava melhor. Como sempre, os bondes ficariam para o final, as Closentas tardariam a subir no palco. Nara, de quem sentei-me ao lado, não podia estar mais ansiosa. Mas, ainda espirituosa, ao ver da plateia um grupo de rapazes com figurinos justos no corpo (aguardavam para se apresentar), gracejou: *"Quando esses novinho começar [a dançar], eu vou gritar"*. Darlan, que estava por perto no momento, devolveu: *"Me grite também, viu?"*. Partiria em seguida para o camarim, só voltaríamos a vê-lo no palco. O que, novamente, demoraria a acontecer – já estávamos acostumados com a espera, nem por isso mais pacientes.

A abertura do evento, uma espécie de "show de calouros", se dava a partir de uma gravação cuja voz, provavelmente a do DJ presente, remetia a locutor anunciando, em carro de som no interior, alguma temporada circense. A postos no canto esquerdo do palco com o seu equipamento de trabalho, o DJ emitia aquelas boas-vindas à assistência. O comunicado de que as apresentações estavam prestes a começar quase nunca bastava para que a meninada se acomodasse, silenciando. Pelo contrário: o apagar das luzes causava o maior alvoroço entre eles; o que tornava o evento, além de divertido, marcadamente adolescente. Aos números de *stand-up* que eram intercalados às apresentações (em geral de dança, mas sempre relacionada a música), a plateia por vezes respondia de modo vagamente empático, quando não colocavam os artistas para correr. Enquanto um desses pretensos humoristas dizia, no palco, *"bom, queria ficar, mas já está na minha hora"*, entre os "meninos perturbados" da turma do fundão (com as pernas estiradas na poltrona da frente, sentavam-se sempre nas últimas fileiras do teatro), um espectador reagiu: *"Não. Tá bom, tá ótimo, mô fio"*. O próximo jovem a se apresentar encontraria a exigente plateia tanto mais indisposta. *Stand-up* não era o forte daquele público. Uma sentença seria disparada tão logo o humorista seguinte tomasse o microfone: "*Ninguém quer saber quem você é, não, mestre. Se eu não rir, vou mandar você embora*". Ainda não era hora dos bondes se apresentarem quando Geovane, com um entusiasmo pouco convincente, chama

outra vez ao palco um garoto que fazia um tipo de cosplay, solo, do rei do pop: *"Com vocês, Michael Dance!"*. *"De novo?!"*, escuto a plateia desdenhar a oferta. A rapaziada seria finalmente capturada quando foram chamados ao palco calouros que cantavam (na maior parte das vezes, músicas sertanejas que caíram no gosto popular). O público cantarolava junto.

Era, no entanto, com as apresentações dos bondes, As Destruidoras e As Closentas, que se veria a sala daquele teatro como que em êxtase repovoada. Recobrado o humor, calcinado os ânimos, olhos se multiplicavam. Smartphones em punho, multiplicavam-se também os dançarinos cujos movimentos, em miniatura, se veriam simultaneamente reproduzidos na tela dos aparelhos. Luzes neles. Mesmo que as "pessoas de bairro", conforme registro via Toledo no início deste capítulo, já estivessem habituadas a verem as gays escalando, e ainda que os números no teatro nem sempre comportassem variações significativas, aquela atmosfera respirava interesse e comoção – a capacidade dos dançarinos de nos surpreender não pode ser menosprezada. Geovane, apresentador do evento, deixando-os sempre por último na grade de atrações sabia disso: *"Menino, todas trabalhadas no veludo! Tá bafão!"*. No intuito de, poltrona a poltrona, fisgar o público para aquilo que de mais espetacular o aguardava, Geovane cuidava em gerar expectativa ao longo daquelas tardes que invadiriam a noite. Naquele dia em específico, o novo figurino das Closentas tocou a sensibilidade bicha de Geovane para tornar-se objeto de comentário antes mesmo que a cortina se abrisse para o bonde.

Os números de ambos os grupos costumavam obedecer a certo roteiro. As apresentações, que tinham por volta de dez minutos de duração, ocupavam o palco com seis dançarinos em média. Houve apresentações nas quais, dentre esses dez eletrizantes minutos, contabilizei cerca de oito em que os dançarinos permaneciam de costas para a plateia. Nada mais plausível para uma dança que, sexualmente provocante, põe ênfase na movimentação dos quadris em diversas variações. Embora, como em qualquer dança, também a música funk mobilize múltiplas regiões do corpo, é comum que coreografias femininas desse gênero musical destaquem a raba como local de proeza técnica e investimento estético. Naquela tarde, um arrojado veludo em tom rosa-choque ornava o sacolejar dos closentos traseiros.

As canções que capitaneavam os espetáculos compõem um segmento de músicas funk que serve, também, de codificação da flexibilidade como estilo de dança acrobática e contorcionista. Ainda, como uma dança particularmente confrontacional. De maneira tal que designações de diversos movimentos que procurei descrever minuciosamente

nesta etnografia aparecem nas letras dessas canções. E apenas nesse sentido se pode, talvez, considera-las como um "segmento". Ritmicamente, no entanto, sua textura sonora está muito próxima ao "funk carioca", mesmo que a maioria das canções que embalam os números dos bondes sejam produzidas na região amazônica, especificamente por bondes da cidade de Manaus[116].

Nesse texto que se move por uma dança cujo fulcro é o confronto de performances (via de regra, individuais), já foi ventilado como uma noção e prática de grupo pode entrar em colisão com o protagonismo dos seus componentes. Importa destacar que as canções de que trato agora, as quais tem como mote um bonde dirigindo-se, ou melhor, afrontando um bonde rival, destina um lugar de destaque para que todo integrante "dê seu nome". As letras, explícita e declaradamente, convocam ao centro da coreografia cada dançarino pelo nome. Quando isso acontece, apesar de raramente cessarem seus próprios movimentos (embora, quase como um gesto de reverência, já os tenha visto agachados em repouso ao redor do colega), os demais dançarinos passam para segundo plano. De que forma? A cerca de dois metros atrás do dançarino que está posicionado no meio do palco, os outros esboçam movimentos mais tímidos, executando o que seria uma transferência de peso de um pé para o outro conforme a batida da música. De perna a perna, essa permuta contribui também para a marcação, via coreografia, do tempo da canção, sintonizando-se à sua base rítmica.

De aparência rudimentar[117], a base que oferece uma sonoridade sobre as quais timbres masculinos porém notadamente afeminados serão emitidos pelas gays nortistas, é, também ela, de composição nitidamente vocal, o ressonante "tchu tcha tchu tcha tcha", (proeminente no funk), misturado a batidas eletrônicas. Esses registros vocais, no entanto, onomatopeicos dos elementos percussivos (também marcadores do ritmo) que produzem a batida, são entoados por um timbre masculino de emissão grave. A voz, fora de dúvida, é um instrumento poderoso. O corpo sonoro arranjado por esse segmento de canções não deixa de ser sugestivo. É como se os caras da favela, que encarnam vocalmente a melodia (grosso modo, os sons sucessivos da música), fizessem cama e textura para que as bichas,

---

[116] Algumas dessas produções encontram-se disponíveis no Youtube, onde podem ser consultadas:
Link 1: https://youtu.be/IR-cbeGJpaI?si=BkiUnb1-P79JDr06
Link 2: https://youtu.be/rNlC8GBKgbg?si=r496_vpQTgzKJT5C
Link 3: https://youtu.be/CPuCxSXd4MU?si=FF7nYrKP1lp5vOYq
Link 4: https://youtu.be/0MU9Fi6yfXs?si=p-lQTaz5rkjyWzYm
Link 5: https://youtu.be/x-vUosvPy1o?si=ytn8jwqfbSgnfMiJ.

[117] Trata-se, vale ressaltar, de uma escolha estética dos criadores de funk. Consultar, a esse respeito, Mizrahi (2016, p. 270-1) e Moreira (2020, p. 65).

com as suas sedas ou os seus veludos, finalmente pudessem deitar, brilhar, dar a letra. É chegada a vez delas.

Nós já entendemos, porém, que deitar não é o barato dos flexíveis. Com uma dicção mais próxima à fala do que propriamente ao canto, escutar a música é já visualizar um vocalista como que com o dedo em riste. E é o que fazem As Closentas – com o braço direito soerguido em um giro, e o indicador correspondente ao alto, deixam com que todo o seu corpo seja levado pela rotação do membro, enquanto o vocal emprega um tom decididamente afrontoso. Veja: "Pro reinado retornar/ Estendo tapete vermelho/ Pro império começar". Seguidas das batidas, tipicamente propulsivas, dá-se início às primeiras rimas da canção. O ímpeto penetra cada compasso, servindo aqueles quadris cujos requebros sincronizam-se às pulsações musicais. "A fama de uma majestade nunca vai se demolir/ Decretando autoridade, no trono elas vão subir", canta-se em um tom quase antipático – o deboche é nítido. É nesse momento, com As Closentas já em ação, que, montado de *drag*, Darlan surge no espaço cênico. Tem na cabeça uma coroa, símbolo supremo do poder real. Sobre o figurino do grupo, um manto majestático cobre seu corpo. Vinho no tom. O acabamento do manto remete a um bordado com folhas estilizadas, imperiais – carreiras verticais com ramos de carvalho na cor dourada. Semeado de elementos distintivos, tudo faz crer que estamos diante de uma realeza.

Em uma das reuniões na casa de Nara, Lilo insistiu que ela contasse sobre a surpresa que preparavam para o retorno do bonde ao palco: *"Conta, mainha!"*. Com feição matreira, Nara revelava: *"As Closentas vão voltar como rainha"*. Seria o esplendor do bonde? Enquanto Darlan aparecia com insígnias de corte, Lilo se mostrava, desde lá, satisfeito com o figurino que iria vestir: *"Vou é lacrar com o meu veludo. Bonita, com o cu pra cima"*. A apresentação continua. "A primeira da chamada/ Com ela, não tem igual/ Fique e espere só pra ver/ Olhando pra concorrência/ Na frontal ela vai descer" – Lilo toma o centro do palco. O auditório do teatro, no instante em que os bondes são chamados, se vê parcialmente convertido em arquibancada de estádio. *"Vai, Lilo!"*, vibram minhas companheiras de poltrona. Lilo não se basta, porém, em descer sua frontal. Dobra a aposta: empenha-se em um mata-borrão. Com a face no assoalho do palco, procura levar suas pernas ao queixo. Trava. É aí que sua mãe e irmã levam as mãos à boca – estão de queixo caído. O que era torcida é agora apreensão. O torcedor sofre. Lilo faz que nem tentou: levanta-se de onde está e, remetendo beijos para a plateia (afagos que não se sabem acolhidos), retorna para o segundo plano.

A música continua, a apresentação também. “A Hélio é convocada/ E não veio pra brincar/ Dá close com seu cabelo/ Mostra o que é sensualizar”. Com o cabelo caindo por sobre os olhos, Patrick, como os demais quando ganham a cena, se dirige saltitante, na cadência da batida, ao meio do espaço cênico. É o momento de ficar em evidência. Girando aquelas longas tranças vermelhas, chacoalha a bunda com as mãos nos joelhos. Mais adiante seria a vez de Renê. Ele, que só ocasionalmente se apresentava junto ao bonde, seria chamado pela canção. E não interessa se o seu nome é Renê e não Danilo – por ora assumiria a personagem: “Agora vem o Danilo/ Essa gay é confiada/ Destrava com a perna pro alto/ Ela é muito preparada/ Dá tiro de fuzil/ Senta gostoso e encaixa”. Escutamos os versos ao mesmo tempo em que Renê puxa um carmit, ecoando em seguida por meio do quadril as rajadas de bala – é com a bunda que seu corpo responde às colagens sônicas de rifles na canção. É com a bunda que guerreia.

Figura 12. Carmit. Desenho por Levi.

Renê intenta lançar-se com elegância no chão do palco, mas, estatelando-se sobre si mesmo, escorrega no momento em que abriria uma frontal. *“Que frontal ele tem?!”*, estupefata, Nara se pergunta, já quase sem condições de concatenar os disparates a que assistia. Recuados no espaço cênico, talvez os componentes do bonde estivessem se colocando a mesma pergunta. Colocariam entre si: desde quando Renê tem frontal? Os cochichos que os dançarinos não foram capazes de evitar açodavam o decreto que, naquele início de noite, tinha ares de desgraça inevitável: o fiasco da apresentação.

Assomo de desapontamento, os cochichos entre as próprias closentas, que veríamos da plateia enquanto a música recrutava um membro do bonde a dar seu nome, depunham contra a própria realeza que planejaram emplacar naquele palco. E de repente

o tom de indireta que modula todo o vocal daquele segmento de canções perdia a direção, não encontrando o destinatário da provocação. Como se As Closentas não tivessem feito o dever de casa, como se não tivessem estudado direitinho as personagens, as inserções de um riso de escárnio na música pareciam descoladas do contexto. E a aclamação em forma de gritos e ainda os aplausos que desceram ardorosos do auditório quando, já ao fim do número, a habilidade invulgar de um Toledo disparou um carpado no ar, não foram suficientes para mitigar o abatimento por que Nara foi tomada.

Foi ao seu lado que me sentei no teatro, e o resultado não podia satisfazê-la. A nenhum de nós. Ninguém deixou o teatro sorridente, mas Nara era de longe a mais acabrunhada. Podíamos ver a decepção no seu rosto. Enquanto, me dizia, só faltou chorar, podia escutar, dissera, *"As Destruidoras tudo atrás, se acabando de dar risada"*. A derrota dói moral e, por vezes, fisicamente. Um membro desse bonde rival tomaria o microfone nas mãos naquele mesmo teatro semanas depois, torpedeando: *"Elas acha que queremos derrubar elas. Esse castelo é de areia – nós somos a majestade"*. Se, no auditório do teatro, Nara só faltou chorar, no caminho de volta para casa, já próximos à enseada do Cabrito, eu vi a maré encher, poças de lágrimas se formarem subitamente. Uma ou duas dessas lágrimas deixavam os olhos de Nara para lhe percorrer inconformada a face, agora umedecida. Outras tantas permaneceram ali, represadas como o desejo de revanche. O malogro flexível era por si um desafio. Fiquei com dó, mas haveria volta. A disputa, toda ela, se rebatia sobre Nara com uma força surpreendente, às vezes com reações físicas tão extremas quanto o movimento dos flexíveis. Picos, precipícios – tinha pressão alta, dissera-me. Havia muita fisicalidade em jogo, e Nara não fugia à regra. Receei que naquele mesmo dia, ou melhor, naquela fatídica noite, ela passasse mal. Mas não aconteceu, foi só pranto: afluente a desaguar no momentoso embate que àquele se seguiria.

Em um gesto de cumplicidade, perguntei, a estimulando a falar: *"Você ficou chateada, né?"*. E ela desabafou tão longamente quanto o que viera a se tornar dez prolongados minutos de apresentação (do frio da poltrona do teatro, já nada se podia fazer senão afligir-se):

> Eu... Só faltei chorar, Maycon, não vou mentir. Foi a primeira apresentação em que... Eu... Sabe, eu esperei tanto, tanto... Poxa, cê viu, a gente começou a ensaiar em abril. Pra quando vir dançar parecer que o ensaio foi ontem, que todo mundo aprendeu ontem?! Então, isso magoa, sabe? A agonia, a zuada dendicasa, tudo isso... Pra na hora acontecer isso?! Eu esperava um espetáculo, como Geovane falou ali: que as Closentas vinham, que tava babado, que tinha

> figurino novo, que num sei o quê. E na hora não fez o que foi esperado… Isso magoa muito. Porque, porque... Foi praticamente um mês a gente ensaiando, Maycon, pra chegar lá, fazer esse negócio feio! [fala com ênfase] Foi feio demais, eu odiei. Foi horrível!!! Tanta expectativa, foi tanto disse-me-disse… Saí, corri atrás, debaixo de chuva, você mesmo viu. Pra chegar e ir fazer bonito. Eu queria chegar e fazer bonito, brilhar. Botei todo mundo brilhando, porque eu botei luzes em cima dele [fala com voz embargada]. Não era isso. Produzi tanto meu Darlan, deixei ele tão… *Drag queen*. Eu tou aqui com a cabeça ruim, agoniada. Horrível, horrível, horrível. Darlan tava tão sem graça, ele tava ficando já sem graça. Quando ele viu todo mundo errando, ele ficou todo sem graça. (Nara)

E ainda que a lírica das canções especificamente flexíveis, voltadas notadamente para a coreografia e a dança, parecesse resolver – o que é de se destacar – a tensão iminente entre o bonde como um corpo coeso e os seus membros como dançarinos atomizados, propondo certa "economia" de protagonismo, as Closentas atuaram, da perspectiva de Nara, na contramão dessa rota. Nos momentos em que a canção não confiava os holofotes a um dançarino específico, *"foi muita gente, um cobrindo outro"* – já em casa, Nara se punha a observar – *"um querendo ser melhor do que o outro"*. Como se irritada consigo mesma, estranho que era pensar como a falta de coordenação entre os dançarinos indignificava a doura do bonde, renitente, tornara a dizer, apertando os olhos: *"Não era pra ser um querendo ser melhor do que o outro, não, porque aqui, na hora do ensaio, ninguém tava sendo melhor do que o outro"*. *"Pelo menos"*, interrompeu Toledo, *"meu close, eu dei"*. *"O pulo, você não deixou de dar"*, Nara reconheceu. *"Eu não vi close nenhum ali seu"*, disparou Lilo, com um desdém afetado. *"O quê?! O povo gritou muito"*, respondeu rispidamente. Pasmado, aquilo mais lhe parecia uma blasfêmia. Toledo levara a plateia ao delírio? Lilo não concederia tão facilmente o desembarque do mestre da avaliação sofrível que assolava, em seu conjunto, o bonde naquela noite: *"Eu tenho vídeo, tenho gravação pra lhe dizer que você errou"*. Àquela altura, já de posse dos registros da apresentação produzidos por uma amiga, ao lado de Darlan (este, apoiava sua cabeça com a mão para descansar o aborrecimento), deitava os olhos no smartphone à procura do que havia dado errado.

Quando, mais tarde, deixou a casa de Nara em minha companhia, Toledo desabafava comigo no ponto de ônibus:

> Agora, assim, eu lhe digo: se As Destruidoras tivessem dançado, elas iam arrasar. Se elas fossem a segunda atração, elas iam arrasar. Eu sei que eu tava ali, mas eu ia perder do mesmo jeito, porque tou ali num bonde, eu não tou ali sozinho. Não tou dançando sozinho, não é só eu que o povo vai ver. Vai ver

> todo mundo que tá comigo. Então não adianta eu tá ali, fazer e acontecer, fazer prá prá prá. Acho que elas [As Destruidoras] tão pensando até agora; minha mente bate certo – elas tão falando: "Oh, por que a gente não dançou? A gente ia arrasar, a gente ia arrasar pra eles" [bate uma palma nervosa] (Toledo)

Não deve surpreender que Toledo prosseguiria com o expediente de dissociar sua performance do descarrilhar das Closentas, ao mesmo tempo em que aceitava o fato de que o vínculo ao bonde sujeitava sua própria atuação ao desempenho do conjunto. Em vista disso, lhe passava pela mente:

> Mas eu acho que vou criar um bonde, viu, Maycon? Pra mim, sabe? Eu vou fazer isso, que eles aí vão falar assim: "olha o que eu perdi, olha o professor que a gente perdeu". Que quando ver meu bonde, sabe, todo perfeito, dizer "Toledo queria aquilo com a gente". Cê tá entendendo? Tenho 21 anos, eu quero que você entenda o que eu falo quando eu falo assim: "eu tenho 21 anos". Entende? Experiência. Eu sei que pode ser pouca, mas eu tenho! Eu levanto a perna desde os 12 anos de idade. Eu tenho 21! Eles começaram praticamente… Dois anos atrás! E eu, que desde os 12 de idade?! Dez anos levantando perna! Cê entende? Pra hoje eu ir alongar eles, e eles: "ah, não é assim, não, é de outro jeito". Mas eu fico triste por Nara, entendeu, se eu sair. Porque ela vê que eu que boto a coreografia, que eu que alongo os meninos, entendeu? E eu sou uma pessoa, Maycon, que… O que for pra acontecer, se eu for separar deles, jamais eu vou dizer mal, jamais eu vou querer me afrontar com eles. Porque eu sei meu nível, e sei o deles. (Toledo)

Enquanto isso, depois que fizera de um tudo por aquele espetáculo, a Nara custava ainda acreditar ter visto baldados seus esforços. Percorreria, por mais uma hora, ou por mais um dia, o que houvera de desacerto em cada confusão ou descuido: *"Eu queria entender o que foi que Patrick fez que a lateral dele não colou. Ele tava fazendo mil e quinhentos vezes aqui, e tava saindo lindo"*, exprimiu-se mais uma vez.

Melhor seria se não tivessem dançado? Era hora de se perguntar. Mas As Closentas já experimentaram essa posição – e, tanto pior, da poltrona do teatro: *"É horrível assistir e não poder dançar"*, dissera um integrante do bonde em tal circunstância. *"É horrível assistir"*, finalizara outro. A impressão é que qualquer flexível estava suscetível àquela perturbação: *"Dá vontade de subir no palco e dar nome igual, fazer a desgraça"*, escutei de Mascote quando, também da plateia, comparecera a uma apresentação das Closentas. Mas em que termos se dera o desafortunado espetáculo do bonde? Que Nara faria praticamente qualquer coisa – como fez – para que aquela noite tivesse outro desfecho, não há quem especule o contrário. Há algo, todavia, que não estava ao seu alcance. Sugiro que a resposta que perseguiam precisa ser procurada nos ânimos dos dançarinos do bonde. Não foi apenas o leitor que deve ter dado falta da apresentação do grupo rival. *"Ah, sei lá, eu num sei nem explicar"*, ao meu lado, Lilo deixara escapar

no retorno para casa, *"mas quando As Destruidoras não dançam, não sei o que é, não tem graça nenhuma, não sinto nem vontade de dançar"*. Por mais que algo acontecesse na passagem dos bastidores até o espaço cênico[118], e que o comportamento de torcida estivesse longe de ser um dado trivial, na noite em exame, um elemento basilar da flexibilidade como dança confrontacional faltava para enervar os motivos das Closentas: o bonde arquirrival, cuja presença limitou-se à desconfortável timidez da poltrona. Se era difícil ver-se impedido de participar (ao invés de fazer a desgraça no palco, apenas apreciando a apresentação de outro bonde), não era mais simples subir ao palco sem colocar-se, sim, ao lado dos oponentes. Nessa linha, a falta não deveria ser buscada no conteúdo. O problema não residia nos ensaios, no repertório ou figurino (como Nara lembrou, foi um mês inteirinho de preparação). Os bustos das Closentas se apresentaram fulgurantes, mas a inadvertida ausência das Destruidoras talvez tenha apressado em esmaecer o brilho do bonde, minorando também o choque prometido pelo veludo cor-de-rosa. O brilho como o choque não estava garantido – o problema residia na forma.

Seja da perspectiva do flexível que se agita em repouso em uma poltrona de teatro (enquanto assiste à apresentação de um bonde), seja de quem, nos bastidores e no palco, movimenta-se tepidamente porque destituído do horizonte de uma performance (como acontece em um certame, com outra cotejada), suspeito estarmos falando sobre oportunidade e desejo de competir. *"O afronte é a base de tudo"*, escutei certa feita. Se o afronte é o corolário da flexibilidade, o material flexível desmente a ideia que, calhando inexplicavelmente simplista, se poderia ainda aventar: a competição como um arranjo destrutivo. Dessa forma, o investimento crítico que alguns estudiosos têm dirigido aos reality shows e outros programas televisivos como o *RuPaul's Drag Race*, que propõe competição entre *drag queens* (mesmo nessas análises, há nuances significativas), de modo algum poderia ser facilmente transposto para pensarmos a prática flexível.

Sublinhe-se que grande parte desses textos, quando assumem que *Paris Is Burning* – por conseguinte, a cultura *ballroom* –, constitui a matriz que derivaria no referido *reality show* (Brennan, 2023), não ignoram que solidariedade e rivalidade são dimensões conjuntas do que vêm a chamar de "cultura drag". Ocorre que ao situarem sua preocupação analítica na incorporação dessa cultura pelo *mainstream* televisivo, veem sobrepor-se à coexistência entre comunitarismo e individualismo preceitos neoliberais

---

[118] *"No camarim"*, escutei certa vez, *"a gente: 'ai, minha frontal não vai descer'. Quando a gente chega lá [no palco], a gente fica nervoso – a motivação, né –, o povo gritando pela gente, a gente consegue fazer as coisas"*.

como autopromoção e empreendedorismo (Yudelman, 2017). A dinâmica de encontro entre o aspecto competitivo da cultura drag e o paradigma da concorrência – para esses nomes, estruturante dos *realities* (Heller, 2020) – desponta como particularmente problemática. Numa representação que parece fraturar a simultaneidade entre as dimensões de rivalidade e aliança, essa última é, em derradeira análise, sacrificada. Isto em uma chave na qual habilidades, recursos e talento apresentam-se, da leitura de alguns desses estudiosos, como traços inconfundíveis da modernidade neoliberal. Desses exames a propósito da recontextualização da cultura *drag* sob um enquadramento televisionado, depreende-se uma estrutura competitiva como paradigma da cultura *drag* contemporânea (Brennan, 2023). E especialmente deletéria, porque se observa minar o elo ativo com o familismo *drag*, enquanto que princípios neoliberais como concorrência associada a aniquilamento – o que se poderia designar de ideologia de mercado (Pizzini, 2024) – estão claros desde esse prisma.

Primeiro, já vimos, o diálogo com Ivana e Toledo no princípio deste capítulo endossa como a formação de alianças parece se construir no antagonismo intrínseco à prática. Depois, porque a flexibilidade enquanto prática asseveraria aquilo que Espinosa, na interpretação de Hardt (1996, p. 98), entende como "o poder que tem um corpo de ser afetado e o seu poder de agir". Neste sentido, o flexível encontra em seus próprios adversários não incompatibilidade, mas a possibilidade de uma relação componível, mesmo que, porventura, este aspecto capital venha a se esconder sob sentimentos hostis.

Mais considerações analíticas são necessárias no que toca essa formulação. O afeto, enquanto pedra fundamental do pensamento espinosista, pode ser entendido como uma forma de relação, tratando-se sempre – o que é significativo para o argumento – de um poder "efetivado em relação a outros corpos" (Hardt, 1996, p. 98). O poder de ser afetado, é certo, presume abertura e receptividade. Deleuze, contudo, produzindo uma leitura espinosista da obra de Nietzsche, postula essa receptividade não à guisa de passividade, mas como sensibilidade e sensação. Propõe, assim, ainda segundo Hardt (1996), um movimento que logra delinear, a partir desses filósofos, a afetividade assimilada não a um "sofrer", mas à atividade de um corpo, "um atributo de potência" (Ibid., p. 98). Novamente aqui, nos encontramos em presença de corpos que não têm como primado uma unidade bem delimitada e estável, mas, antes, corpos que devem ser compreendidos como interface e relação – logo, sujeitos a transformações. O corpo, ou a composição de corpos, modelo para pensar uma ética alicerçada sobre a capacidade de agir (a ética espinosista), estando situado no que caracterizaria um entrejogo de forças,

assume como problema o discernimento, como a transformação, dos afetos alegres ou tristes[119]. Há uma vantagem óbvia sobre esse pensamento: interessado que está no encontro, o que convém ou não a um corpo (movimentos de evitação ou aproximação), a força desse pensamento reside em não subordinar a ação a princípios gerais de bem ou mal. Para colocar de outro modo, recorro a Deleuze quando pensa o desejo: "não tendemos para uma coisa porque a julgamos boa; mas, ao contrário, julgamos que é uma coisa boa porque tendemos para ela" (Deleuze, 2002, p. 27). Não é uma questão de lei moral, a qual manteria aqueles princípios em um nível abstrato e na instância do transcendente, mas de afecções; de ética como prática e efeitos, experimentação e intensidades. A ética, finalmente, reconsiderada por meio das modulações e variações em nossa capacidade de agir a partir do encontro com outros corpos. Isso posto, entendo que a rivalidade entre os flexíveis não é, primeiramente, ameaçadora, mas componível.

Se qualificar, ou quantificar (como prefeririam os pensadores em questão) uma capacidade de agir centrada em conexões, passa, como indicam Deleuze e Guattari (2012), por velocidade e repouso, lentidão e movimento (como graus de potência e circulação de afetos), o excerto a seguir talvez aclare como a flexibilidade dispõe de uma ética intimamente associada a processos sensíveis. Quando pergunto a Levi qual o procedimento faz o sangue transmutar-se de frio em quente, sem demora ele responde:

> Ah, aí geralmente é o afronte. Tipo assim: se você quer só escalar, você não vai conseguir, porque vai doer. Mas se uma pessoa vem, escala em voc... na sua frente, te afronta, o sangue esquenta na hora. Você já vai lá e se destaca. É só um afronte mesmo. A pessoa vem querer te peitar, aí você vai: "não vou deitar pra ela, não vou deitar pra ela". O sangue esquenta. (Levi)

Não pretendo ser dogmático. Minha objeção, todavia, à ideia de que a rivalidade, entre os flexíveis, reflete uma retórica neoliberal formulada na competição e no sucesso – lente que convoco unicamente com o intuito de jogar luz sobre a singularidade da prática – repousa na pergunta sobre o que os próprios praticantes fazem da competição (reputada, já vimos, como a base da flexibilidade). Em que pese o fato de que a discussão não seja nova neste capítulo, a passagem acima transcrita vem nos rememorar do "não me deito". Por um lado, a virtude de não se deitar, na medida em que não consiste em vencer (*"não importa que eu ganhe ou perca, é mostrar o que tenho"*, escutei numa circunstância),

[119] Escreve Deleuze: "sentimos alegria quando um corpo se encontra com o nosso e com ele se compõe, (…) inversamente, sentimos tristeza quando um corpo ou uma ideia ameaçam nossa própria coerência" (Deleuze, 2002, p. 25).

evidencia como os flexíveis negociam com o paradigma da competição. Por outro lado, em vez de embarcarem naquilo que seria uma "batalha de oprimidos" (o que, em tese, interessaria à sociedade dominante), penso que a flexibilidade se afinaria, isto sim, a uma larga tradição de danças da diáspora africana que abraça o concurso como forma-chave – a capoeira figura como uma delas. Nessa arena, interessa ler o apanhado, abaixo expresso, da historiadora da dança Barbara Glass, o que faço a partir de Sherryl Dodds (2019):

> A estudiosa da dança Barbara Glass (2007) identifica como a competição na dança permeia a África Ocidental e Central, e como essas exibições de virtuosismo de superação também passaram a caracterizar as formas de dança social afro-americana. O elo entre competição e comunidade surgiu nos primeiros exemplos de dança afro-americana durante a era da escravidão. (Dodds, 2019, p. 3)

Se a análise que apresento poderia se beneficiar da discussão da problemática racial, tê-lo feito, ou, ainda, proceder a uma leitura iluminada pela perspectiva da interseccionalidade[120], não parecem trilhas obrigatórias para intuir que a flexibilidade reúne alguns dos principais elementos que conferiria a ela o atributo de formação diaspórica como um bom descritor. Seriam eles: i) a amálgama entre luta e dança; ii) o confronto como âmago da prática; iii) a troca de insultos entre os competidores (dança de escárnio); iv) geralmente dispostos em círculo, espectadores cercando os performers; v) a audiência como um ingrediente ativo e coparticipante das performances[121].

Em razão de nenhum desses aspectos permanecer marginal na flexibilidade, uma interseção entre esta e a cultura *ballroom* não é apenas possível como necessária. A origem da cena *ballroom* remonta aos anos 1960, e tem como protagonistas comunidades negras LGBTQIA+ dos Estados Unidos. A prática em questão se organiza em torno de bailes nos quais habilidades excepcionais (algumas delas, tipicamente oriundas do *break dancing*, como movimento de braços contorcidos para trás das costas) são postas à prova e em disputa. São muitas as conjunções e algumas as disjunções entre a flexibilidade e a cultura *ballroom*. A primeira diferença entre elas é que, na segunda, o confronto é

---

[120] Proveitosamente integrada ao senso comum sociológico (Davis 2008), a interseccionalidade, argumenta-se, é considerada a principal contribuição da teoria feminista à teoria social (McCall, 2005; França; Facchini, 2017). A metáfora da interseção define uma linha de análise orientada para a experiência de subordinação desde um plano multidimensional. Renunciando a qualquer ideia de uma classificação social delimitada como domínio exclusivo da experiência, classificações minoritárias vêm a se cruzar. A noção de subordinações conjugadas que informa essa abordagem confere um caráter não de adição, mas de interseção – o que transforma, por consequência, os termos da relação (Hancock, 2007).

[121] Essa leitura foi elaborada a partir de vários estudos que estabelecem constatações semelhantes ao se debruçarem sobre práticas dançantes específicas. São eles: Schloss (2009), Bailey (2013), Dodds (2019)

organizado de modo a comportar, além das figuras dos performers e da audiência, a atuação de um apresentador e um jurado, de sorte que a definição sobre quem vence ou quem perde uma batalha tende a ser menos aberta e mais precisa. Além disso, em uma disputa dinamizada por categorias de movimento previamente estabelecidas, as inovações e improvisos devem ainda acontecer dentro de uma estrutura, talvez de um roteiro, mais rígido. Acomoda variações desde que refira a um movimento predefinido. Desse modo, há um regramento mais explícito. Apesar do fato de que, aparentemente, poucos estudos se interessaram pelos processos mediante os quais essas habilidades são adquiridas, é certo que sua execução acarreta dor, como convincentemente argumenta Thomas DeFrantz (2016):

> Enquanto dançam, não conseguimos ver a dor que seus movimentos geram, mas certamente podemos imaginar sua presença, ficar intrigados por sua inevitabilidade e recuar diante de sua insinuação. Não conseguimos ver a dor, mas sabemos: isso deve doer (DeFrantz, 2016, p. 70).

É o próprio DeFrantz (2016) quem, absorto, irá reportar a introdução na cultura *ballroom* de um estilo de movimento que caracteriza como "flexibilidade hiperexcessiva" (p. 69) e que "cria ilusões de uma flexibilidade impossível" (p. 70). Antes, porém, que a flexibilidade mesma[122] – quero dizer, como prática codificada (que não corresponde, senão aproximadamente, às descrições de DeFrantz) –, se tornasse objeto de atenção explícita de estudiosos, já podemos aceder a um verdadeiro *boom* de investigações voltadas à cultura *ballroom* no Brasil[123]. Pode-se dizer que a chegada da prática ao país, associada que está à sua divulgação através de plataformas de streaming, estaria situada já em finais dos anos 2010. A disseminação dessas *balls*, como das *houses* entre nós, sem dúvida forja novos pontos de encontro entre as muitas afrodiásporas pelo globo,

---

[122] Prática cujo "estabelecimento" (em termos codificados), presumo localizado, a reboque do surgimento do *Bonde das Maravilhas*, no início da década de 2010.

[123] As pesquisas produzidas sobre o tema convergem na recente criação de um grupo de trabalho na Reunião de Antropologia do Mercosul. O GT em tela intitula-se "*Ballroom*, Artivismo e Performance: estratégias LGBTQIA+ para superar as Estruturas Cisnormativas". Como *locus* que congrega e promove o intercâmbio de pesquisadores, institucionaliza objetos de reflexão e fomenta o estabelecimento de redes em torno de eixos temáticos, a promoção de um GT não figura dado irrelevante. O grupo de trabalho sinaliza, extensivamente, um interesse em abrir a noção de ativismo, na interface entre corpo e estética, à produção e consumo cultural como práticas de contestação. A cultura *ballroom*, na esteira do advento do movimento estético-político denominado de "geração tombamento" (cf. Ribeiro, 2021), encontrou uma recepção vibrante em solos brasileiros. Sob essa rubrica, é natural que a cultura *ballroom* ganhe terreno, despertando a agenda de estudiosos formados por grupos de pesquisa cuja história de atuação, expansão e consolidação no Brasil se deu na fronteira entre a academia e o ativismo, como observa Regina Facchini em seus sistemáticos trabalhos, autorais ou em colaboração, a respeito dos núcleos de estudos sobre gênero e sexualidade (Facchini, 2009; Facchini; Daniliauskas; Pilon, 2013).

posicionando o *ballroom* como uma forma expressiva transnacional de coletivos negros LGBTQIA+. Dentre esses estudos, recordo-me quando Bruno Ribeiro (2021), cujo trabalho examinou, além de outras "cenas pretas", o surgimento da cena *ballroom* em São Paulo, menciona a categoria *face*, "em que a pessoa", escreve, "tem que mostrar aos jurados a beleza de seu rosto, importando não só a maquiagem, mas a capacidade de expressar uma feição altiva, elegante e até mesmo esnobe" (Ribeiro, 2021, p. 131). Se bem que de modo mais "cru", sem arranjo cosmético ou maquiagem, há outra vez aqui uma forte associação com o rosto que a flexibilidade exige dos seus praticantes. Volto-me em instantes para esse aspecto, quando se vê com frequência assimilado de modo facial algo da ética flexível.

3.7. Afronte: uma agressão estilizada

"Afronte não é briga!", postulava Toledo. Apesar de aprovada por seus pares, e de que ele próprio a tenha sustentado durante todo o trabalho de campo, necessário concordar, no entanto, que a fórmula não é simples. Como uma provocação, o afronte demanda uma atitude belicosa dos flexíveis. Mesmo em situações propriamente festivas, o afronte não convida à pura serenidade, mas uma serenidade trabalhada pela ironia. Novamente, uma provocação. A essa atitude facial, designam "deboche". Festas, por definição, não são "serenas". Ainda que não sejam todas iguais, sabemos desde Hermano Vianna (1988) que as festas mobilizam afetos (descargas, como irá dizer no sentido proposto por Elias Canetti, em enfática alusão a seu caráter efervescente) que não se comprazem à estabilidade. Em um trabalho pioneiro sobre os bailes funk cariocas, Vianna é pródigo em demonstrar como a violência é uma constante, não apenas discursiva, nos contextos etnográficos nos quais imergiu, e como suscita um jogo complexo – ameaçador, mas também excitante – entre diversão e briga[124].

[124] Em trabalhos a este subsequentes, Fatima Cecchetto (1997, 1998) vai explorar tal associação. Empreende uma leitura que evoca o postulado simmeliano. Em sua sociologia formal, Georg Simmel se interessa pelo conflito enquanto forma. É como forma elementar de socialização, coloca o sociólogo germânico – condição, portanto, da vida urbana – que o conflito é capaz de exercer atração, implicando, desse modo, que "hostilidade requer mais aliados que paz" (Simmel, 1983, p. 163). Construções como "divertimento nervoso" (Cecchetto, 1998, p. 149) e "tensão agradável" (Ibid., p. 156), das quais Cecchetto lança mão para descrever a dinâmica dos "bondes" (conjunto de aliados) nos bailes funk dão a impressão de que a violência não se opõe, mas é guindada à parte *integrante* da festa.

Em um número culminante no teatro de Plataforma, quando se cantarolava um verso que dizia "Vou passar álcool nas inimigas", As Closentas trituraram a marca que As Destruidoras associavam a seu próprio bonde: uma luxuriosa pimenta. As Closentas confeccionaram a imagem do condimento em um isopor. Levaram-na ao teatro vestidas de azul e prata, além de uma tiara com uma auréola à cabeça. Motivos celestiais. Todo o figurino antagonizava com os cornos de diabinho presos ao acessório do bonde rival. Mas, com igual paixão e intensidade que o vermelho que enroupava As Destruidoras produzia, estraçalharam a pimenta em um teatro em êxtase. Não bastasse o acinte, Geovane, apresentador do evento – e animador de auditório, que era – chamuscou ainda mais As Destruidoras: *"Próximo mês, eu quero resposta"*.

Mas esses garotos *"não são moleza"* – em conversa comigo, dissera Geovane. E em um *"meio gay"*, no qual, já se sabe, *"um não gosta do outro, um detona o outro, vive de picuinha"* – dizia –, por mais violentas, ainda estilizadas, as agressões bonde a bonde, antes restritas ao palco, ao deixa-lo, perderam o prumo e o estilo, descambando para um confronto em praça pública. Algo precisava ser feito. Como advertência, o teatro fechou-lhes a cortina, suspendendo a apresentação das Destruidoras como das Closentas. Por conseguinte, o show de calouros como um todo. Contrafeito, Geovane, que dizia como propósito de vida *"tirar o gay do gueto e mostrar o gay como artista"*, chamou os bondes para uma conversa, imiscuindo-se em moderar a relação contenciosa. *"Eu já disse a eles"*, como um árbitro que ergue a mão, nos conta, *"o trabalho de vocês é artístico, não é rinha de galo. Enquanto vocês brigarem, não vai ter respeito. Mostre que é melhor no palco"*. Sua incumbência era labiríntica: de um lado, precisava manter a competição acirrada, a fim de que o show continuasse; de outro, a rivalidade havia de ser confinada ao palco. A chave, ou a saída, estaria, para Geovane, na estética. Retornarei a esse ponto. Antes, porém, buscarei explicitar uma observação mais precisa acerca da "rivalidade gay". Aconteceu no aniversário de Breno – permitam-me compartilhar essa história.

Apesar de estimado e de gozar de reconhecimento (embora menos do que julgasse merecer) no mundo da flexibilidade, Toledo reconhecia que, entre os flex, sua posição como amigo era discutível. Gostava de colocar para as pessoas que não estava sozinho, mas em muitas ocasiões eu parecia ser dos poucos dispostos a lhe acompanhar. Em um momento de consciência aguda dessa condição, soltara que *"amiga, só tenho uma: minha mãe; as outras, são conhecidas"*[125]. Mas sinto que foi naquela noite que se viu sozinho

[125] Me dissera uma vez: *"Elas [as gays] querem ver você bem; melhor do que elas, nunca"*.

de verdade, depois que dele me despedi. Fomos juntos para o aniversário de Breno, que aconteceria em um pátio que sediava um bloco afro, no Pelourinho. Toledo estava animado para beber, eu estava também. Nos perguntávamos quão abastecido se encontrava de cerveja o refrigerador, até que decidi ir eu mesmo tirar a dúvida. Toledo esperou receptivamente que eu voltasse. Bisbilhotei o balcão dos fundos, me deparando com um congelador carregado, não faltava cerveja. Desce outra – apanhei mais uma pra gente. Posso dizer, fiz o anúncio com o entusiasmo que nossa curiosidade merecia. Em tom de travessura, teatralizei. Mas não sem antes erguer a latinha de cerveja, pendendo-a ligeiramente – gesto que só seria desfeito, consumado, com a resposta de Toledo, que anuía. Enchi seu copo: *"O freezer tá cheio. Eu vi, com esses olhos que a terra há de comer! A noite está apenas começando, elas não perdem por esperar!"*, disparei, à maneira de personagem saído de uma novela das oito, numa dessas em que George se descobriu Toledo. Brindamos com os copos plásticos na cor eleita pelo aniversariante para embelezar a festa, azul. Batia em seguida já não um copo no outro, mas minha mão na de Toledo espalmada. Estalo de identificação mútua, a expressão de aliança não era como se fôssemos amigos de longa data. É que naquele momento ele reconhecia em mim um aficionado em novelas. Porém um noveleiro cuja sensibilidade, azeitada de uma malícia econômica, se reservava ao compromisso com a trama de meu interesse maior: os sinuosos eventos que plasmavam o enredo flexível. Seus dramas, intrigas, suas reviravoltas.

Levi chegaria em seguida, acompanhado de uma caixinha de som cor-de-rosa. Eu disse caixinha? A caixa tinha formato de uma mala de viagem. De diminutivo, somente as rodinhas que facilitariam sua mobilidade, mesmo pelas calçadas estreitas ou sobre as pedras irregulares que calçam o Pelourinho. *"Todo gay deveria ter uma dessas"*, defendia Toledo. *"Já tocou funk pas gay se ralar?"*, perguntara um flex pra Levi. Funk… Palavra que sempre nos levava para algum lugar. Os flexíveis, seriam levados ao chão. Os que não estivessem se ralando, seriam levados a uma roda. Com a palavra, Richard Shusterman (1991):

> Usado para caracterizar e elogiar muitas canções de rock, o termo "funky" deriva de uma palavra africana que significa "suor positivo" e é expressivo de uma estética africana de engajamento vigorosamente ativo e comunitariamente apaixonado, em vez de um distanciamento imparcial e crítico (Shusterman, 1991, p. 206).

As gays suavam como ralavam. Mas naquela ocasião se deu um incidente curioso: com uma roda ainda incipiente, o carpado de Toledo não decolou na arrancada. Não se falava em outra coisa na festa. Pulou, ameaçou dar um carpado, mas parece ter perdido a marcha. Não sendo afortunado em sua tentativa, já sabia ter perdido o controle. Como se o próprio corpo o deixasse à deriva, foi de pernas unidas que aterrisou trepidante, buscando administrar o desequilíbrio. Havia público e o movimento despertou interesse. Pessoas sentadas ao redor das mesas viraram-se pra trás, empenhadas em pescar qualquer lance que as gretas da roda no entorno de Toledo deixasse escapar. Nosso dançarino veio até mim procurando sair um pouco do foco, tomou outro gole de cerveja e parou pensativamente: *"Tou ficando velha"*. Toledo (que tinha claro: *"Se eu não soubesse dançar, eu seria uma dura na boca delas"*) parecia intuir que naquela noite se tornaria alvo fácil. *"Mona"*, me dizia, *"tem coisas que o corpo da pessoa já não aguenta mais fazer. Ravel fala pra mim: 'Toledo, cadê você?'"*. Indaguei-lhe onde, ao que ele me respondeu: *"Na dança, meu amor, Ravel me conhece como ninguém!"*. Apontado como filha por Toledo e reconhecido pelos flexíveis por seu inigualável deboche, Ravel, relata Toledo, é da seguinte opinião: *"Ele acha que eu já fiquei duro. Porque ele via: eu fazia, acontecia, girava."*. *"'Toledo…'"*, mimetiza o tom de perplexidade com que era interpelado, *"'Você vai deixar você perder sua frontal?!' Porque eu não tou alongando mais ela, não tou ligando mais"*.

Ao largo da nossa conversa, a roda não se desfez, diria que até ganhou mais forma. Toledo não ficaria de fora, retornando para ela. Procura o êxito atrás de cada fracasso parcial. Mostrando-se bem-disposto, executa um bate-bunda – é o dançarino que recebe mais aplausos. Sai de alma lavada. Antes disso, aplaude as gays, mas o faz tanto com as mãos quanto com os pés. Também sua generosidade é envaidecida. Noah, que dizia estar com um furúnculo na perna e não iria dançar, despe-se do jeans, pede que eu segure os seus pertences. Com um rosto particularmente afrontoso e assertivo, toma a cena belicosamente. Enquanto isso, eu já me pegava falando "afrontoso", os flexíveis faziam girar meu vocabulário. Noah lança um olhar empertigado para Toledo, quer ele. Com maneiras rudes, tira, definitivamente, também Toledo, os ásperos jeans. Por baixo da bermuda, maleabilidade. Trata-se de um afronte e seus movimentos reclamam amplitude. Maleabilidade. Um short no estilo jogador de futebol é do que precisa, é o que o veste. Volto a câmera do meu celular para a roda. Nada consigo filmar – há várias câmeras em ação, um montão de flashes acionados. Minha tela está tomada de branco. Iago me entrega seu celular para que eu grave por meio do dele, ainda não sei se consigo. Minha descrição

se perde um pouco (o etnógrafo também está sujeito a oscilações), mas escuto uma garota, na plateia, mandar para Toledo: *"Quem arrasa é você!"*. Toledo se engradece: *"Fui eu que abri a roda, foi?"*. E insiste com algum cinismo, fazendo cena: *"Eu que abri a roda? Tou chocado!"*. Na roda, a garota entra na onda, reiterando: *"Você fechou, viado! Você é fechação!"*. A noite, porém, não terminaria aí.

O aniversariante parte para o ataque. Será seu dia? Deixa de lado alguns de seus familiares, convidados da festa, e entra escalando na roda. Sua perna atinge o pé de Toledo. Ambos, tanto Breno quanto Toledo, com as pernas estiradas ao chão, vão se juntando um ao outro, porém de costas. Aproximar-se, ali, é antagonizar. Não descolam do chão. Chão é céu – se ralando, cruzariam limites improváveis. Sem desviar o olhar de Toledo, Breno verga a coluna. A cada lance do afronte, os bumbuns juntam-se mais, um ao outro. A tensão aumenta. Duda põe Breno descalço, que o olha sorrindo, agradecido. *"Pra dar pra ver a ponta!"*, Duda explicita. Girando aceleradamente o indicador em riste, Toledo insiste na imperfeição da ponta de Breno. Ponta era quase tudo o que Toledo podia oferecer naquela noite. Breno discorda. Já sem dizer uma só palavra um para o outro, comunicam-se apenas com as mãos, desafiantes. Com a face tomada de empáfia, põe força muscular e vai contorcendo, dedo a dedo, também o dorso do pé. Breno finalmente ergue-se do chão, porém com as mãos. Toma impulso, elevando as pernas ao alto. Toledo prontamente o acompanha. Em seguida, Breno, contorcendo a coluna, volta suas pernas para frente. Como as mãos, agora seus pés tocam o chão. E nada de Toledo. Pondo em dúvida suas competências ginásticas, Duda intervém: *"Bó ver se desce, bó ver se desce, bora ver se desce"*, com os olhos cravados em Toledo, fala repetidamente. Até que… Pimba! *"Desce a perna!"*, e já se virando para o público que rodeia os performers, sentencia: *"Eu digo: ela não tem…"*. Dá-se início aí um longo e severo exercício de humilhação: *"Oxe! Não era a rainha de Salvador?!"*, seu tom é elevado e público. *"A rainha de Salvador não tá dando nem negativa?! A rainha de Salvador, viado!!"*. Tomando partido no afronte, Duda, conjurando-se a Breno (este, mais discreto), segue tripudiando de Toledo: *"O tempo da rainha de Salvador acabou, hoje as gays dominam!"*.

Toledo conhecera ali o seu poente. Duda queria desbancar o majestoso Toledo, como se seu título, não resistindo à prova, tivesse ficado no passado. Queria como que obrigá-lo a reconhecer que os tempos eram outros. Toledo deixou que o momento presente percorresse fibra por fibra o seu corpo. Posicionou duas cadeiras plásticas, uma em frente à outra, se entreolhando. Deixaria um espaço entre elas. Seriam entretecidas

por suas pernas esticadas, cada qual a seu lado, estendendo-se de uma à outra cadeira. A lacuna entre as duas estaria agora ocupada por seu plexo sacral. Abandonando-se a um esforço desesperado, Toledo achou de negativar ali mesmo. Dispondo cada cotovelo em uma cadeira, abriu-se todo, pedindo-me que tirasse uma foto dele naquela pose. Como se vê, quem esperou um amuado Toledo, devo dizer que a autopiedade passou longe. Ao mesmo tempo, porém, soando, ao avesso do que visava, convicto de sua própria derrota, como um último recurso, precisou admitir: *"Eu deixei Breno ganhar porque é aniversário dele. Cê acha que eu ia dançar melhor do que ele?!"*[126]. Engrandecendo-se nos dizeres, Toledo parecia desejar lhe encastelar a honra, mantendo-a a salvo do que não esteve em seu controle: *"Imagina, o dono da festa…"*, tão aberta quanto naturalmente teatral finalizou. O que primeiro confidenciara a mim, declararia em seguida para o seu próprio adversário e para quem mais quisesse ouvir: não houve jogo, Toledo deixou com que Breno ganhasse. O conhecendo, no entanto, para mim estava certo: a ressaca viria. Um jogo é feito de avanços e recuos. E Toledo daria tempo ao tempo até que retornasse à Equipe O Lacre. Primeiro, entretanto, pediria licença, sem vencimento, das Closentas. Intrigada com o porquê, Nara seria deixada apenas com a seguinte resposta: *"Uma coisa que Deus me mostrou hoje"*.

Sem essa de tê-lo deixado ganhar. Ao escutar do próprio Toledo que lhe havia deixado vencer, o movimento de Breno, cuja feição era de quem não gostou do que escutara, indicava que ele contestaria essa evasão. Mas achou por bem deixar por isso mesmo, como se indisposto a acirrar uma contenda cujo desfecho, em seu favor, já havia se feito acachapante. Para completar, Toledo estava bêbado àquela altura. Dias depois, em conversa com Breno, perguntando-o se ele próprio havia ganhado, ele me respondeu que houve empate. *"Quer dizer"*, voltou atrás, *"não empatou, eu ganhei. Porque mandei ela fazer um negócio, ela não faz. O que ela mandou eu fazer, eu fiz"*. O mais interessante, porém, é que durante a nossa conversa sua preocupação era mais sobre o jogo como fato consumado, ou seja, para valer, do que determinar o vencedor. Era como se sua própria força residisse na capacidade de afrontar a rainha de Salvador. Dissera-me seguida e resolutamente: *"Pra mim, foi um afronte. Pra mim, foi um afronte"*. Trabalhando em nivelar-se a Toledo – já vimos que um afronte se dá a partir de graduações –, tornara a dizer: *"O que ele fez, eu fiz. Então foi um afronte, no mesmo patamar"*.

---

[126] Como se se visse diante de sua própria falibilidade, naquela mesma noite disparou: *"Imagina se eu tivesse deixado Mascote do jeito que eu queria… Hoje ele não ia querer me afrontar?"*.

Já quase partindo da festa, quando um senhor à entrada se ocupava em impedir o acesso de alguns rapazes que começavam a se aproximar do espaço – *"Quer entrar pra beber de graça, esse povo do Pelourinho é assim"*, dizia –, topei-me com Calil, um jovem colega dos flexíveis do Centro Histórico. Calil, embora observasse com interesse o movimento da festa, não dançara. Como se à procura de alguém para comentar o que vira no aniversário, me parou: *"Todo gay tem uma rivalidade entre si"*. Seu comentário soava como se a flexibilidade, dança confrontacional, ritualizasse um conflito que se estendia para além dela mesma e que ele próprio experimentava. *"Ah, é?"*, joguei. *"Você não sabia disso?"*, perguntou-me intrigado. *"Não, eu não tenho com nenhum"*, me posicionei. *"Você é da onde, baby?"*, continuou, como se o fato de eu não comungar daquele sentimento pudesse ser explicado à luz da minha origem (classe). *"Federação"*, respondi prontamente. *"Mas todo gay tem uma rivalidade entre si"*, repetiu, quase persuasivo. Vai ver fosse o caso de eu parar para pensar melhor? *"Você tem [rivalidade] com algum [gay]?"*, devolvi. *"Não é que eu tenha, mas..."*, respondeu hesitante, acrescentando: *"Sabe, a gente sempre não gosta muito de um"*.

Dias depois, na casa de Levi, primeiro andar de um sobrado no Pelourinho, pergunto sua opinião, dele e de Heitor, sobre o que eu tinha escutado na festa, se afinal concordavam que toda gay tem rivalidade com outra. Esquivando-se, Heitor foi o primeiro a responder: *"Eu não acho, eu não tenho rivalidade com ninguém"*. Já Levi, este ponderou: *"Depende, se for de fora..."*. Foi então que Heitor reconsiderou: *"Ah, aí eu tenho! Sim, eu tenho"*. Levi estava impaciente naquele dia, deixou-nos no quarto enquanto apanhara um desinfetante para atirar no chão banheiro: *"Mijaram no meu banheiro"*, dizia bravo, queixando-se dos flexíveis que vez em quando faziam de sua casa acampamento. E que estavam por lá, se estabacando no chão da sala. Levi vivia sozinho naquele pavimento. Acima dele, sua mãe. Abaixo, o térreo do sobrado era feito de bar por sua avó – do caça-níqueis à sinuca, seus familiares eram quem tomavam conta.

"Daqui a pouco vão vir aqui saber o que é isso!", Levi advertia enérgico os amigos, cujos corpos deixavam-se cair em queda livre sobre o assoalho de madeira da sua casa. Sentia balançar o chão sob os nossos pés. Dito e certo. Sem mais demora, um primo de maneiras rudes sobe a escada. Empurrando aquela porta rangente, comunica aborrecido: *"Teu irmão tá reclamando da zoada de vocês pulando"*, diz, já se enfurecendo de vez, *"cês esquecem que lá embaixo é bar, porra?!"*. Prestes a ir embora, me vejo encurralado por dois clientes do bar. Eles se movem lenta mas implacavelmente em minha direção. Um deles, um tipo homenzarrão, avança e me toma o celular,

smartphone cujas dimensões fazem-no escapar por parte do bolso. Fico inteiramente sem ação. Como alternativa, dou meia volta e subo as escadas. Antes de levar o caso a Levi, para que, se possível fosse, ele tomasse uma providência, uma prima sua, como se a tudo tivesse assistido, vem até mim. Me vê nervoso: *"Oi, sou Tássia, ex-grávida"* – realmente eu só me lembrava dela de barriga. *"Ó, cuidado, não fique andando sozinho por aqui, não, que você vai ser roubado. Os meninos têm que apresentar você aos meninos daqui, pra eles saberem que você anda aqui"*, me alertou. Era como se nada, porém, pudesse ser feito. Levi, com uma perplexidade sorridente, me escutou, dirigindo-se com placidez, enquanto descia os lances de escada, à mesa onde o cara que me tomou o celular jogava um carteado: *"O celular é dele!"*, chamou sua atenção. A transação entre eles foi depressa e fluente. Meio constrangido, o cabeludo de óculos escuros (não importava se noite) largou a canastra e o copo de cerveja na mesa, me restituindo o celular: *"Não sabia que você é da equipe. Não deixe seu celular assim, não, que a Bahia é barril"*. Cuidadoso, sabia como ninguém do que falava. Se a Bahia é barril, estava resolvido: para todos os efeitos práticos, no Pelourinho, eu era um membro da equipe. Para a equipe, todavia, eu não passava de um chama-ladrão. É claro que essa história terminaria em piada.

Fecho esses longos parênteses narrativos sobre o aniversário de Breno e minhas incursões no Pelourinho. Já retomando o ponto de Geovane sobre o palco como o lugar – associado a uma prática (artística) – de dar saída às picuinhas que circundam o "meio gay", o apresentador, também nascido e morador do Subúrbio Ferroviário, não estava apresentando uma novidade aos seus mais novos. Mas chamava, sim, atenção para o fato de que esse coletivo que em tese cultiva uma ardente hostilidade intrapares[127] elaboraram uma prática na qual esse sentimento pode resultar benigno.

"No começo", assinala John Dewey (2010, p. 170), "a emoção voa diretamente para seu objeto. O amor tende a cultuar o objeto amado, assim como o ódio tende a

---

[127] A bem da verdade, apesar de não se aprofundar no tema, a competição entre "bichas" é relatada já na conhecida pesquisa de Peter Fry com umbandistas de Belém do Pará, onde escutara: "Cada bicha quer ser maior que a outra" (Fry, 1986, p. 144). Parece revelador o fato de que a disputa apontada por Fry girava em torno das vestes exuberantes e das danças que, entre outros elementos notavelmente estéticos, dão tinta aos cultos afro-brasileiros. Anos mais tarde, Patricia Birman retomará com originalidade o tema da participação de "homossexuais" nesses cultos. A estudiosa suspeita que aquilo que os atrai a religiões de matriz africana é sua dimensão estética, a qual se afina ao "caráter exibicionista das bichas" (Birman, 1995, p. 83). Essa é a intuição central de muitos desses autores. Ver, finalmente, a menção de Luís Felipe Rios às "performances fechativas" (Rios, 2004, p. 242) protagonizadas por esses sujeitos no contexto dos referidos cultos. Voltando à questão sob exame (a rivalidade), as bichas não estão sozinhas nesse retrato; outros coletivos minoritários somam-se a eles. Consultar, a esse respeito, o tratamento etnográfico conferido à competitividade entre *drag queens* em Mascarenhas Neto (2018), às disputas entre garotas da Filadélfia em Ness (2004), a emergência do tema da inveja entre funkeiras em Moreira (2014), a observação sobre a rivalidade entre travestis em Kulick (2008).

destruir a coisa odiada". O ponto, porém, para Dewey, não discrepando da posição de Geovane, e da flexibilidade como forma expressiva, é que, desviada desse objeto (ou do seu fim direto – o qual, no caso do ódio, seria em última análise a destruição), a emoção pode ser canalizada, de sorte a encontrar expressão em materiais diferentes do objeto original. Objetos diferentes, mas ainda cognatos, sendo deste modo capaz, ao evocar esta ou aquela emoção, de lhe servir de canal expressivo, alimentando-a. Nas trilhas de Dewey, o movimento que procuro desenhar implica, por certo, um trabalho, uma ordenação (nos próprios termos do pragmatista) das emoções. Não deixa, contudo, ou mesmo por isso, de transformá-las. O processo de crescimento e de consumação, quando a emoção se vê empregada, de um estado bruto a uma manifestação agora lapidada por meio de um veículo expressivo, é o que confere qualidade estética a uma emoção. É o que faz com que as cortinas do teatro se abram para as gays, transmutando rinha de galo em música que faz dançar. Em dança que sobe ao palco, em confronto que abre roda. A flexibilidade seria, portanto, afluente de uma emoção distintamente estética, porque elaborada. Qual Geovane em sua tentativa de arbitrar o conflito entre os bondes, Dewey é sabedor da força destrutiva – e produtiva – de uma emoção. Interessado no fazer e em como essas emoções podem ser levadas adiante, o filósofo explora desde a emoção que mobiliza um escultor àquela, hipoteticamente, de um burocrata que descarrega sua ira pondo ordem às gavetas do seu escritório. Ambas se encontram sujeitas a transformação, e a serem investidas de atributo estético. Interessa ainda destacar, ou insistir, que a execução que faz consumar determinada emoção em um material distinto (especificamente, em ato expressivo) não se trata de uma transferência de algo que simplesmente já estava ali – ou artistas e burocratas estariam em um mesmo plano categorial. A operação que permite a passagem da emoção e de um sentimento pouco definido à manifestação através de um veículo, uma linguagem artística (e.g., da música), não mantém intocada a emoção. Ao ressaltar sua qualidade notavelmente estética, o processo que a tornar perceptível para o próprio artista ("interioridade" e "exterioridade" não figuram, em Dewey, reinos dissociados), a emoção passa a existir e ser experimentada diferentemente. Afronte não é briga – mostre que é melhor no palco.

A briga entre flexíveis tinha uma alcunha: "grude". A expressão é reveladora de uma aproximação insistente e desmesurada que, tendo início e se acentuando em um afronte, não cessa, porém, junto com esse evento que goza do monopólio da virtude do combate flexível. Grudar é engalfinhar-se com o seu opositor. Mas os relatos sobre agressão física durante o trabalho de campo não eram frequentes. Apesar disso, enquanto

realizava a pesquisa, um flexível, Heitor, quinze anos de idade, primo de Levi e morador do Pelourinho, foi vítima de uma facada[128]. Mesmo entre aqueles que presenciaram a atrocidade (a Equipe o Lacre estava reunida), as versões sobre o episódio que obvia a escalada de tensões entre os grupos são muitas. Compreensível. Foi tudo muito rápido, contam-me. Uma coisa é certa: quem desferiu o golpe foi um membro do Delux – os flexíveis foram unânimes nesse ponto. Haveria, como houve, um luau no Porto da Barra, organizado por jovens da periferia da cidade. Lilo, que às vezes chamava a mim solenemente de "senhor", implorou que eu conversasse com Nara argumentando que eu iria, e que ele estaria seguro em minha companhia (de adulto). Nara tinha carinho e estima por mim. Com efeito, noutras duas vezes, a ida de Lilo até a Barra estaria condicionada à minha presença, quando, ainda que a Barra ficasse próxima ao meu bairro, passei em sua casa a fim de que, me responsabilizando por dele cuidar, partíssemos juntos. No período do luau, contudo, fui acometido por uma gripe daquelas, precisando ficar em casa para me restabelecer; Nara, como sempre que era tomada por "pressentimento ruim", não permitiu que Lilo fosse. *"Podia ter sido com ele"*, ao mesmo tempo triste e aliviada dissera. Lilo, como outros adolescentes da Equipe O Lacre, levaria um bom tempo para retornarem à Barra.

Marcamos de ir juntos, eu e outros tantos integrantes do Lacre, ao hospital onde, por compridos quarenta dias, Heitor permaneceria internado. Precisava de sangue, a perfuração tinha sido profunda: *"Ficou um brocão"*, lamentava-se Breno. Lá chegando, porém, após nos submetermos, um a um, a uma triagem, a frustração era total: nenhum de nós estava habilitado a contribuir com o banco de sangue. *"Ô, tia, ninguém aqui pode doar sangue, que é todo mundo viado"*, entabulando um protesto, comunicava Levi a seu familiar – sua tia, a mãe de Heitor. *"O preconceito vem daí de dentro!"*, vociferava um Duda denuncista. *"Corta o cabelo, diz que é mavambo"*, um flex tentava lhe propor uma solução. *"Não passou na entrevista? E por que não disseram que Heitor é viado? É sangue de viado pra viado! Não pode doar, não?!"*, Kátia, a mãe de Heitor, se mostra espantada. *"Se eu disser que tenho alguns meses sem fazer sexo, a pessoa vai achar que*

---

[128] O *voguing*, estilo de dança executada nas *balls*, esclarecem os participantes do documentário *Paris Is Burning*, teria na origem "uma dança de duas pessoas que não se gostavam" – ainda, "a mesma coisa que pegar das facas e cortar um ao outro". A passagem ilustra exemplarmente o híbrido entre dança e luta que anima a cultura *ballroom*. Em que pese a estilização da agressão, cifra que empresta expressão também à flexibilidade, e a alegação de que uma casa, segundo os entrevistados da diretora Jennie Livingston, "é uma gangue de rua gay", estabelecendo em seguida a distinção de que "as gangues de rua curtem brigar na rua" enquanto que "uma casa gay curte brigar nos bailes", a disputa entre as casas tampouco estaria livre, na cultura *ballroom*, de culminar em agressões físicas (cf. Bailey, 2013, p. 104).

fiz santo. Eu num fiz santo pra tá um ano sem furar, o preconceito vem daí de dentro!", aponta um flex, dizendo-se confuso. *"Aí se entrar um homofóbico pra doar sangue, eles pegam e deixam"*, Duda dizia. *"Vem um hétero cheio de sífilis, aids, eles abrem o braço"*, completaram. *"Meu filho vai morrer, os amigo tudo viado"* – foi só nos corredores de um hospital que entendi porque Kátia era conhecida pela Equipe O Lacre como "a fechativa". Como tônica dominante de sua expressão, deixaria que a aflição transbordasse via teatralidade. *"Muito bom ver vocês aqui, saber que ele é querido. Tem que vir muita gente, porque nem todos vai passar [na entrevista]"*, sua irmã suspira em um apelo. Consternação. Subiram a tag: a partir daquele dia, e até que que Heitor recebesse alta hospitalar, o grupo de WhatsApp da Equipe O Lacre, grupo do qual Breno era "ADM", passaria a se chamar "TodasPorHeitor". *"Mas meu filho vai crescer"*, dizia Kátia em tom de revide, inconformada ante o que lhe parecia odiosa emboscada. *"Eu sou limpa, desgraça!"* – aos gritos, um Levi arrasado com a condição do primo, e submetido a protocolos de um Ministério da Saúde que o obrigava à fúria. Mas não havia jeito. Tomaríamos um táxi de volta para sua casa. Acenei para que entrassem no veículo. O humor de Levi oscila ligeiramente: *"Eu gosto de dar close na porta do bar. Você desce do táxi, todo mundo fica olhando"*.

Passados alguns dias, também no Pelourinho, em casa de Levi, Breno apresentou-me uma faca – o objeto cortante cintilava sua cólera. Prometia um acerto de contas: *"Eu quero ver eles [o Delux] na Parada Gay, eu vou pra Parada Gay com essa peixeira. Eu quero ver qualquer um deles, que eles vão ver"*. Gelei, o tentei dissuadir. Mas não foi necessário, coisa de momento. Breno nada faria a não ser determinar que membros do Delux, que já não andavam mesmo no Pelourinho, não seriam bem-vindos no bairro. Área dele. E nem na Barra, aliás. Logo após a facada, uma trans conhecida na Barra como Bia do Laço *"deu uma garrafada"* no Delux, que, saindo "descarreirado" da Barra, deixou para trás alguns de seus pertences, como sandálias. *"Foi um monte de sandália. Tinha uma melissa incrível da Nike, Bia saiu distribuindo"*, disse Mascote. Horas depois, Bia, que é irmã de um traficante da região, colocou-se ainda mais expressamente ao lado do Lacre (cujos membros eram consideravelmente mais jovens do que os componentes do grupo rival). Através de um áudio que circulou pelo WhatsApp acompanhado da fotografia de uma pistola em punho (de modo a não deixar dúvidas de que a arma lhe pertencia), endereçou uma ameaça ao Delux, que daquele dia em diante se veria impedido de retornar à Barra.

Já fora de risco de morte, se se perguntasse a Heitor se a dança lhe ajudou ou lhe ensinou algo – pergunta que eu mesmo lhe coloquei alguns anos depois – ele responderia positivamente: *"Primeiro, pra conhecer a máfia do mundo. Foi onde eu conheci a primeira máfia do mundo, com o que aconteceu comigo. Foi através de dança, onde ninguém é amigo de ninguém"*. De fato, Heitor, que não eximiria a Equipe O Lacre dessa impressão, descobriu muito cedo, e da pior maneira, a violência do mundo. Talvez tenha chegado à conclusão de que o "mundo da dança" conservava ainda algo do mundo, de um mundo cru e despido de estilo, o que habilitaria a prática a lhe ensinar algo de terrível sobre esse último. Heitor jamais previra que a hostilidade, levada para fora da configuração da dança e do jogo, iria tão longe. Naquela noite em que, saído de uma festa no Pelourinho, o reencontrei por acaso enquanto ele ajudava Kátia, a mãe, a desarmar a série de barracas de lanche de que é proprietária, pudemos finalmente dialogar sobre o ocorrido:

> Heitor: – Foi uma coisa que eu não esperava, sabe? Foi uma coisa que eu não esperava. Dança, sabe… Pessoas me diziam que sempre acontecia, mas, pra mim, eu não acreditava que essas coisas aconteciam, entendeu? Até acontecer comigo. É uma coisa que eu não esperava, porque, até então, com afronte, nunca teve [violência]. Só tinha xoxação, deboche. "Ah, vá se alongar mais, que cê tá dura", aqueles negócios. Foi através da dança que eu descobri a primeira máfia do mundo, a maldade. E abri o olho de muitas. A maioria ficou toda, sabe, coagida pra dança.
>
> Eu: – Como assim "coagida pra dança"?
>
> Heitor: – Coagida, de acontecer alguma coisa, e a pessoa estar despreparada, entendeu?
>
> Eu: – O que você chama de "máfia"?
>
> Heitor: – A maldade do mundo, a covardia…!

3.8. Produção de facialidades

"Essa é a lei da vida: matar pra não morrer", bradava um flex de doze anos de idade, de nome Mauricio. Ele rebatia um Breno que observou lhe estar achando muito ousado. Enquanto desafio, o afronte é antes de mais uma provocação. O atrevimento – por consequência, atitude primordial na flexibilidade – encontra na prática um rico repertório que responde gestualmente à interrogação, ética e estética, sobre como se deve comportar. O afronte requer que os flexíveis intimidem seus oponentes, ao mesmo tempo

sem que se deixe por eles intimidar – protocolo que os flex atendem de muitas maneiras, inclusive facialmente. Se a vida é mesmo essa guerra, e se a audácia supõe por fundo a coragem (em tese, que à primeira sustentaria), ou – o que seria tão ou mais audacioso – talvez antes seja a ousadia comportamento que convoca sentimentos como autoconfiança[129]. Isso quer dizer que a audácia enquanto direção ao risco, ou ao outro, é que tornaria quem a carrega como atributo – o audacioso – finalmente um bravo, restando inextricável essa rede de sentimentos.

Não deve em qualquer caso espantar que Mascote e Mauricio tenham aprendido desde tenra idade a esboçar uma atitude ousada em seus modos. Desafiante. Se o preceito é matar pra não morrer, o que resta mesmo de inelutável é a incorporação da bravura. Para que não sobre dúvida: *"Eu não me considero ousadinho, eu me considero ousadão, entendeu?"*, agigantava-se um pequeno Mauricio que não abaixaria a cabeça, não deitaria. Mas, se *"nesse meio [gay] tem que ser ousado mesmo"*, como escutei certa vez na Barra, e se a ousadia como virtude consistiria rigorosamente em provocar incômodo, levada tal consideração às devidas consequências, o audacioso figuraria no limite do moralmente inconsistente. É preciso, porém, atentarmos para o feixe relacional no qual a ousadia fora objeto de rechaço. Toledo andava achando Mascote *"muito pra frente"*; para Breno, *"é muito ousada, ela. Ela é muito ousada"*. Ela, Mauricio. Breno, como Toledo, foram afrontados pelos petulantes Mauricio[130] e Mascote. Um afronte, em termos – foi com o próprio Breno que aprendemos – tendo por condição o equilíbrio entre os dois adversários, opera o nivelamento em seu gesto inaugural. Não raro, a ousadia.

Mas onde, na performance flexível, estaria localizada a ousadia, ou onde a bravura que perturba o oponente encontraria lugar? Ao sabor dos últimos acontecimentos, Nara chegou a cogitar, momentaneamente, que As Closentas *"tinham que aprender a brigar de murro"*, como se brigar não fosse habilidade a ser desconsiderada[131]. O relato que na circunstância lhe fora narrado, de briga entre duas bichas conhecidas pelo bonde – *"Darlington deu um pau nele, que ele caiu de cu trancado"* – soava francamente grotesco. Não poderiam, no entanto, nesse particular, contar com Toledo como professor.

---

[129] No vernáculo flexível, *"se garantir"*.

[130] Duda não escapou da ousadia de Mauricio: *"Ô, bicha"*, dizia, *"ela é uma bicha nova, viado. Deve ter uns 10, 12 anos, bicha, querendo me afrontar. Imagine, bicha"*.

[131] Desde o episódio da facada, referência a outros objetos cortantes, como "navalha" ou "gilette" (em alusão ao ato de ferir alguém munido dessa "arma", escutei a expressão "giletada"), começaram a surgir no trabalho de campo. Na torrente de estarrecimento, consternação e vulnerabilidade que compreensivelmente os envolveu, a autodefesa como resposta não era infundada.

Toledo não era de briga: *"Cê vai pro carnaval, não afronta ninguém; muita bicha vai com faca, esfaqueia"*, recomendava aos seus mais jovens.

Em um primeiro momento, fora exposto no segundo capítulo a tentativa de Toledo de reformular a mirada penosa que um neófito performava, por ocasião de um alongamento. A intervenção do professor veio de maneira vigorosa: *"É desse jeito que você vai olhar para alguém em um afronte?"*. Após evocar o afronte como situação potencial e decisiva, ele prossegue, vale rememorarmos: *"Eu sei que tá doendo, mas faça cara de ousada"*. Toledo intuía que a audácia como sentimento (no melhor dos casos, duradouro) não era algo que estava meramente "dentro". Consistindo em uma realização, precisava, como uma atitude virtuosa, ser feita. Elaborada, experimentada, incitada por uma prática. Ver-se traduzida em disposição corporal. A abertura de pernas do flex sob seus cuidados já dava mostras de grande amplitude. Para Toledo, porém, ele ainda não estava pronto: faltava-lhe um rosto. Antes afundado em agonia, vi naquele momento o queixo do flexível como toda a face elevar-se, enquanto passava a nos mirar de soslaio. Um gesto, e a contorção penitente de seus lábios também se desfez. Toledo parecia satisfeito.

Ao mergulhar aquele rosto em uma situação virtual, provável (se perseverasse na prática, certa) – o afronte – forjando, por seu intermédio, um rosto, componente sem o qual nenhum movimento flexível se abre em disputa, Toledo não erra em sua intervenção. O alongamento era uma prática que envolvia muitos aprendizados. Ser lembrado de um afronte é como ser lembrado que sempre se pode estar dançando diante de um adversário em potencial. Sintonizar-se a tal presunção e incorporar esse horizonte de expectativas implica no cultivo e na manutenção de uma expressão de prontidão para a batalha. Altiva, destemida, portanto. Ou, tão simplesmente ousada, no dizer de Toledo.

Em outra situação, ainda na casa de Nara, incomodado por não encontrar a animosidade que buscava no olhar de um flexível, acompanhada de uma assertividade física que havia de abranger da face ao dorso do pé, Toledo não pôde evitar, enquanto alongava As Closentas: *"Cês vão ficar só aí? Não vão me olhar, não vão fazer nada?"* – estupefato, dizia em irritação crescente. Era inconcebível que "não fariam nada". Ou seja, que não afrontariam (mirando outro flexível). A expectativa de Toledo era forjar, através de uma prática de corpo particularmente facial, certa ética cotidiana em seus aprendizes. Mas se via, o professor, diante do obstáculo de fazê-lo por meio de uma situação na qual, consistindo em um simulacro, companheiros de um mesmo bonde deveriam atuar como se rivais. A dificuldade, portanto, para estabelecer uma disposição, ou uma forma de se

conduzir, que não se tratava de manifestação volitiva ou acessória, mas constitutiva da pessoa flexível, residia em suplantar a linha divisória entre ensaio e execução. Ocupado da tarefa em deixar cada flexível a quem se dedicava "pronto", havia de treiná-los integralmente, contribuindo para a criação de uma força ou virtude que a flexibilidade torna disponível, senão estipula indispensável a seus praticantes.

Foi aí que, já todo impaciência, não pestanejou. Assumiria ele próprio a personagem. O que inquietava Toledo, como um veterano na flexibilidade, é que ele sabia se tratar de uma moral irrefletida. Contradição em termos. Saber, nesse caso, é não saber. Simplesmente esperada como disposição corporal, era agora preciso, face ao comportamento demasiado morno (e que se quer vigoroso) dos seus pupilos, coloca-la em termos de uma didática. E então, quando não reconhece no rosto das Closentas o que era para ele um dado rotinizado (a provocação), precisaria deslocar aquilo que descansava no tácito para o terreno do explícito. Formularia em gestos como em palavras, gerando as próprias condições que apostava necessárias para que As Closentas se vissem chamadas àquela disposição moral. Estávamos diante de um ensinamento ético.

De alguma forma, também Toledo experimentava um exercício, e o que faria em seguida, é certo, traria à superfície a semântica que informa – e é ao mesmo tempo formada por – uma prática corporal. Essa formação, que dificilmente poderia ser descrita em etapas ou deslindada em termos de "subjetividade" e "objetividade" como se domínios distintos, é eminentemente ética. Na chave de um conjunto de valores incorporados mediante engajamento em determinada prática, propõe uma maneira de habitar e de se apresentar ao mundo. E de jogar. *"Vou fazer isso e sair"* – prá, Toledo dá uma frontal – *"porque vocês não vale a pena"*, ergue-se em seguida. Eleva também, e imponente, a cabeça. Seus olhos, no entanto, dirigem-se imediatamente para baixo. Mas, no chão, Darlan e Lilo são vistos de soslaio. Não são dignos de um afronte com um Toledo. Seu olhar oblíquo, já também em retirada, dirige-lhes um desprezo sem rodeios ou desvios. O rebaixamento ronda-lhes o corpo. Necessário. Não importa o quanto o flex "se acabe no chão", o rosto é matéria de primeira ordem – Toledo insistiria ainda: *"Lilo, cê tem que olhar afrontando pra Darlan, você não conhece ele"*. Só então Lilo, ainda no chão, olha como que por cima para aquele agora impessoal. Toledo os mirou do alto, já de pé. A apenas alguns palmos de distância de um Darlan também espichado no chão, o olhar de soslaio e tentativo de Lilo coloca Darlan no centro. O rosto pouco expressivo e algo moroso é reelaborado em um atrevimento quase confiante. Há vontade. O afronte é uma investida, seu gesto tem alvo e será reconhecido sem dificuldades. Isto é, desde que o

outro seja apenas parcialmente um outro. Para que inequívoca, essa mensagem deve ser ambivalente. Quando Toledo estabelece o desconhecimento entre as partes como quadro interacional capaz de suscitar um olhar pelo menos aguerrido ou afrontoso, ele deve falar, acima de tudo, da ausência de relação de amizade. Parece, todavia, subsistir ainda algo que os vincula, que lhes movimenta a íris.

"Não aguento ver uma gay me olhando torto, que eu já jogo flexibilidade pra ela" – certa feita, um flexível de dezesseis anos com quem conversei (e que não era da Equipe O Lacre) me dizia corresponder com contorcionismo o olhar indireto e torto que lhe era lançado. *"Você também olha torto para algumas gays?"*, perguntei-lhe curioso. *"Para todas. Basta eu não conhecer"*, respondeu em tom resoluto. *"O que te faz olhar torto pra elas?"*, emendei. Ele aí me responde:

> Saymon: – Porque viado gosta de afrontar o outro. Viado é um ser criado pra afrontar [diz enfaticamente]. Porque viado ama ficar um por cima do outro. Quando você vê viado se olhando na rua, tá se afrontando, se comendo com uzolho ali, os viado se olha com ódio. Se cê chegar num paredão, por exemplo, em cada canto vai ter um viado dançando, um afrontando o outro, um olhando pro outro pra ver quem tá dançando mais, pra ver quem é mais flexível. Porque quem é mais flexível é quem ganha. Quem dança mais, vai pro centro. E os menos flexível fica atrás. É como se fosse... Leão, aqueles animais que disputam pela fêmea [risos]. Só que a gente disputa pela atenção dos homens e dar o nome. Porque a gente tem que dar o nome aonde chega, senão a gente nem é viado.
>
> Eu: – O que é "dar o nome"?
>
> Saymon: – É você chegar num lugar e todo mundo te olhar, saber: "Poxa, cê já viu aquele menino dançando? Dança pa porra, num vou nem dançar, porque se eu começar a dançar ele vai dançar melhor do que eu". É assim, hoje em dia tá assim. *Aqui em Mussurunga* tem um paredão. Aí dança um bocado de gente, aí sempre aparece alguém que quer dançar mais. Eu, modéstia à parte, sou o que mais danço lá. Todo mundo sabe que eu que mais danço lá. Só que apareceu um viado lá, *de São Cristóvão*, achando que ia dançar mais do que eu. Me desafiou, fez uma rodinha. Ah, meu amor, fiz miséria, fiz contorcionismo, parecia um elástico. Ele correu, aí continuei com o meu título, até chegar alguém melhor do que eu.

Há algumas considerações a se fazer até aqui. Se deparar-se com alguma gay desconhecida é razão suficiente para que o flexível, ao menos em certos contextos, o "olhe torto", como um gesto de aversão ou provocação, o emprego desse olhar é já um modo de conhecer, propondo-lhe e inscrevendo-o na posição de adversário. No plano das interações, é o código que deve fornecer a tônica desse encontro. Parti, inicialmente, de uma noção um pouco vaga, mas relativamente difundida entre jovens LGBTQIA+ de classe popular, de existência de uma rivalidade intrapares. Quando objetada, essa

presunção é ainda admitida, entre os flexíveis, no caso de relações suprabairros – a pesquisa apresenta algumas evidências nessa direção.

Talvez já o "não conhecer" de Toledo diga primeiramente respeito a alguém "de fora", ou seja, de outro bairro (mesmo que, novamente, isso implique algum grau de conhecimento ou suposição). Tudo, portanto, leva a crer que, se não dirigida, a hostilidade tem de partida um tipo de territorialismo – dinâmica que se apresenta em alguns níveis. Em um nível, entre bichas que se cruzam fora de seus territórios – uma Equipe O Lacre e um Delux na Barra[132]. Em outro nível, entre uma gay que cruza a fronteira de seu próprio território e uma moradora do mesmo. Finalmente, entre bichas que, muito embora vinculados a um mesmo território, são associados a bondes distintos.

"Dar o nome", se fala de uma espécie de cidadania cultural adquirida, no universo pesquisado, através da dança, diz ainda sobre a inscrição que é feita com o corpo não obstante em determinado território – encenando o mundo, é uma Endrick que tem seu nome riscado na Barra. Convém especificar que quando aludo a territorialismo, se o faço me reportando a uma relação entre jovens e espaço[133], as situações concretas aqui discutidas fazem revelar que o território não é um espaço estável, sendo o mais das vezes produzido por meio de relações rixosas visando a certo "controle monopolista". A literatura sobre gangues juvenis é considerável. Dentre as várias facetas que esses estudos apresentam, há que se destacar uma em específico que apoia a ideia que estou defendendo: como o pertencimento a territórios distintos torna certos encontros capazes, dirá Fraser (2013), de "testar a coragem individual e coletiva" (p. 982). O que o autor irá designar de "demonstração física de supremacia territorial" (p. 980) se observa, por exemplo, no grafite. Na flexibilidade, a disputa territorial é encarnada mediante a linguagem da performance e da dança.

---

[132] Na Equipe O Lacre, o entendimento predominante sobre o episódio em que houvera derramamento de sangue era de que *"antes da Equipe O Lacre nascer, quem mandava na Barra era o Delux"*, diziam, *"até a Equipe O Lacre chegar"*.

[133] O senso de pertença de jovens periféricos a um determinado bairro pode ser tal que Ivana relata episódios de preconceito explicitamente relacionados a esse vínculo no quando da difusão da flexibilidade na Bahia (e, sim, se nos perguntássemos quando a flexibilidade tem início, poderíamos supor não haver resposta definitiva à questão – depende, é claro, de para quem essa última seria dirigida). Nas palavras de Ivana: *"Olhe, quando a gente chegava fazendo isso nesse tempo tinha muito mais preconceito, entendeu? Tinha muito preconceito. Eu, no meu bairro aqui, quando ia subindo ni um palco de um show, que perguntou de onde eu era e eu falei, alguns héteros do bairro não gostou não porque disse que [o bairro] ficou [conhecido] como bairro de gay. Mas de tanto a gente insistir, que o povo via que chamava muita atenção, às vezes a gente passava até por situação de agressão, de querer tirar a gente dali, porque era uma coisa que chamava muita atenção. Eles engoliram, entendeu? E a gente... continuou"*. Perseveraram até que hoje, emenda Toledo, *"se não tiver um gay ni um palco, um gay ni alguma coisa, não tem sentido"*.

De contornos inicialmente imprecisos, a flexibilidade oferece um rosto, embandeirando o antagonismo entre bichas. Fornece, com isso, um ponto de referência – o qual, como ressonância afetiva, servirá de orientação para a interação em curso (Le Breton, 2018, p. 75). O material etnográfico apresenta, por outro lado, um dado importante: na flexibilidade, o epíteto de "viado" não está disponível espontânea e desinteressadamente. Como entendo, "viado" é uma virtude, que não pode, em absoluto, abdicar de uma realização. De um treinamento. Enquanto, relatando um episódio contencioso, vi um Darlan bravatear na casa de Nara *"eu mostro que tem viado em Plataforma!"*; já em conversa com Saymon, este me dizia: *"Tem que dar o nome aonde chega, senão a gente nem é viado"*. Critério. Enquanto "viadinho" é uma qualidade depreciativa, tantas vezes acionada no campo para vilipendiar os pares, "viado", por contraste, edificado como um título e uma categoria de força, é um (auto)chamado à honra. Isso porque, também os flexíveis não dissociam moralidade de prática. Ser digno desse epíteto e dos critérios subjacentes à ação virtuosa conforme a designação de "viado" implica em executar atos – "dar o nome" seria um deles. Dar o nome, já se viu, é uma luta. Física e moral, subjetiva e intersubjetiva – destacar-se é sempre entre outros. É ralar-se no chão, riscar nele seu nome, afrontar. Colocar-se diante do outro por vezes já acarreta – e talvez seja esse o ponto de Toledo em sua advertência doutrinária – um chamado para que se reconheça as obrigações morais[134] advindas do compromisso com esse epíteto que, em ações coordenadas com o mundo, o sujeito pode vir a pactuar consigo mesmo. Se *"viado é um ser criado pra afrontar"*, abrigar-se sob tal descrição deve trazer à superfície, no rosto (de modo a acolher, desde sua própria feição), o esplendor da prática: o afronte.

De mais a mais, não baixar a guarda é um preceito. Já diria um flexível:

> Somos todas gay, né bebê? Então a gente não pode baixar a cabeça pra nenhuma. Porque somos guerreira, então pronto. Somos vencedoras. A gente chega numa festa pra dançar, mas sempre tem uma bicha ousada querendo dar na nossa cara. A gente não vai deitar, né? (Noah)

A incorporação, por Iago, de uma atitude debochada – sobre a qual falarei em instante –, que em um apogeu de audácia deixaria à mostra antes mesmo de admitido como flexível (atrevimento), foi duramente reprimida: *"Pára de deboche!"*, o coibia Lilo. *"Ele ainda nem começou, e ele já tá no deboche?! Desgraçado!"*, irritava-se Nara.

---

[134] A leitura que proponho é, em grande parte, iluminada pela substância da ética no sentido foucaultiano. Uma síntese precisa dessa ideia pode ser consultada em Mahmmod (2004, p. 30).

Mesmo Iago, porém, como aspirante a flex, não estaria livre de injunções da flexibilidade como um treinamento em disposições simultaneamente corporais e morais. *"Sai sério, Iago!"*, *"Sai no carão!"*[135], o admoestariam na Barra quando, em suas primeiras tentativas de participar de um afronte, levantou-se do chão com expressão leve e sorridente. É ou não é uma brincadeira?

Tempos depois, no entanto, em visita com Iago a um veterano flexível morador do bairro de Nova Brasília, periferia da cidade, já sem que ninguém o dissesse, eu veria o afronte, ou o "carão", em seu rosto. Esperaria apenas chegar à praça do bairro para atirar-se ao chão, enquanto lança um olhar "mal-encarado" para duas gays que estavam sentados em um banco de cimento. Teriam de responder. Me pego fitando-os como quem também espera que se levantem, que partam para a batalha. Como público da flexibilidade, não há isenção no meu olhar sobre os performers – o afronte também a minha face altera. O tom de Iago é grave, mas olha para mim ligeiramente animado quando vê um dos viados, acolhendo a provocação, rumar em sua direção. Iago já sabia, aprendera a afrontar – o segredo estava no carão. Teria dominado o código do outro. Permaneceria o mesmo? O adversário ergue-se do banco torcendo a ponta esquerda dos lábios, como se não lhe restasse alternativa que não se levantar, mesmo que em seguida já também no chão estivesse. Ainda no seu levantar-se, ergue empertigado a cabeça e faz um biquinho com os lábios. Mira Iago como quem guerreia. Mais, como quem está diante de uma inarredável missão para a qual se vê convocado. Deixaria o papo para depois, seu amigo o esperaria. Era o que Iago aguardava.

Iago faz uma cobrinha, rasteja contorcionista sobre seu próprio corpo. O opositor puxa a perna direita, a arremessa escalando na via pública. Ouve-se um *"arrasa, viado!"*. Com uma suavidade sublime (deboche), levanta-se com uma graciosidade mais pronunciada do que se jogara ao chão. Ainda com altivez, volta para calçada. Quer mais de Iago. Aponta o dedo para que Iago escale. Iago assente. Dá uma frontal meio troncha. Pouco depois, Douglas, colega de Iago, coloca-se ao seu lado. Está na cara: está indo para a guerra. Dá um giro no chão com as mãos e cai escalado. Iago procura qualquer movimento que ainda não tem. Como se travasse uma batalha contra si mesmo, sua face segue belicosa. Enquanto isso, Douglas, com as duas mãos apoiadas no solo, bem como o seu pé direito, põe a perna esquerda em riste, lançando-a três vezes para o alto, em um

---

[135] Muito embora não o nomeie enquanto tal, a sagração ao "carão" não passa despercebida pelas notas de Milton Moura (2015) acerca das balizas da festa cívica do dois de julho: "Aqueles que se mantêm empertigados, de queixo erguido e sem sorrir, levam ao delírio os foliões do passeio".

movimento tão furioso e sucessivo que parece que vai quebra-la. Ostenta flexibilidade. Já da calçada, para onde o oponente retornara esfregando uma palma da mão na outra, como se tivesse cumprido a missão, dado seu nome, assiste à performance dos seus rivais com a mão fechada sobre o nariz. A cena, que dura um pouco mais, se passa sem trocarem uma só palavra. Na face, o oponente de Iago é todo aversão; seu olhar, de soslaio – é ridículo o que vê. Deboche.

Se o carão encarna alguma agressividade desafiante, um rosto selado e sempre com ares de superioridade, o deboche é especificamente esnobe. Mas sua imponência é produzida através da indiferença e de uma suavidade irônica face ao adversário. Como sede por excelência da atitude e de transações afetivas, o rosto é tão importante na flexibilidade que é capaz de levar um flexível à vitória mesmo diante de adversários mais habilidosos do que ele. Isso porque, os músculos faciais, sua manipulação e controle também contam. Se o carão intimida, o deboche gira a chave: não se deixa intimidar. Ao forjar certa tranquilidade graciosamente imperturbável para aquele cuja ira o devora, antes de esquiva de uma disputa que arde em brasa, o deboche participa, e empresta à sua maneira confiança ao debochado. Seu oponente não pode ombreá-lo.

Sobre o deboche, Levi (não por acaso, autor dos desenhos que ilustram o corpo da tese) põe ênfase em seus efeitos: *"É tirar com a cara da pessoa, ser tranquila, deixar ela com raiva"*. Heitor descreve a expressão desdenhosa por meio do que a feição comunica: *"É uma cara tipo assim: 'ô, coitada, tá tentando me tombar, mas nem chega perto"*. Semelhante apontamento, por fim, faria Mascote[136]: *"Deboche é quando uma pessoa faz uma coisa pra você e você trata na ironia"*. Se sempre caía no choro ao escutar em casa *Indestrutível*, canção de Pabllo Vittar que, segundo ele, retrata uma infância de *bullying* e homofobia, aquela intensidade dramática seria transmutada em outra arquitetura emocional. Levaria, tanto o deboche quanto o carão, para a vida cotidiana. Em uma circunstância na qual lhe perguntei se havia alguma reação negativa em seu colégio quando ele executava movimentos flexíveis, me disse que os "meninos héteros" o olham com "cara feia" e lhe xingam. *"E você reage como?"*, quis saber. *"Eu olho pra cara, fico um minuto olhando, e saio. Carão. Desconto minha raiva no rosto"*, respondeu. O deboche, por seu turno, remonta a quando ele integrava um bonde no seu bairro, entre seis e oito anos de idade. Conta:

---

[136] Seu surgimento para alguns membros da Equipe O Lacre, como narrado no segundo capítulo, foi já mediado pelo deboche: nos beijos que lançava em direção ao oponente.

> Eu comecei a fazer essa cara porque eu tinha cabelo grande, e eu gostava de amostrar que… Eu tenho [é enfático]. Eu gosto de causar [ênfase]. Entendeu? Aí eu fazia deboche com as pessoas. Tipo: um menino ficava me xingando, eu jogava meu cabelo, e fazia deboche. Mostrava que eu não me deito pra ele. Meu cabelo era aqui, ó [toca na escápula], todo trançado. Eu uso muito deboche no meu dia a dia. Quando eu tou brincando, ou brigando, ou alguém me xinga, em situações homofóbicas, ou afrontando. (Mascote)

Embora no campo eu próprio não tenha presenciado o recurso ao deboche responder unicamente pelo triunfo em um afronte, num desses domingos – aliás, diziam, *"domingo com D de Deboche"* –, escutei o seguinte relato:

> Noah: – Ravel é demais. Ravel tem um deboche que... Meu Deus...
>
> Eu: – O deboche dela é como?
>
> Toledo: – É a cara que ela faz.
>
> Noah: Né a cara, não, é o jeito, é tudo que ela faz. Ela é muito debochada, Ravel.
>
> Breno: – Ela, com uma lateral só, a gay, com três lados, ela ganha da gay... Por causa do deboche!
>
> Eu: – O deboche é o que?
>
> Noah: – Ai, sei lá, é o jeito que ela fica... Ela tem um deboche babado, eu admiro o deboche dela.

"O carão é a expressão facial", argumenta outro flex, explicando:

> É a pessoa... Exemplo: tem pessoas que você vai assistir uma peça ou um espetáculo de dança, só pela... Aquela pessoa chegou, parou, olhou, você fala: "misericórdia". Então, é isso, você tem que chegar com aquela sensação de confiança, aquele olhar penetrante. Se você já passa isso, acaba... Indo à frente. Entende? (Abner)

Não podemos deixar de nos lembrar aqui do trabalho de Everton Rangel (2018) sobre a participação de bailarinas e bailarinos brasileiros em um circo norte-americano. Em uma audição dos postulantes à função, pôde escutar a assistente de produção dirigir a seguinte orientação aos competidores: "Se esquecer a coreografia, segue, faz o que vier na hora. Carão, gente, segura no carão! Se está atrasado [no tempo da música] não é para parar. Segue. Segura!" (Rangel, 2018, p. 27). Num e noutro caso, pode-se especular uma convenção: a apresentação de um performer é satisfeita a par de elementos como confiança, que consiste, também, em um recurso cênico. Feita essa reflexão, é importante

salientar que a confiança não existe independentemente de sua expressão, sendo habitada por sua própria materialidade – em uma palavra, pelo carão. Não se percebe, por outro lado, simplesmente um rosto, mas um sentido, uma tonalidade ou expressão que, dessa maneira, é capaz de solicitar determinado comportamento[137].

Cabe finalmente, como conclusão deste capítulo, expor uma anotação de campo sobre um episódio que se deu no teatro de Plataforma. A cena é representativa do que tentei esboçar ao longo da tese. No contexto a seguir, a flexibilidade se apresenta como forma cultural própria e guia de comportamento que sublinha com força o idioma de batalha, próprio à essa linguagem, também no encontro com a "diferença", potencialmente intimidador. *"A bicha-mor não vai bater raba hoje?"*, provocou Geovane. Daquela vez, o *Sucesso Aí Vou Eu* acontecia com Cristian, que liderava As Destruidoras, na plateia. Não pôde, porém, evitar de tomar o microfone nas mãos para responder à provocação de Geovane. Sem deixar de cutucar, e destinar insulto às inimigas, prometia um retorno incendiário ao palco do teatro: *"Hoje, não. Mas, na próxima apresentação, não se assustem quando a gente tocar fogo aqui mesmo. Essas cafonas… Quem é, sabe!"*. Geovane sabia como ninguém atiçar os bondes.

Semanas depois, a bicha-mor vestia seu corpo, magro e definido, com uma regata cavada. A peça é justa, de lycra. A apresentação é solo. A bainha da regata fica por dentro de um shortinho curto. O short, por sua vez, está por cima de uma meia-calça que cobre suas pernas delgadas. O cabelo crespo em um corte black também compõe o visual de Cristian. Em que pese o apelo sensual do look, quando abaixam o som, um jovem hétero, da plateia exclama: *"Feio pra disgrama!"*. Nós escutamos, Cristian escuta. Apenas vê de soslaio, mas vê, viu de onde partia a injúria. A bicha-mor dá um carpado. Não é na madeira do palco, mas no chão à frente deste que seu corpo, arremessado para adiante, tomba. Nesse salto em que Cristian entrega-se ativamente à gravidade, enquanto suas pernas estiradas no ar despencam chão abaixo, dois jovens se levantam da poltrona. Tudo é muito depressa. Ficam de pé para assistir ao corpo, deliberadamente, cair. É um gesto de força. Boquiaberto, um desses rapazes não evita uma interjeição aguda: *"Purrã!"*. O movimento é conhecido pelo público do teatro – sabem por isso levantar para ver, imediatamente. O fato de não se tratar de algo novo não impede, porém, o caráter de

[137] Essa discussão encontra-se bem desenvolvida na exposição de Rabelo (2018, p. 118-9) sobre a noção de estilo em Merleau-Ponty, estabelecendo uma reavaliação contemporânea dos contributos da obra do filósofo para as ciências sociais.

surpresa renovada. O corpo ali esgarçado, o corpo testado em seus limites, deleita e apavora.

A bicha-mor não havia esquecido do ultrajante comentário que lhe direcionaram quando ainda no palco. Já no chão após gloriosa performance, percorre a plateia, escolhendo passar justamente pela fileira na qual estava sentado o rapaz que proferiu o insulto. À medida em que Cristian desfilava de cabeça em pé e bunda arrebitada por sua poltrona, um colega que, também hétero, estava ao lado do jovem musculoso, cutucou o amigo, como se colocasse à prova sua coragem, e o acusasse, nas entrelinhas, de covarde face à valentia da bicha maior: *"Vá, fala agora, Junior!"*. Ao fim da fileira, Cristian pôs as mãos nos joelhos, bateu bunda e ficou maldizendo aquele que o insultou.

Pelo conjunto de dados apresentados, se chega a ser "viado" sob uma descrição que envolve preceitos e maneiras de se conduzir: dar nome, não deitar, debochar. De certo modo, essas modalidades disposicionais referem modos de experimentar a sexualidade e a diferença como formas e possibilidades de ação, bem como de relacionamento, sensível e corporal, com o outro e com o mundo. Esse apelo direto para os sentidos e o gestual que a flexibilidade catalisa coloca imediatamente uma dificuldade, para meus sujeitos etnográficos como para mim mesmo; de resto, para Toledo como professor. De alguma maneira, indagar sobre o carão ou o deboche, ou, com o auxílio de Dewey (2010), "perguntar o que eles significam em termos de algo que possa ser posto em palavras é negar sua existência distinta" (p. 167), distintivamente gestual. Para colocar de outra forma, é na prática que os flexíveis estão se realizando "viados", mesmo que desde critérios de apreciação e ação inerentes ao epíteto. O que a flexibilidade fez até aqui, como treinamento corporal e moral, foi apresentar situações etnográficas onde esses princípios (o mais das vezes silenciosos, porque implicitamente presumidos) foram, quando não vocacionados, experimentados como uma história, às vezes como uma lição.

O carão é um gesto arquetípico nas comunidades LGBTQIA+. Dispõe, enquanto tal, de vasta documentação etnográfica[138]. Decerto que há muitos modos de se atuar um gesto conhecido por um mesmo nome. Variações contextuais não são irrelevantes – sob uma só rubrica, um gesto pode guardar relevantes diferenças. A despeito disso, e do fato de que o "carão" não é objeto de descrição em alguns desses trabalhos, somente de

[138] Ver Vencato (2002), Braz (2012), França (2012), Reis (2012), Oliveira (2016), Arruda (2017). Dentre esses trabalhos, destacam-se magistralmente a análise de França (2012) e Arruda (2017) sobre o "carão" no plano das interações.

menção (talvez, como aqui, nunca inteiramente exata), há, na maioria deles, uma notável convergência – o que deve apontar para sua riqueza expressiva. O "carão" é apontado quase sempre como um esnobismo ou uma postura *blasé* (Vencato, 2002; França, 2012; Braz, 2012). Significa encontrar o "outro" sob a convenção da indiferença. Investigações adicionais, etnograficamente informadas, podem vir a dar conta da sua extensão e alcance, haja visto que em todos os trabalhos mencionados, o "carão" é acionado em contexto intrapares. Embora o gesto habite a paisagem dessas etnografias, poucas vezes é abordado de modo a articulá-lo a uma moralidade específica. Diluído na sociabilidade LGBTQIA+, tampouco é objeto em termos de aprendizagem, mesmo que concordemos que todo comportamento seja aprendido. A flexibilidade, onde o "carão" parece elementar, forma emergente na socialização entre os dançarinos, apresenta um atalho por meio do qual podemos apreciar alguns desses pontos cuja exploração é notavelmente insuficiente perto do acervo etnográfico brevemente arrolado. E que irá culminar, quem sabe, numa disposição duradoura, já despida de intenção ou origem. Na realidade, isso é especialmente verdadeiro em um mundo, como diria Esther Newton (1979) em seu trabalho sobre *drag queens*, concebido como universalmente hostil[139]. Em conclusão, a impressão é que a educação dos sentidos que a flexibilidade propõe faz prolongar no corpo certos tipos de aspirações e situações desafiantes[140], o que deve convocar no outro determinado engajamento sensível.

---

[139] Por óbvio, a antropóloga não utiliza o termo "carão". Ainda que não chegue a elaborar uma exploração meticulosa a esse respeito, em sua etnografia (pioneira em muitos aspectos), parece notável a descrição, atribuída a uma *drag queen*, de uma "cara severa e fechada" (Newton, 1979, p. 46). É particularmente significativo que a expressão ganhe tônica em uma cena que compõe a cultura gay urbana. No contexto de apresentação *drag* para um público gay, audiência reconhecida por seus interlocutores como "extremamente competitiva" (Ibid., p. 61) faz-se necessário sustentar superioridade e imponência.

[140] Retoma, assim, o sentido forte de hábito (cf. Rabelo, 2018, p. 111).

CONCLUSÃO

> "As etnografias são as construções analíticas de acadêmicos; os povos que eles estudam não o são. É parte do exercício antropológico reconhecer quanto a criatividade desses povos é maior do que qualquer análise singular" (Strathern, 2006, p. 23)

Era setembro de 2018 quando eu me despedia do campo. Nuvens turvas no horizonte. No térreo do sobrado em que vivia Levi, *"Bolsonaro tá vindo aí"* – escutara de um cliente do bar da sua avó. Se ameaçador, aquilo não soava como um disparate para os flexíveis. Kátia, mãe de Heitor, reagiu no grupo de WhatsApp da Equipe O Lacre*: "Tem que estudar. Tem que estudar, porque o bicho tá pegando"*. Noah emendou: *"Apois, porque Bolsonaro vai ganhar, e esses viado vai tudo ter que ir embora do Brasil"*. Heitor considerou a ideia: *"Ai, bicha, ai, vou tomar um banho nestante... De folha. Com pétalas de rosa, que Bolsonaro não vai me destruir, mona. Se ele ganhar, eu vou pra Europa. Acho que eu vou virar travesti, e vou pra Paris fazer vida. Aí, sim, eu poso de patroa!"*. Breno interveio: *"Oh, meu Deus... minha amiga [Heitor] saiu do hospital, e já vai direto pa morrer. Bolsonaro vai pegar ela, botar as bicha tudo dento de uma kombi [risos], vai parar com a kombi tipo num show de Anitta, vai tá os viado tudo lá"*, e completou: *"vou perder o amor da minha vida. Toda bicha afeminada vai morrer. Aquela Barra ali, não vai ficar mais viado nenhum na Barra, porque só tem viado afeminado na Barra"*.

Gargalhadas de desespero: *"Tem que rezar prele não ganhar mermo. Oh, meu Deus, senão as bicha tudo vai morrer. Bicha, preto, pobre, vão tudo se foder"*, ria-se Kátia. *"Apois"*, continou Noah, *"vou começar a comer boceta agora, porque Bolsonaro vai entrar na porra toda agora. E, como é que se diz... Só Breno vai se salvar"*. Por que? *"Porque Bolsonaro vai mandar matar todo mundo, entendeu? E Breno tem um jeito de homi. Mas Heitor, Mascote e demais aí, a Duda, oh, vai queimar no mármore do inferno"*, dizia Noah. *"Quer virar homi, viado? Vem aqui em casa cheirar xereca! Cês prefere virar homi, porra, ou prefere morrer na mão de Bolsonaro?!"*, Kátia os propõe o desafio. A zombaria é manifesta. *"Oh tia"*, rebateu Levi, *"nem na hora de nascer eu tive contato com uma vagina, porque nasci cesariana"*. O sentimento de aflição entre eles era crescente como candente o humor: *"Eu fico desesperado, porque eu fico: 'Meu Deus, como é que eu vou ser ativa?'"*, dizia um flex, *"eu, gente, eu fico assim olhando prum*

lado e pro outro, eu, gente, me olhando no espelho, eu não consigo ser masculino, meu Deus. Eu vou ser uma das primeira a morrer, já tou até vendo", completou.

Levados a considerar a existência sob ameaça extremista, um flex recobra seriedade: *"Amigos, esse é o tempo de parar todas as brigas com quaisquer tipo de gay, lésbicas, trans e etc. Temos que juntar forças pra aguentar todo esse processo. Seremos agredidos, mortos, desprezados e humilhados"*, concluía, *"e independente de qualquer situação, não devemos ter desavenças com a comunidade LGBT"*. Inaptos que se sentiam a sobreviver à plataforma política daquele que viera a se tornar presidente da República, para muitos dos meus interlocutores, a derrocada dos flexíveis parecia posta. Em meio a esses cálculos e projeções de ofensiva aos direitos humanos, Duda, porém, contribuiria decisivamente para aquele mundo que ainda não estava formado, mas cuja insinuação e indicação incompleta já era fonte de pavor. Proclamaria:

> Oh, bicha [dizia bê-cha], a gente faz assim, ó... Eu já tou imaginando, quando o cara vier me dar um murro – pá! pô! – "vou dar um murro em Duda", Duda dá um carpado. Aí quando ele cair ele vai ficar: "Eta, ele sumiu, cadê ele? Voou?". Quando ele olhar pra cima, já dou um carpado na cara dele, no chão. Pá, tibuche! Aí ele vai: "ah, vou dar um tiro nesse viado!". Aí quando ele vier pra dar um tiro no viado, o viado – prá!, enverga a coluna, bate a cabeça no cu. Aí a bala passa direto, viado! (Duda)

Apesar da pouca idade, os flexíveis não eram politicamente indiferentes. Em jogo, perseverar em sua existência. Já vimos que essa causa, sendo perseguida por meus companheiros de campo de muitas maneiras, é pertinente o bastante para conduzi-los ao combate. Práticas de imaginação podem trabalhar a partir de dimensões éticas poderosas (Mittermaier, 2010). Nesse modo de envolvimento, Duda se veria informado pelo idioma flexível, simultaneamente corporal, moral e estético, expresso de modo convincente através de recursos figurativos. Não deitam para nenhuma, não deitariam para Bolsonaro.

Figura 13. Capitão América, super-herói da Marvel Comics. Fotografia produzida por Duda, participante da pesquisa.

Essa não é a história dos fracos. Mas também não é uma história sem fendas ou rachaduras. Os flexíveis ralam e também se ralam; avançam e podem, eventualmente – salvo, está claro, se convocados para um duelo – recuar. Busquei, o quanto possível, descrever as personagens que compõem essa trama por meio de suas performances, como os meus interlocutores o faziam. Se as descrições minuciosas por meio das quais os movimentos flexíveis se tornaram reconhecíveis porventura forneceram um quadro demasiado fixo da flexibilidade, isso não quer dizer que seu repertório de práticas coreográficas não esteja sujeito a ímpetos novidadeiros. A flexibilidade é uma prática em movimento – alguns flexíveis demonstravam interesse em incorporar elementos do *voguing* à sua vernácula corporal, como o torcer de mãos, de difusão ainda limitada entre eles.

O estudo parte de intuições de pesquisas anteriores, perseguindo certas pistas a fim de compreender como a dança é capaz de se inscrever na textura de uma vida. Revela como a cultura LGBTQIA+ urbana (notadamente periférica) pode ser organizada, sensível e socialmente, através do interesse pela dança. Se a flexibilidade é, presumivelmente, qualidade necessária a um dançarino, a flexibilidade corporal extrema assume, entre os participantes dessa pesquisa, atributo definidor, inclusive de uma prática. A análise não se ateve à reconstituição histórica da flexibilidade como prática. Antes, buscou entender o que a flexibilidade faz dos "flexíveis", e o que fazem com ela.

É sabido que o advento do corpo, pelo menos desde Mauss ([1934] 2015), na agenda de investigação antropológica, aportou contributos de amplo espectro à produção de conhecimento na disciplina. A captura etnográfica do "material corpóreo" constitui, no entanto, um desafio em múltiplos níveis. A esse propósito, inspirado nas inflexões da antropologia multimodal, delineei, entre outros elementos, uma discussão metodológica no primeiro capítulo acerca do modo com que outras linguagens e dispositivos de pesquisa podem responder aos apelos que o interesse antropológico pelo corpo endereça à "cultura da escrita". De certa maneira, esse escopo investigativo – conforme aqui mobilizado, sobre o corpo como processo (ressaltando seus muitos modos de existência, relacionalidades e composições) – abre novas perguntas sobre as renovações metodológicos que esse complexo adiciona em diversas configurações empíricas. Hei de admitir, por outro lado, que esse texto nos permite pensar a escrita não como simples obstáculo para se falar de dança e de corpos em movimento, mas talvez como força e recurso.

Parte substantiva da tese se baseou em sessões de "alongamento", que compreende em um conjunto de meios apropriados (técnicas) para fazer um corpo crescer na prática. Embora haja níveis de empenho e envolvimento variáveis na arte da flexibilidade, é imperativo submeter-se a um treinamento fisicamente exigente para que se possa, de fato, participar dessa brincadeira séria. Procurei demonstrar que o "alongamento" não é simplesmente preparatório, perguntando-me quais relações são cultivadas por essa dinâmica. Abordar os fenômenos pelo foco analítico da aprendizagem revelou-se não como um gesto cinza, como se uma prática pudesse ser abordada como qualquer outra. Ao capturar aquilo que os praticantes elegem como relevante, expressos em seus dilemas e desafios, desejos e interesses, amizades e intrigas, foi possível problematizar a flexibilidade em sua iridescência.

Há muitas formas de se alongar, e também de ser alongado. Sob um aspecto, o treinamento flexível é circular, ou iterativo, como dirá Lave (2015). Temporalmente falando, desconhece ponto de chegada. Sob outro, é multipolar, não precisando, necessariamente, se dar de modo univetorial – quero dizer, numa configuração professor/aluno – e nem a esta se bastar. Mesmo nesse arranjo, contudo, outros atores são convocados a compor com os pares da relação. Tive oportunidade de explorar como o tornar-se flexível implica em aprender a se articular diferentemente com o mundo, quando a flexibilidade altera de maneira muito concreta a prática de viver o espaço circundante, transformando, por consequência, o próprio lugar. Estar presente no mundo dessa forma é habitar também um mundo diferente, uma vez que corpos, coisas e ambientes não estão divorciados de seus usos, práticas e relacionamentos.

Não é que antes do treinamento essas existências estivessem atomizadas; é que agora é possível compor certos arranjos particulares com tais elementos. Uma ocupação tal do espaço público e uso de equipamentos e mobiliários urbanos torna a flexibilidade mais extravagante aos olhos do outro, elemento importante para despertar atenção para a performance, quiçá convertendo esse outro em espectador. A esse propósito, cumpre-me lembrar que estar em evidência, "dar close", é desejo premente entre os flexíveis. Volátil, o corpo se submete a uma experimentação ao passo em que também a função das estruturas arquitetônicas é manipulada, plasticizada. Sobre estas, diria mesmo não ter função, mas usos (De Certeau, 2008). São elementos abertos e coconstitutivos. O segundo capítulo da tese destinou-se a pensar a preparação do corpo a partir dessa conexão primordial. Relevante para os próprios flexíveis, a discussão acolhe a trajetória e as relações tecidas no domínio do treinamento.

O corpo flexível, portanto, é, antes de tudo, um corpo enredado, e um corpo que aprendeu a enredar-se através do cultivo de um conjunto de sensibilidades. Operei uma leitura contraintuitiva do "quem" da questão sobre "quem te alonga", defendendo que levar o pronome a sério é também assumir que a presença de entes que não humanos não é opaca nesse processo (do qual participam ativamente). Nesse particular, alongar e ser alongado refere uma realização que os põem em relação: através de toques e instruções, do acoplamento a objetos, da produção de barulhos e da sensação de dor. Um emaranhado ambiental, prático e sensório no qual a dor, como um aspecto significativo da (trans)formação flexível, trabalha junto.

Instância soberana da constituição da pessoa flexível, a experiência da dor talvez lhes faça descobrir, e de maneira não obstante radical, que é necessário insistentemente vencer a dúvida sobre ser ou não ser flexível. E é evidente que a decisão pela primeira alternativa, obra inacabada, assenta de forma prática o primeiro gesto de bravura advindo da flexibilidade. A força originada por esses movimentos, mediante a exploração das possibilidades anatômicas do corpo, destina-se primeiramente à formação da capacidade de superar desafios físicos, mas se estende, talvez, para outros constrangimentos presentes nas vidas desses sujeitos, tornando-se um aprendizado de superação de si em uma variedade de formas. Se algumas de suas condições, especificamente socioeconômicas, soam limitantes, nada, em essência, deve parecer intransponível no domínio do corpo. Nervo do nosso arrebatamento, os corpos flexíveis doem sem doer – virtuosas promessas de triunfo sobre nossas vulnerabilidades. Resta o desafio de experimentar um equilíbrio possível nessa íngreme vida corporal.

A flexibilidade coloca uma questão intrigante. Como uma dança altamente competitiva é forjada mediante necessária cooperação? Nos estudos sobre o esporte esse quadro é assinalado como contradição generativa (Schloss, 2009). São muitas as realizações do aprendizado, amplamente generativo, dos flexíveis. Faz nome, faz parente, prolonga existências. Alongar alguém seria, nesse complexo, também fazer crescer a si, prolongando-se em uma trajetória da qual um flexível vem a se tornar, bem ou mal, partícipe, e em benefício da qual se trabalha para fazer brotar de modo amplificado. Isso não dissolve, porém, a competição, haja visto a relação (ou, talvez, uma relação possível ou quase-relação) entre Toledo e Mascote. Se a disputa é um elemento que organiza e desorganiza as relações e processos de aprendizagem, também a análise etnográfica sobre a competição e/na aprendizagem (ou o contrário) é posta à prova – desafio que tentei responder através de uma abordagem à ética flexível.

As rotas de transformação de um corpo, tendo por fito torna-lo flexível, fornece um conjunto de pontos que contribuem para elucidar este que talvez seja o aspecto mais original do presente trabalho: como a flexibilidade concorre para legar a seus adeptos a bravura enquanto disposição simultaneamente ética, estética e corporal. Poderíamos aventar aqui a ideia de que "atura ou surta" é uma inscrição capaz de permanecer em seus corpos mesmo após se despirem da camiseta. O treinamento, já pontuei, necessariamente fazia face à competição iminente que entremeia a prática. Cumpria fortalecer os flexíveis, individual e coletivamente, ante à ameaça de um adversário existente, como contratava um rival imaginário, de modo a compor certo horizonte contencioso. Ou seja, ali se aprendia a atuar no "mundo da dança" na qualidade de flexível, mas também se aprendia sobre que mundo era aquele, e, em última análise, também se criava um mundo – um mundo comum, experimentado através do corpo.

Tendo como músculo a rivalidade, a flexibilidade propõe um modo de convivência e de encontro com o outro. Ousadia e bravura presidem os afrontes, paroxismo desses estados. Os gestos de execução rápida e intensa – giros, rotações, saltos – encontram no afronte, corriqueiramente alçado ao clímax da prática, o seu mais fervilhante esplendor. Será a flexibilidade dança ou luta, arte ou esporte? A bravura a que tenho me referido encontra curiosa convergência no "carão". Dele trajadas, posturas confiantes deixam de ser mero espetáculo ou exibição desinteressada, sendo convertidas em um ataque com alvo preciso. Mesmo que defenda que os gestos sejam compreendidos localmente, o "carão" está presente em catalogações gestuais nos estudos com comunidades LGBTQIA+, compondo um repertório que pode ser mobilizado em resposta inclusive a experiências cotidianas de homofobia. Faz sentido que a expressão, com seus nexos de moralidade, seja fortemente estimulada em uma prática cujos participantes nela encontram sentidos de dignidade, menos vocalizados do que logrados performaticamente. Noções de respeito e cidadania se veem redefinidas e radicadas no corpo, intuição que merece um tratamento mais rigoroso em trabalhos futuros. Não se furtando a uma análise sensorial da cultura, esta tese coloca no centro a vida corporal, sensual e ética da experiência LGBTQIA+, por intermédio de sujeitos que se movem espacial, metabólica, discursiva e eticamente.

Há ainda que se notar como, nesse estudo, a família, malgrado ser verdadeiro o fato de que uma proporção da população LGBTQIA+ ainda sofre de rejeição da parentela, desponta como unidade social de acolhimento, como se espera da família enquanto

instituição que provém cuidado, e a despeito de eventuais frustrações às expectativas parentais que um flexível pode ocasionar.

Por término, descrita inicialmente no campo apenas sumariamente, o material etnográfico demonstra como a rivalidade, talvez mais do que estamos inclinados a aceitar (alguns questionarão a validade dessa posição), produz mais homologias do que diferenças. Ao entrelaçar experimentos sensoriais e estéticos, que derivam, de certo modo, em uma política de estilo (determinadas composições com o mundo são propostas), a rivalidade não tem um efeito disjuntivo, fabricando, ao invés de corpos incompatíveis, corpos conectivos, sensíveis que são a esse afeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AALTEN, Anna. In the presence of the body: theorizing training, injuries and pain in ballet. *Dance Research Journal*, v. 37, n. 2, p. 55-72, 2005.

AALTEN, Anna. "The moment when it all comes together": embodied experiences in ballet. *European Journal of Women's Studies*, v. 11, n. 3, p. 263-76, 2004.

ALLEN-COLLINSON, Jacquelyn *et al.* Exploring lived heat, "temperature work," and embodiment: novel auto/ethnographic insights from physical cultures. *Journal of Contemporary Ethnography*, v. 47, n. 3, p. 283-305, 2018.

ALVES, Paulo César. A teoria sociológica contemporânea: da superdeterminação pela teoria à historicidade. *Sociedade e Estado*, v. 25, n. 1, p. 15-31, 2010.

ARRUDA, Murilo Souza. *O corpo e o gênero fechativo pelas ruas de Salvador*. 2017. 229 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

AULL DAVIES, Charlotte. *Reflexive ethnography:* a guide to researching selves and others. London: Routledge, 1999.

BÄCKSTRÖM, Åsa; SAND, Anne-Lene. Imagining and making material encounters: skateboarding, emplacement, and spatial desire. *Journal of Sport and Social Issues*, v. 43, n. 2 p. 1-21, 2019.

BAILEY, Marlon M. *Butch queens up in pumps*: gender, performance, and ballroom culture in Detroit. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.

BALDAIA, Fabio Peixoto Bastos. *A festa, o drama e a trama: cultura e poder nas comemorações da Independência da Bahia (1959-2017).* 2018. 235 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BATTESTI, Vincent. Ethnographies sounded on what? Methodologies, sounds, and experiences in Cairo. In: BULL, Michael; COBUSSEN, Marcel (Eds.*). The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*. London: Bloomsbury Press, 2020. p. 755-778.

BERGER, Peter. A sociologia como passatempo individual. In: BERGER, Peter. *Perspectivas sociológicas*: uma visão humanística. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 9-34.

BIRMAN, Patricia. *Fazer estilo criando gêneros:* estudo sobre a construção religiosa da possessão e da diferença em terreiros de Umbanda e candomblé no Rio de Janeiro Rio de Janeiro: Relume Dumará; EdUERJ, 1995.

BLACKING, John. Movimento e significado: a dança na perspectiva da antropologia social. In: CAMARGO, Giselle Guillhon Antunes (Org.). *Antropologia da dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 75-86.

BOHANNAN, Paul. O “progresso” da antropologia. In: ZALUAR, Alba (Org.). *Desvendando máscaras sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 245-257.

BOLLEN, Jonathan. Queer kinesthesia: performativity on dance floor. In: DESMOND, Jane C. (Ed.). *Dancing desires*: coreographing sexualities on and off the stage. Madison: The University of Wisconsin Press, 2001. p. 285-314.

BOLTON, Ralph. Tricks, friends, and lovers: erotic encounters in the field. In: KULICK, Don; WILSON, Margaret (Eds.). *Taboo*: sex, identity and erotic subjectivity in anthropological fieldwork. London: Routledge, 1995. p. 106-126.

BRAZ, Camilo. *À meia-luz*... uma etnografia em clubes de sexo masculino. Goiânia: UFG, 2012.

BULL, Cynthia Jean Cohen. Sense, meaning, and perception in three dance cultures. In: DESMOND, Jane C. (Ed.). *Meaning in motion*. Durham: Duke University Press, 1997. p. 269-287.

BUTLER, Judith. El género en llamas: cuestiones de apropriación y subversión. In: BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2008. p. 179-203.

BUTLER, Judith. El reglamento del género. In: BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006. p. 67-88.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e género: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: CRESPO, Ana Isabel; MONTEIRO-FERREIRA, Ana; COUTO, Anabela Couto; CRUZ, Isabel; JOAQUIM, Teresa (Orgs.). *Variações sobre sexo e género*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. p. 154-172.

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*: a máscara e a vertigem. Petrópolis: Vozes, 2017.

CASEY, Edward. *Getting back into place*: toward a renewed understanding of the place-world. Bloomington: Indiana University Press, 2009.

CECCHETTO, Fátima. As galeras funk cariocas: entre o lúdico e o violento. In: VIANNA, Hermano (Org.). *Galeras cariocas*: territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 95-118.

CECHETTO, Fátima. Galeras funk cariocas: os bailes e a constituição do ethos guerreiro. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998. p. 145-165.

COLLIER, John, Jr.; COLLIER, Malcom. *Visual anthropology:* photography as a research method. Albuquerque: New Mexico University Press, 1986.

CICOUREL, Aaron. Teoria e método em pesquisa de campo. In: ZALUAR, Alba (Org.). *Desvendando máscaras sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 87-121.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. p. 17-62.

COUTO, Maria Thereza. Estudos de famílias populares urbanas e a articulação com gênero. *Revista Anthropológicas*, v. 16, n.1, p. 197-216, 2005.

DAVIS, Kathy. Intersectionality as buzzword: a sociology of Science perspective on what makes a feminist theory successful. *Feminist Theory*, v. 9, n. 1, p. 67-85, 2008.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano:* artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

DEFRANTZ, Thomas F. Bone-breaking, black social dance, and queer corporeal orature. *The Black Scholar*, v. 46, n. 1, p. 66-74, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa*: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*: um manifesto a menos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia v. 1. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 17-50.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível… In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia v. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012. p. 11-119.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1974 como criar para si um corpo sem órgãos (1980). In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. p. 9-29.

DEL MÁRMOL, Mariana; MORA, Ana Sabrina; SÁEZ, Mariana. Experimentar, contabilizar, interpretar: conjuncciones metodológicas para el estudio del cuerpo en la danza. In: CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia (Coords.). *Cuerpos en movimiento*: antropología de y desde las danzas. Buenos Aires: Biblos, 2012. p. 101-117.

DEL RÍO CARRAL, María; LAMARRE, Andrea; GEMIGNANI, Marco. “My job is to keep my body healthy”: biopedagogies, beauty and institutional greed in professional ballet. *Psychology & Health*, v. 39, n. 11, p. 1617-1634, 2024.

DE REGT, Marina. “In friendship one does not count such things”: friendship and money in war-torn Yemen. *Etnofoor*, v. 31, n. 1, p. 99-112, 2019.

DESJARLAIS, Robert. *Counterplay:* An anthropologist at the chessboard. Los Angeles: University of California Press, 2011.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEWEY, John. *Experiência e natureza; Lógica: a teoria da investigação; A arte como experiência; Vida e educação; Teoria da vida moral*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

DEWEY, John. Contra a reflexologia. In: HERRNSTEIN, Richard J.; BORING, Edwin. G. (Orgs.). *Textos básicos de história da psicologia*. São Paulo: Herder; Edusp, 1971. p. 394-299.

DEWEY, John. Filosofia como educação. In: EDMAN, Irwin (Org.). *John Dewey*: sua contribuição para a tradição americana. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

DEWEY, John. *La miseria de la epistemología*: ensayos de pragmatismo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

DEWEY, John. *Teoria da vida moral*. São Paulo: Ibrasa, 1964.

DICKS, Bella; SOYINKA, Bambo; COFFEY, Amanda. Multimodal ethnography. *Qualitative Research*, v. 6, n. 1, p. 77-96, 2006.

DODDS, Sherril. Introduction: Competition culture: winning and losing at dance. In: DODDS, Sherril (Ed.). *The Oxford handbook of dance and competition*. New York: Oxford University Press, 2019. p. 1-14.

DODDS, Sherril. Loss of face: intimidation, derision and failure in the hip-hop battle. In: DODDS, Sherril (Ed.). *The Oxford handbook of dance and competition*. New York: Oxford University Press, 2019. p. 476-494.

DOWNEY, Greg. Throwing like a brazilian: on ineptness and a skill-shaped body. In: SANDS. Robert R.; SANDS, Linda R. (Eds.). *Anthropology of sport and human movement*: a biocultural perspective. Lanham; Plymouth: Lexington Books, 2010. p. 297-326.

DUQUE, Tiago. *Montagens e desmontagens*: desejo, estigma e vergonha entre travestis adolescentes. São Paulo: Annablume, 2011.

FACCHINI, Regina; DANILIAUSKAS, Marcelo; PILON, Ana Cláudia. Políticas sexuais e produção de conhecimento no Brasil: situando estudos sobre sexualidade e suas conexões. *Revista de Ciências Sociais*, v. 44, n. 1, p. 161-193, 2013.

FACCHINI, Regina. Entre compassos e descompassos: um olhar para o ‘campo’ e para a ‘arena’ do movimento LGBT Brasileiro. *Bagoas: Revista de Estudos Gays*, v. 3, n. 4, p. 131-58, 2009.

FACCHINI, Regina. *Entre umas e outras: mulheres, (homo)sexualidades e diferenças na cidade de São Paulo*. 2008. 323 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

FACCHINI, Regina. Posfácio: classificações, diferenças e normatividades em experimentos com a vida. In: LINO E SILVA, Moisés; VEJA SANABRIA, Guillermo. *Glossário de (des)identidades sexuais*. Salvador: EDUFBA, 2023. p. 267-286.

FERNANDES, Camila. *Figuras da causação: sexualidade feminina, reprodução e acusações no discurso popular e nas políticas de Estado*. 2017. 246 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FERRANTE, Anna Antonia. Super troopers: the homonormative regime of visibility in *RuPaul's Drag Race*. In: BRENNAN, Niall; GUDELUNAS, David (Eds.). *RuPaul’s Drag Race and the shifting visibility of drag culture*: the boundaries of reality TV. Cham: Palgrave Macmillan, 2017. p. 153-165.

FLAKSMAN, Clara. Culpa e cuidado no candomblé baiano. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, p. 307-323, 2018.

FONSECA, Claudia. *Caminhos da adoção*. São Paulo: Cortez, 1995.

FONSECA, Claudia. *Família, fofoca e honra*: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.

FORS, Vaike; BÄCKSTRÖM, Åsa; PINK, Sarah. Multisensory emplaced learning: resituating situated learning in a moving world. *Mind, Culture, and Activity*, v. 20, n. 2, p. 170-183, 2013.

FRASER, Alistair. Street habitus: gangs, territorialism and social change in Glasgow. *Journal of Youth Studies*, v. 16, n. 8, p. 970-985, 2013.

FRANÇA, Isadora Lins. *Consumindo lugares, consumindo nos lugares*: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

FRANÇA, Isadora Lins; FACCHINI, Regina. Estudos de gênero no Brasil: 20 anos depois. In: MICELI, Sergio; MARTINS, Carlos Benedito (Orgs.). *Sociologia brasileira hoje*. Cotia: Ateliê Editorial, 2017. p. 283-368.

FROSCH, Joan D. Dance ethnography: tracing the weave of dance in the fabric of culture. FRALEIGH, Sandra Horton; HANSTEIN, Penelope (Eds.). *Researching dance:* evolving modes of inquiry. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998. p. 249-280.

FRY, Peter. Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. In: FRY, Peter. *Para inglês ver*: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 87-115.

FRY, Peter. Male homosexuality and spirit possession in Brazil. *Journal of Homosexuality*, v. 11, n. 3-4, p. 137-53, 1986.

GARFINKEl, Harold. *Estudos de etnometodologia*. Petrópolis: Vozes, 2018.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GIBSON, James J. *The ecological approach of visual perception*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1986.

GIL, José. *Movimento total*: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GILBERT, Miqqi Alicia. Defeating bigenderism: changing gender assumptions in the twenty-first century. *Hypatia*, v. 24, n. 3, p. 93-112, 2009.

GOLDMAN, Marcio. Alteridade e experiência: antropologia e teoria etnográfica. *Etnográfica*, v. 10, n. 1, p. 161-173, 2006.

GOLDMAN, Marcio. Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa. In: GOLDMAN, Marcio. *Alguma antropologia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p. 19-34.

GRAU, Andrée. John Blacking and the development of dance anthropology in the United Kingdom. *Dance Research Journal*, v. 25, n. 2, p. 21-31, 1993.

GROSZ, Elizabeth. A thousand tiny Sexes: feminism and rhizomatics. In: GENOSKO, Gary (Ed.). *Deleuze and Guattari*: critical assessments of leading philosophers. London: Routledge, 2001. p. 1440-1463.

HAESBAERT, Rogério. Lugares que fazem diferença: encontros com Doreen Massey. *GEOgraphia*, v. 19, n. 40, p. 5-10, 2017.

HAMAYON, Roberte. *Why we play*: an anthropological study. Chicago: HAU Books, 2016.

HANCOCK, Ange-Marie. When multiplication doesnt’t equal quick addition. *Perspectives on Politics*, v. 5, n. 1, p. 63-79, 2007.

HARDT. Michael. *Gilles Deleuze*: um aprendizado em filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Heráclito*: a origem do pensamento ocidental: lógica: a doutrina heraclítica do lógos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

HELLER, Meredith. RuPaul realness: the neoliberal resignification of ballroom discourse. *Social Semiotics*, v. 30, n. 1, p. 133-147, 2020.

HOLT, Claire; BATESON, Gregory. Form and function of the dance in Bali. In: BELO, Jane (Ed.). *Traditional balinese culture*. New York: Columbia University Press, 1970. p. 322-330.

INGOLD, Tim. Bindings against boundaries: entanglements of life in an open world. *Environment and Planning A: Economy and Space*, v. 40, n. 8, p. 1796–1810, 2008a.

INGOLD, Tim. *Estar vivo*: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. *La vida de las líneas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2018.

INGOLD, Tim. Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano. *Ponto Urbe*, n. 3, p. 1-52, 2008b.

INGOLD, Tim. *The perception of the environment*: essays on livelihood, dwelling and skill. London: Routledge, 2000.

INGOLD, Tim; VERGUNST, Jo Lee. Introduction. In: INGOLD, Tim; VERGUNST, Jo Lee (Eds.). *Ways of walking*: ethnography and practice on foot. Aldershot: Ashgate, 2008. p. 1-19.

JAMES, William. What is an emotion? *Mind*, v. 9, n. 34, p. 188-205, 1884.

JOAS, Hans. *El pragmatismo y la teoria de la sociedad*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1998.

KLENK, Michael. Moral philosophy and the 'etical turn' in anthropology. *Zemo*, v. 2, p. 331-353, 2019.

KULICK, Don. *Travesti*: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.

LAMBEK, Michael. On the immanence of ethics. In: MATTINGLY, Cheryl; DYRING, Rasmus; LOUW, Maria; WENTZER, Thomas Schwarz (Eds.). *Moral engines:* exploring the ethical drives in human life. New York: Berghahn Books, 2017. p. 137-154.

LAMBEK, Michael. Toward an ethics of the act. In: LAMBEK, Michael (Ed.). *Ordinary ethics*: anthropology, language and action. New York: Fordham University Press, 2010. p. 39-62.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LAVE, Jean. Aprendizagem como/na prática. *Horizontes Antropológicos*, v. 21, n. 44, p. 37-47, 2015.

LAVE, Jean; WENGER, Etienne. *Situated learning*: legitimate peripheral participation. New York: Cambridge University Press, 1991.

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, João Arricaso; ROQUE, Ricardo (Coord.). *Objectos impuros*: estudos sociais da ciência. Porto: Afrontamento, 2007. p. 39-61.

LE BRETON, David. *Rostos:* ensaios de antropologia. Petrópolis: Vozes, 2018.

LEWIS, J. Lowell. Genre and embodiment: from brazilian capoeira to the ethnology of human movement. *Cultural Anthropology*, v. 10, n. 2, p. 221-243, 1995.

LOCK, Margaret. Cultivating the body: anthropology and epistemologies of bodily practice and knowledge. *Annual Review of Anthropology*, v. 22, p. 133-55, 1993.

LOPES, Maycon. "Camarão que dorme a onda leva": ponderações éticas sobre o trabalho de campo em contextos perigosos. *Cadernos de Campo*, v. 26, n. 1, 2017.

LOPES, Maycon; SILVA, Luis Augusto Vasconcelos da; DOURADO, Inês. Cooperação academia-ativismo na pesquisa científica: proposições de uma ecologia das práticas. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 14, p. 1-29, 2024.

MACHADO, Lia Zanotta. Família, honra e individualismo. *Anuário Antropológico*, n. 85, p. 138-151, 1986.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Da periferia ao centro:* trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

MAHMOOD, Saba. *Politics of piety*: the islamic revival and the feminist subject. Princeton: Princeton University Press, 2004.

MARKULA, Pirkko. Dancing the 'Data': (Im)Mobile Bodies. *International Review of Qualitative Research*, v. 4, n.1, p. 35-50, 2011.

MARQUES, Lucas. Aprendendo a aprender no candomblé: notas sobre caminhos, conhecimento e a educação da distração. In: REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA, 8., 2021, São Carlos. *Anais Eletrônicos*... São Carlos:

UFSCar, 2021. Disponível em: <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/ 3822>. Acesso em: 11 abr. 2023.

MARQUES, Roberto. *Cariri eletrônico*: paisagens sonoras no Nordeste. São Paulo: Intermeios, 2015.

MARTINS, Daniela Felix; FERREIRA, Alice Maria de Araujo. Traduire le candomblé: une analyse de l'écriture lexicographique dans la traduction de Taste of Blood: Spirit Possession in Brazilian Candomblé. *Atelier de Traduction*, n. 30, p. 119-137, 2018.

MASCARENHAS NETO, Rubens. *Da praça aos palcos: trânsitos e redes de jovens drag queens de Campinas-SP*. 2018. 138 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço*: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

MASSUMI, Brian; MCKIN, Joel. Of microperception and micropolitics: an interview with Brian Massumi. *Inflexions: A Journal for Research-Creation*, n. 3, p. 1-20, 2008.

MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 397-420.

MCCALL, Leslie. The complexity of intersectionality. *Signs*, v. 30, n. 3, p. 1771-1800, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas, 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas*: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MITCHELL, Claudia *et al*. Drawings as research method. In: THERON, Linda *et al*. (Eds.). *Picturing research:* drawing as visual methodology. Rotterdam: Sense Publishers, 2011. p. 19-36.

MITCHELL, Claudia *et al*. Picturing research: an introduction. In: THERON, Linda *et al*. (Eds.). *Picturing Research:* drawing as visual methodology. Rotterdam: Sense Publishers, 2011. p. 1-16.

MITTERMAIER, Amira. *Dreams That Matter*: Egyptian Landscapes of the Imagination. Berkeley: University of California Press, 2010.

MIZRAHI, Mylene. *Figurino funk*: roupa, corpo e dança em um baile carioca. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

MIZRAHI, Mylene. O *drive* canibalista *funk*: partes da pessoa, matéria do artista. *Ilha – Revista de Antropologia*, v. 26, n. 2, p. 6-27, 2024.

MIZRAHI, Mylene. Produzindo estilo negociando sentidos: arte, mercado e criatividade junto ao funk carioca. *Revista Antropolítica*, n. 40, p. 252-279, 2016.

MOL, Annemarie. Doing disease. In: MOL, Annemarie. *The body multiple*: ontology in medical practice. Durham; London: Duke University Press, 2002. p. 1-27.

MOL, Annemarie; LAW, John. Embodied action, enacted bodies: the example of hypoglycaemia. *Body & Society*, v. 10, n. 2-3, p. 43-62, 2004.

MOREIRA, Lucas Maroto. *Brodagem, moral e músculo: a malhação de rua em Salvador*. 2023. 245 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MOREIRA, Lucas Maroto. Mavambo. In: LINO E SILVA, Moisés; VEJA SANABRIA, Guillermo. *Glossário de (des)identidades sexuais*. Salvador: EDUFBA, 2023. p. 189-197.

MOREIRA, Rafael Hermés Mondoni. *Olha o beat envolvente: construção da batida e crueza na sonoridade de três produções de funk do eixo Rio-São Paulo-Minas*. 2020. 220 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de São Paulo.

MOREIRA, *Raquel. Bitches unleashed: women in Rio's funk movement, performances of heterosexual femininity, and possibilities of resistance*. 2014. 207 f. Dissertation (Ph.D. in Philosophy) - University of Denver, Denver.

MOURA, Milton. O cortejo e a cara da Bahia: breves digressões sobre a festa do 2 de julho em Savador. *Revista Eletrônica da Biblioteca Virtual Consuelo Pondé*, n. 1, 2015.

NARDINI, Dario; SCANDURRA, Giuseppe. Hand-to-hand sports and the struggle for belonging. *Ethnography*, v. 22, n. 3, p. 1-6, 2021.

NASH, Roy. Bourdieu, 'habitus', and educational research: is it all worth the candle? *British Journal of Sociology of Education*, v. 20, n., p. 175-187, 1999.

NEIL, Levy. Foucault as virtue ethicist. *Foucault Studies*, n. 1, p. 20-31, 2004.

NESS, Cindy D. Why girls fight: female youth violence in the inner city. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, v. 595, n. 1, p. 32-48, 2004.

NEWTON, Esther. *Mother camp*: female impersonators in America. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

OLIVEIRA, Leandro. *Gestos que pesam: performance de gênero e práticas homossexuais em contexto de camadas populares*. 2006. 113 f. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Thiago de Lima. *Engenharia erótica, arquitetura dos prazeres: cartografias da pegação em João Pessoa*. 2016. 180 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

PAIS, José Machado. O cotidiano e a prática artesanal da pesquisa. *Revista Brasileira de Sociologia*, v. 1, n. 1, p. 107-128, 2013.

PARIS is Burning. Direção de Jennie Livingston. Los Angeles: Miramax Films, 1990. 76 min.

PASTOR, Leonardo. *Selfie* e dataficação do cotidiano: um olhar etnográfico para as práticas e políticas material-discursiva. *Civitas*, v. 21, n. 2, p. 260-270, 2021.

PELÚCIO, Larissa. *Abjeção e desejo*: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

PELÚCIO, Larissa. "No salto": trilhas e percalços de uma etnografia entre travestis que se prostituem. In: BONETTI, Alinne; FLEISCHER, Soraya (Orgs.). *Entre saias justas e jogos de cintura*. Florianópolis e Santa Cruz do Sul: Ed. Mulheres; EDUNISC, 2007. p. 93-124.

PERILO, Marcelo de Paula. *"Rolês", "closes" e "xaxos": uma etnografia sobre juventude, (homo)sexualidades e cidades*. 2017. 143 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

PINA-CABRAL, João de. Contra a tradução. In: PINA-CABRAL, João de. *Os contextos da antropologia*. Lisboa: Difel, 1991. p. 43-67.

PINA-CABRAL, João de; GODOI, Emília Pietrafesa de. Apresentação: vicinalidades e casas partíveis. *Revista de Antropologia*, v. 57, n. 2, p, 11-21, 2014.

PINA-CABRAL, João de; SILVA, Vanda Aparecida da. *Gente livre*: consideração e pessoa no Baixo Sul da Bahia. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

PINK, Sarah. *Doing sensory ethnography*. London: Sage, 2009.

PIRES, Flávia. Ser adulta e pesquisar crianças: explorando possibilidades metodológicas na pesquisa antropológica. *Revista de Antropologia*, v. 50, n. 1, p. 225-270, 2007.

PIZZINI, Grace Elizabeth, *Dragging us together: exploring media representations of drag as coalition building and queer resistance in We're Here*. 2024. 176 f. Thesis (Master in Science) - Illinois State University, Normal.

RABELO, Miriam C. M. *Enredos, feituras e modos de cuidado:* dimensões da vida e da convivência no candomblé. Salvador: EDUFBA, 2014.

RABELO, Miriam C. M. Estudar a religião a partir do corpo: algumas questões teórico-metodológicas. *Caderno CRH*, v. 24, n. 61, p. 15-28, 2011.

RABELO, Miriam C. M. Merleau-Ponty e as ciências sociais: corpo, sentido e existência. In: VALVERDE, Monclar (Org.). *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcadia, 2008. p. 107-130.

RANGEL, Everton. Brazilian dancers: corpos exibíveis em um circo norte-americano. *Cadernos Pagu*, n. 52, p. 1-35, 2018.

REIS, Ramon. Concurso Marquinha do Biquíni: visibilidades político-corporais entre jovens homossexuais em um bairro "periférico" de Belém. *Bagoas - Estudos Gays: Gêneros e Sexualidades*, n. 13, p. 323-351, 2015.

REIS, Ramon Pereira dos. Encontros e desencontros: uma etnografia das relações entre gays em boates GLS de Belém, Pará. *Ponto Urbe*, n. 10, p. 1-19, 2012.

REED, Susan. La política y la poética de la danza. In: CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia (Coords). *Cuerpos en movimiento*: antropología de y desde las danzas. Buenos Aires: Biblos, 2012. p. 75-100.

RIBEIRO, Bruno Nzinga. *Afronta, vai, se movimenta! Uma etnografia da cena preta LGBT da cidade de São Paulo*. 2021. 165 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

RIOS, Luís Felipe. *O feitiço de exu: um estudo comparativo sobre parcerias e práticas homossexuais entre homens jovens candomblesistas e/ou integrantes da comunidade entendida do Rio de Janeiro*. 2004. 300 f. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

RIVERA-SERVERA, Ramón. Choreographies of resistance: latina/o queer dance and the utopian performative. *Modern Drama*, v. 47, n. 2, p. 269-289, 2004.

SADLER, Landon. "If you can't love yourself, how in the hell you gonna love somebody else?": care and neoliberalism on queer eye, RuPaul's Drag Race, and Pose. *The Journal of Popular Culture*, v. 55, n. 4, 2022.

SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade:* o global e o local nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil. Salvador: EDUFBA; Pallas, 2004.

SAUTCHUK, Carlos Emanuel. Aprendizagem como gênese: prática, *skill* e individuação. *Horizontes Antropológicos*, v. 21, n. 44, p. 109-139, 2015.

SCHLOSS, Joseph G. *Foundation*: b-boys, b-girl, and hip-hop culture in New York. Oxford: Oxford University Press, 2009.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SHELLER, Mimi. From spatial turn to mobilities turn. *Current Sociology*, v. 65, n. 4, p. 623-639, 2017.

SHORE, Bradd. Ambivalência e contradições. In: FASSIN, Didier; LÉZÉ, Samuel (Orgs.). *A questão moral*: uma antologia crítica. Campinas: Unicamp, 2018. p. 203-215.

SHUSTERMAN, Richard. Form and funk: the aesthetic challenge of popular art. British *Journal of Aesthetics*, n. 3, p. 203-213, 1991.

SILVA, Vinicius Santos da. Notas etnográficas sobre homens negros balizadores de fanfarra em Salvador. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, v. 5, n. 2, p. 192-215, 2019.

SIMMEL, Georg. Conflito e estrutura do grupo. In: MORAES FILHO, Evaristo de (Org.). *Simmel*: Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983, p. 150-164.

SMITH, Robin James. Remarks from a lost engagement with the engaging ordinariness of parkour. In: SMITH, Robin James; DELAMONT, Sara (Eds.). *The Lost Ethnographies*: Methodological Insights from Projects that Never Were. Bingley: Emerald, 2019. p. 31-45.

STEBBINS, Robert A. Serious leisure. In: ROJEK, Chris; SHAW, Susan M.; VEAL, Anthony J. (Eds.). *A handbook of leisure studies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006. p. 448-456.

STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. Diferentes aportes no âmbito da antropologia fenomenológica: diálogos com Tim Ingold. In: STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina de Moura (Orgs.). *Cultura, percepção e ambiente*: diálogos com Tim Ingold. São Paulo: Terceiro Nome, 2012. p. 31-48.

STENGERS, Isabelle. *Cosmopolitiques II*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2011

STENGERS, Isabelle; LATOUR, Bruno. La esfinge de la obra. In: SOURIAU, Étienne. *Los diferentes modos de existencia*. Buenos Aires: Cactus, 2017. p. 7-93.

STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva*: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. Campinas: Unicamp, 2006.

STRAUSS, Anselm; CORBIN, Juliet. *Pesquisa qualitativa*: técnica e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada. Porto Alegre: Artmed, 2008.

SUSMAN, Tara. The vogue of life: fashion culture, identity and the dance of survival in the gay balls. *disClosure: A Journal of Social Theory*, v. 9, p. 117-141, 2000.

TOLEDO, Ana Carolina Alves de. *Movimento quadril: dos ricochetes da bunda feminina preta à articulação de subjetividades afrocentradas*. 2021. 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.

TURNER, Bryan; WAINWRIGHT, Steven. Corps de Ballet: o caso dos bailarinos lesionados. *Política & Trabalho*, v. 20, n. 20, p. 15-33, 2004.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte). *Cadernos de Campo*, n. 13, p. 177-185, 2005.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. No princípio era o corpo. In: JORGE, Vítor Oliveira; ITURRA, Raúl (Coords.). *Recuperar o espanto*: o olhar da antropologia. Porto: Afrontamento, 1997. p. 67-79.

VAN DE PORT, Mattijs. Filmmaking, 'empirical excess' and the limits of being in control of one's Art. In: LAWRENCE, Andy; DIETRICH, Martha-Cecilia (Eds). *Empirical art*: filmmaking for fieldwork in practice. Manchester: Manchester University Press. No prelo.

VANNINI, Phillip; TAGGART, Jonathan. Making sense of domestic warmth: affect, involvement, and thermoception in off-grid homes. *Body & Society*, v. 20, n. 1, p 61-84, 2014.

VENCATO, Anna Paula. Desligando o gravador: raça, prestígio e relação centro/ periferia nas construções de hierarquias entre drag queens. In: GROSSI, Miriam Pillar; SCHWABE, Elisete (Orgs.). *Política e cotidiano*: estudos antropológicos sobre gênero, família e sexualidade. Blumenau: Nova Letra, 2006. p. 281-296.

VENCATO, Anna Paula. *"Fervendo com as drags": corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina*. 2002. 124 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VILLANI, Maycon Lopes. *Para não ser uma bicha da favela: uma etnografia sobre corpo, sexualidade e distinção social*. 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. In: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de (Org.). *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1987. p. 31-41.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*: as organizações populares e o significado da pobreza. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

ZIGON, Jarrett. Moral breakdown and the ethical demand: a theoretical framework for an anthropology of moralities. *Anthropological Theory*, v. 7, n. 2, p. 131-150, 2007.

ZONZON, Christine Nicole. *Nas rodas da capoeira e da vida:* corpo, experiência e tradição. Salvador: EDUFBA, 2017.

WACQUANT, Loïc. Os três corpos do lutador profissional. In: LINS, Daniel (Org.). *A dominação masculina revisitada*. Campinas: Papirus, 1998. p. 73-96.

WAFER, Jim. *The taste of blood*: spirit possession in Brazilian candomble. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.

WHITE, Bob W.; STROHM, Kiven. Preface: ethnographic knowledge and the aporias of intersubjectivity. *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, v. 4, n. 1, p. 189-197, 2014.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina*: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

WOORTMANN, Klaas. *A família das mulheres*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/ CNPq, 1987.

YUDELMAN, Julia. The "RuPaulitics" of subjectification in *RuPaul's Drag Race*. In: BRENNAN, Niall; GUDELUNAS, David (Eds.). *RuPaul's Drag Race and the shifting visibility of drag culture*: the boundaries of reality TV. Cham: Palgrave Macmillan, 2017. p. 15-28.