a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Entre o punho fechado e o breque: notas sobre gestos contrários, políticas da atenção e fabulação

Between the closed fist and the brake: notes on contrary gestures, politics of attention, and fabulation

Lucas Soares
0000-0003-4428-0633
lucassoaresarte@gmail.com

Resumo

A partir do encontro entre duas imagens – o fragmento de uma fotografia de um menino escravizado no período imperial brasileiro e o vídeo de uma criança palestina em Gaza dançando *breaking* – este artigo propõe uma reflexão sobre os regimes de visibilidade e sua relação com a letargia contemporânea diante da barbárie. Dialogando com autores como Fred Moten e Stefano Harney, Susan Buck-Morss, Frantz Fanon e Denise Ferreira da Silva, o texto problematiza a anestesia moderna enquanto entorpecimento da sensibilidade coletiva e ensaia como a arte pode tensionar tais regimes, instaurando cadências críticas e abrindo frestas de percepção. Propõe-se, assim, a noção de *gesto contrário* como campo de invenção e fabulação política, capaz de mobilizar sensibilidades. Em um primeiro momento, discute-se a produção de ritmos de vida, trabalho e morte contemporânea; em um segundo, propõe-se uma escrita performática que articula pausa, movimento, olhar e percepção, interrogando como a arte pode compor uma pedagogia do gesto.

Palavras-chave

Gesto contrário. Negridade. Percepção.

Abstract

Based on the encounter between two images – a fragment of a photograph of a boy enslaved during the Brazilian imperial period and a video of a Palestinian child breakdancing in Gaza – this article proposes a reflection on regimes of visibility and their relationship to contemporary lethargy in the face of barbarism. Engaging with authors such as Fred Moten and Stefano Harney, Susan Buck-Morss, Frantz Fanon, and Denise Ferreira da Silva, the text problematizes modern anesthesia as a numbing of collective sensibility and explores how art can challenge such regimes, stablishing critical cadences and opening cracks in perception. Thus, it proposes the notion of a counter-gesture as a field of invention and political fabrication, capable of mobilizing sensibilities. Initially, it discusses the production of rhythms of contemporary life, work, and death; secondly, it proposes a performative writing that articulates pause, movement, gaze, and perception, questioning how art can compose a pedagogy of gesture.

Keywords

Contrary gesture. Blackness. Perception.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.6

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Introdução

Meu corpo também guarda aquele gesto contrário.
Mallmann (2018)

Gostaria, quem sabe aqui, de viabilizar uma possível aproximação de duas imagens que encontrei ao acaso nos últimos meses, envolvido por um movimento de atenção flutuante durante um dia de trabalho e uma viagem de ônibus interestadual. A primeira, é o detalhe de uma fotografia brasileira oitocentista, de matriz escravista do século 19,[1] em que um menino escravizado retratado em cena faz um gesto de figa para fechar o corpo. Trata-se a segunda de um vídeo curto de uma criança palestina dançando *breaking* em Gaza, girando seu corpo de ponta-cabeça e atritando o chão do lugar, ao som do que parece ser aviões e pássaros.

Essas duas imagens me emocionam. Com elas, busco ensaiar brevemente acerca de possíveis movimentos, muitas vezes liberados fora do campo da arte, que aqui chamo de gestos contrários, e propor a assimilação desses gestos, como potência para uma poética social, no sentido elaborado por Fred Moten (Moten, Harney, 2024, p.39): "processo constante em que as pessoas fazem coisas e se fazem uma com as outras, ou, para ser mais exato, produzem continuamente diferenças inseparáveis".

Não é possível separar o peso do colonialismo histórico da brutalidade do neocolonialismo que atravessa a Palestina. Há entre esses tempos e territórios uma mesma lógica letal, aquilo que Denise Ferreira da Silva (2019, p.33) chama de dialética racial:

> a maneira como, desde o fim do século XIX, a racialidade opera como um arsenal ético em conjunto – por dentro, ao lado e sempre-já – a/diante das arquiteturas jurídico-econômicas que constituem o par Estado-Capital.

[1] A expressão matriz escravagista, aqui, refere-se a uma visualidade que organiza pessoas negras e indígenas de forma objetificada e despersonalizada, transformando-as em tipos, amostras ou estudos. Trata-se de uma persistência do gesto colonial: a repetição de uma lógica que inventa o outro como imagem, retirando-lhe o direito de aparecer em sua singularidade e reproduzindo relações de dominação e subordinação historicamente vinculadas à escravização desses povos.

Essa gramática inventa e mantém o que a autora chama de sujeito afetável: vidas colocadas para fora da categoria de humano europeu, passíveis de ser violadas, controladas, descartadas, sempre lidas como "o outro cultural", o subalterno global (Silva, 2022, p.58). O genocídio palestino em Gaza, que se prolonga há décadas e hoje pode alcançar sua expressão mais brutal, manifesta essa dinâmica. Ele nasce de processos contínuos de expropriação – de corpos, de terras, de capital – conduzidos pela colonização, imperialismo, modernização e globalização. Processos que acenderam conflitos geopolíticos e guerras civis, e que sustentam a invisibilidade de uma política letal antissemita de limpeza étnica. Vistos pela lente da diferença cultural, esses acontecimentos são afastados da responsabilidade mundial como se fossem problemas de outros, permitindo que países europeus recusem encarar aquilo que ajudaram a criar, e com isso alimentem "o crescimento de discursos e práticas que mobilizam uma forma letal (branca) de política de identidade" (Silva, 2019, p.36).

No cerne disso, há o desejo de tensionar um toque: o encostar de mindinhos, como quando resvalamos em um desconhecido na barra lateral de um ônibus que freia e nos arranca da inércia, abrindo possibilidades para outros regimes de percepção. Quero falar a partir dos ritmos da gestão operacional contemporânea (Moten, Harney, 2024, p.76), moldados pela colonialidade e pelo capitalismo informacional, e atravessados por aquilo que Susan Buck-Morss (1996) descreve como a anestética moderna: um entorpecimento dos sentidos e uma anestesia do olhar, que na era algorítmica se intensificam a ponto de tornar o excesso de imagens sinônimo de indiferença. São ritmos que, como advertiu Frantz Fanon (2022), impostos pelo modelo europeu, esgotam a vida, nos consumindo e quebrando em um mesmo movimento.

Por fim, proponho neste ensaio[2] um exercício de encontro dessas duas imagens que movimentam algo dentro de mim: o menino escravizado, retratado no período imperial brasileiro, que faz um gesto com as mãos, produzindo uma abertura naquela ficção visual, e o menino em Gaza, dançando em uma paisagem

[2] Este texto se organiza como um ensaio performativo no qual o gesto de escrita se entrelaça com a percepção. A abordagem aqui não pretende seguir protocolos metodológicos clássicos, mas aposta em uma escuta implicada, na fricção entre experiência e teoria, e na construção de uma narrativa que tensiona os regimes de visibilidade. Ainda que a análise iconográfica esteja presente em alguns momentos, ela é atravessada por afetos, memórias e deslocamentos que fazem da leitura das imagens um gesto de inscrição política.

sobre escombros. Fabulo o encostar dos mindinhos dessas crianças como quem sela uma promessa de dedinho, sustentando a hipótese de que movimentos assim, nascidos da vida e portadores de ritmos dissonantes, possam ser incorporados pela arte, transmutados em outras cadências e devolvidos à vida como gestos que abrem fendas e inventam modos outros de (não) estar. Um fluxo que vai e volta, se dobra e se desfaz, e, ao mesmo tempo, recomeça.

A linha chilena

A linha chilena é um tipo de linha usada principalmente em pipas e papagaios, semelhante ao cerol, mas bem mais perigosa. Enquanto o cerol tradicionalmente é feito com cola e pó de vidro, a linha chilena leva óxido de alumínio ou até quartzo moído misturado a um aglutinante, o que a torna muito mais cortante, capaz de dilacerar cabos, antenas e chapas metálicas finas. Dada sua eficácia, aprimorada por materiais industriais utilizados em lixas e em abrasivos, a princípio, essa linha é mais difícil de ser percebida no espaço, multiplicando exponencialmente sua letalidade. O desenvolvimento dessa linha me faz pensar no desenvolvimento das cadeias produtivas dos ritmos de trabalho contemporâneo e até dos ritmos que envolvem a produção de nós mesmos no atual momento. A linha chilena aqui é uma imagem para pensar no aprimoramento de uma linha de produção de vida e morte, uma linha solta, que acompanha um ritmo de trabalho ilimitado para garantir o rendimento (Moten, Harney, 2024, p.77). Se toda linha busca se aperfeiçoar em direção à produtividade contínua, interessa aqui aquilo que a interrompe: a fissura breve que desorganiza sua cadência e deixa vazar o que não é contabilizado.

Stefano Harney, ao revisitar Fanon (2022), nos fala sobre um presságio do filósofo que, ao final do livro *Os condenados da Terra*, compartilha conosco o quão temeroso era para as nações pós-coloniais seguir com os ritmos impostos pelo modelo europeu de aprimoramento. Modelo esse que puxa o homem em "direções que o mutilem e impõe ao cérebro ritmos que o obliteram e o perturbam" (Fanon, apud Moten, Harney, 2024, p.79).

Fanon, uma testemunha dos efeitos da colônia, compreendia o projeto das *plantations* como a primeira fábrica social de condicionamento do homem (Moten, Harney, 2024, p.81). Elas eram espaços fechados, onde não existia, para

as pessoas despossuídas de sua humanidade, a possibilidade de vida para além do ritmo da produção coisificada, que tensionava a plasticidade dos corpos. Qualquer movimento contrário a um modelo de vida monocultor era tido como ato de rebeldia e delito. O processo histórico e material de acumulação primária desse período possibilitou a base do advento científico, filosófico, cultural e industrial da Europa, assim como, mais à frente, em uma consequência inevitável, o advento das fábricas propriamente ditas. Todavia, toda fábrica é uma linha (Moten, Harney, 2024, p.83), e toda linha visa ao aprimoramento dos processos para o rendimento das operações e o lucro das produções em detrimento das pessoas trabalhadoras.

As linhas de montagem taylorista e fordista inauguram, respectivamente, a organização científica do trabalho e a produção em escala massificada dessa sistematização e operação, controlando a pessoa trabalhadora em suas dimensões temporais e espaciais. Isso se manifesta, por exemplo, na cronometragem rigorosa do tempo dedicado a determinadas funções e na definição precisa do lugar de cada operário na cadeia produtiva, que segue o fluxo da esteira até chegar a ele. Entretanto, diferente do sistema das *plantations*, a linha de montagem industrial possui um exterior extrafábricas, ainda que esse espaço externo seja instável, fragmentado e alienante (Moten, Harney, 2024, p.81).

As consequências desses sistemas de montagem influenciaram a percepção do trabalhador no século 19, resultando, como argumenta Jonathan Crary (2013), numa ruptura nos modos tradicionais do olhar. A percepção deixou de ser um campo estável e integrador (não que antes o fosse em sua totalidade) e se transformou em algo fragmentado, desorientado e possivelmente controlado. A atenção tornou-se um objeto específico de estudo e preocupação, algo a ser administrado e patologizado em meio a um período de estímulos contínuos para o aparato cognitivo.

Ao reler Susan Buck-Morss (1996), em *Estética e anestética: o "Ensaio sobre a obra de arte"* de Walter Benjamin reconsiderado, interesso-me quando a autora descreve uma certa fadiga dos olhos, bombardeados por fragmentos e estímulos que não se fixam. É como se a própria capacidade de olhar tivesse se esvaziado de sua potência política. O aparato técnico da câmera fotográfica é incapaz de devolver nosso olhar e, nesse fracasso, captura uma indiferença em que os olhos, já não responsivos ao mundo, se mantêm em rotação automática, atravessando imagens sem f(r)icção.

Benjamin (2012), ao ensaiar como as novas formas de reprodução transformam a natureza da arte e seu papel na sociedade, aponta um caminho bifurcado para a utilização do advento dos meios técnicos de reprodução e veiculação de imagens. De um lado, a estetização da política, que conduz ao fascismo e produz uma alienação sensorial; do outro, a possibilidade de uma resposta crítica e mobilizante, a politização da arte: uma rota sem coordenadas em busca de desfazer "a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da autopreservação da humanidade, e isto, não através do rechaço às novas tecnologias, mas pela passagem por elas" (Buck-Morss, 1996, p.12).

No contexto da modernidade, diante do excesso de estímulos (visuais, sonoros, olfativos etc.), o homem europeu moderno começa a inverter essa relação de abertura a múltiplos canais com o corpo, entrando numa espécie de anestesia, um bloqueio sensorial que atua como forma de proteção psíquica provocado justamente por esses estímulos em demasia. Essa anestesia do corpo, historicamente, manifesta-se de diversas formas: pelo uso de drogas como ópio e cocaína, pelo surgimento do procedimento de anestesia cirúrgica ou por uma relação com o espetáculo que adormece o corpo e a consciência, produzindo efeitos fantasmagóricos. Buck-Morss (1996) indica que é necessária uma produção que quebre esse ciclo, ainda que não proponha uma solução definida. Em um momento simbólico, ela fala sobre a ação de "virar as câmeras" (p.40-41) diante do rosto de Hitler – um gesto que não busca a aura, mas um espelho trágico no qual o fascismo se reflete em nosso presente como um duplo de nós mesmos.

O que está em jogo aqui não é a falta de dados sensoriais, mas seu excesso, essa sobrecarga de estimulação que, em vez de ampliar a consciência, a entorpece e produz os efeitos de massificação e alienação social. A inversão dialética que Buck-Morss nomeia é justamente esta: a sinestética, o regime de absorção perceptiva dos estímulos externos pelo corpo, antes um modo de estar em contato (*in touch*) com a realidade, converte-se em anestética, em mecanismo que barra e neutraliza o impacto do real, evitando o trauma do choque. O corpo, privado desse contato, perde a capacidade de responder politicamente. E, no limite, como Benjamin (apud Buck-Morss, 1996, p.24) adverte, já não se distingue "um comprovado amigo de um inimigo mortal".

A questão que fica é a de como produzir outros regimes de visibilidades que podem promover pequenas frestas perceptivas, diante de uma anestesia que já não é moderna, mas que se desencadeia numa era telemática. Trata-se de uma época em que os bens materiais e culturais perderam peso, e o que realmente importa é o tempo de atenção\desatenção que dedicamos a eles (Citton, 2018, p.23). Harney comenta que a linha onipresente, agora, se expande algoritmicamente em uma fábrica virtual, que não tem mais maquinários, e que "estende o ritmo de produção e de montagem pelo todo de nossas vidas" (Moten, Harney, 2024, p.85).

> Em vez de dar atenção ao produto, incluindo o imaterial, que continua sendo, como sempre, responsabilidade de uma pequenina parte da força de trabalho, a maioria das pessoas trabalhadoras é submetida a uma atenção cada vez maior à linha de montagem. Para a ciência da gestão, é isto que uma fábrica é: uma linha, um processo, uma procissão, um movimento, um ritmo que vai dos insumos aos produtos. Para a gestão operacional, as métricas diferem da gestão precisamente pelo fato de que o que é medido é o progresso na própria linha, o aprimoramento do processo, aprimoramento sem fim; ao contrário da medição, as métricas se movem. É isso, também, que a fábrica social é (Moten, Harney, 2024, p.84).

Interessa pensar aqui como nós, pessoas, "operárias da sensibilidade" (Aleluia, 2019), situadas dentro ou fora do campo da arte, podemos produzir outros ritmos e frequências que não apenas interrompam a linha, mas a suspendam e exponham sua violência constitutiva. Se, como vimos, a linha chilena contemporânea já não é apenas material, mas um fluxo algorítmico que costura a vida inteira, desafiar sua captura não é simplesmente interromper a produção, mas desorganizar o regime de tempo e espaço que a sustenta. Falo a respeito de um deslocamento que não pede autorização, o compasso que desobedece à batida imposta, a dobra que abre um fora no dentro. Essa busca por variações que desobedecem ao compasso imposto encontra uma potência singular quando aproximada da noção de negridade (*Blackness*), tal como elaborada por Fred Moten e Stefano Harney (2023). Não se trata aqui de acrescentar um conceito, mas de perceber como essa qualidade de ser se insinua justamente onde a linha pretende se firmar, abrindo fendas e reorganizando o sensível.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

A palavra negridade deriva de “negro” acrescido do sufixo latino *-idade* (qualidade, estado ou modo de ser), mas não se fecha em conceito – ela permanece como abertura para a antinorma, um modo de ser que precede a construção do homem moderno europeu, incluída a constituição moderna da raça e da racialidade (Galdino, 2024). Longe de ser uma essência, ela opera como condição de possibilidade para outros modos de vida e de relação, daqueles e daquelas que escapam ao cálculo e à transparência do regime colonial-capitalista. Nos textos de Moten e Harney (2024, p.18), essa qualidade é muitas vezes descrita como “coisa-nenhuma” ou “poesia”, uma fuga contra a determinação que insiste na fratura, na incompletude e na abertura que não cessa de se reinventar.

Se a negridade opera como essa abertura que antecede e excede o cálculo colonial-capitalista, um gesto contrário pode ser lido como uma manifestação performativa dessa mesma insistência. Ele não busca fixar, mas tensionar; não acumula, mas provoca a hesitação, apresentando-se como uma prática de oscilação: aparece e desaparece, dá e retira, entra e sai do visível, deixando rastros que não se acumulam, mas desestabilizam a contabilidade dos corpos e das ações. É nessa chave que me interessam movimentos do corpo que se recusam a ser capturados, aqueles que, historicamente, se moveram na fricção entre visibilidade e apagamento. Nesses deslocamentos, penso nas táticas de resistências, daquelas e daqueles que sobrevivem e vivem há muito tempo no limite do corte e na esquiva da linha. Assim, rememoro os ritmos dos quilombos e das marronagens, o fenômeno de resistência escrava nas Américas, que pôde “ser ocasional ou definitiva, individual ou coletiva, discreta ou violenta; pôde alimentar formas de banditismo (caubóis negros do Faroeste, cangaceiros do Brasil, piratas negros do Caribe etc.) ou acelerar uma revolução (Haiti, Cuba)” (Bona, 2020, p.16). Aqueles e aquelas que se recusam a ser um[3] (Glissant, 2021) e que historicamente sabotaram e sabotam essa linha, das mais articuladas às pequenas maneiras.

É nesse mesmo fio que penso movimentos singulares, como o de Rosa Parks (Figura 1), costureira afro-americana de Montgomery, Alabama, que, ao se recusar a ceder seu lugar em um ônibus segregado depois de um dia exaustivo de trabalho, desestabilizou a norma e a jurisprudência que a sustentava. Esse

[3] A recusa a “ser um” ecoa o pensamento de Édouard Glissant sobre a condição diaspórica e o saber da Relação. No Atlântico Negro, ser não significa afirmar uma identidade una e estável, mas habitar o movimento entre o “eu” e o “múltiplo”, reconhecendo-se na trama de interdependências que liga cada existência à diferença.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

ato de recusa tornou-se símbolo da luta contra a segregação racial nos Estados Unidos e desencadeou, em 1995, o Boicote aos Ônibus de Montgomery: 381 dias em que a comunidade negra evitou usar o transporte público, pressionando economicamente o sistema segregacionista e organizando redes coletivas de carona solidária, mesmo sob brutal repressão estatal (King, s.d.). Parks não tinha a dimensão de que seu gesto de recusa, de permanecer sentada naquele ônibus, seria símbolo do movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos. E, mesmo assim, ela o fez.

Gestos dessa natureza, nascidos da recusa cotidiana, sugerem que pequenas ações podem gerar deslocamentos dentro das macroestruturas. Quando atravessam a arte ou quando são por ela atravessados, abrem-se maneiras de perceber esses gestos de forma diferente, convocando-os a mobilizar os aparatos perceptivos próprios do campo artístico e a fabulá-los em composições inesperadas. Deslocamentos como esses me levam a pensar em ações que nascem da vida e se ramificam nas práticas sociais e que, ao ser incorporadas pela arte, podem gerar ritmos outros nos dias que nos atravessam. É nesse trânsito que a arte não apenas compõe com a vida, mas também a ela retorna, em um movimento contínuo, em que as coisas se entrelaçam, se borram e se transformam mutuamente. Como operários da sensibilidade, em que medida a arte pode produzir uma pedagogia do gesto? De quais modos ela pode liberar esse movimento que parece impossível?



Figura 1
Rosa Parks, sentada em um ônibus em Montgomery, Alabama, 1956
Fonte: *Encyclopædia Britannica*. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Rosa-Parks#/media/1/444180/13378. Acesso em: 10 ago. 2025.

Como uma contraimagem à linha chilena, invisível e letal, imagino um emaranhado deliberado em opacidade[4] (Glissant, 2021): um conjunto de nós, uma embolação sistemática ou, por que não?, um *dread*.

> se a logística deles pressupõe e determina que a distância mais curta entre dois pontos é a linha reta, o que acontece se nossa logisticalidade, como o que precede e contraria esse pressuposto e essa determinação, improvisar uma distância ainda menor na curva, ou nem mesmo na curva, e sim em um nó? O nó não é a curva nem círculo, muito menos uma linha. Aliás, é afirmado, com frequência, como obstrução. E o que seria uma coleção ou um coletivo de nós se não um *dread*, uma embolação? Me vigiar? Nada disso, pega a visão, filhos da puta (Moten, Harney, 2023, p.42).

Aquele gesto contrário[5]

Estou sentado diante de uma tela olhando essa imagem (Ferrez, 1882). Encontrei-a por acaso no trabalho, faz uns três meses. Naquele dia, assistia a um vídeo e, sem querer, fui parar em outro, em que a historiadora Ynaê Santos Lopes (2020) comenta sobre um conjunto de fotografias de trabalho escravo no Brasil[6] feitas pelo fotógrafo Marc Ferrez. Nesse caminho me apareceu esta cena:

---

[4] Diferentemente da imagem de um véu turvo, frequentemente associada à noção de opacidade proposta por Édouard Glissant, proponho aqui imaginá-la como um acúmulo deliberado que suspende a apreensão imediata e desestabiliza as condições dadas às coisas em seu lugar, produzindo um ruído em que as partes se tornam indiscerníveis — e é justamente essa indiscernibilidade que as torna opacas.

[5] Texto da palestra-performance intitulada "Nada restará além da ausência que aprendemos a habitar" (Soares, 2025). A ação propõe o encontro de dois fragmentos de imagem: um detalhe de uma fotografia oitocentista brasileira em que um menino escravizado faz uma forma de figa com as mãos e um *frame* de vídeo de uma criança palestina dançando *breaking* em Gaza. Durante a apresentação, uma série de fragmentos expandidos dessas duas situações é apresentada junto ao texto, reenquadrando detalhes da cena e criando uma espécie de abstração, recusando-se a mostrar as imagens de forma direta e sem hipervisibilizar cada quadro. O título da seção deste artigo faz referência ao verso "meu corpo também guarda o gesto contrário", do livro *Haverá festa com o que restar*, de Francisco Mallmann (2018).

[6] Refiro-me a um recorte das chamadas "fotografias brasilianas", que correspondem a um gênero fotográfico do século 19, produzido por fotógrafos nacionais e estrangeiros, muitas vezes em missões oficiais ou científicas, com o objetivo de documentar e divulgar o território, a população e a cultura do Brasil. O termo remete a uma construção visual que idealizava o país segundo padrões europeus, enfatizando aspectos exóticos ou pitorescos. As imagens que destaco aqui apresentam pessoas negras e indígenas de forma objetificada ou despersonalizada, reforçando estereótipos coloniais e contribuindo para a construção de um imaginário social alinhado ao projeto imperial de uma nação moderna.

são dez pessoas negras, oito homens e duas mulheres, entre elas, duas crianças, um menino e uma menina, carregando cestos de palha nas costas e peneiras circulares nas mãos. Todos estão de pé, enfileirados, com os corpos rígidos. Ao fundo, um cafezal preenche o quadro que leva a um horizonte distante, estendido até montanhas arredondadas. Tem um fotógrafo ali. Assim como também tem uma tentativa transparente de organizar o horror como se fosse uma paisagem.

Eu olho para essa imagem e ela não me devolve só o que mostra. Devolve, como se fosse uma fresta, o que esconde. E eu queria, com essa fala, dizer desse espaço aberto e escondido, que também é uma tentativa de falar do que não está nessa foto. Ou melhor, do que nela está de outra maneira. Ou, ainda, do que potencialmente pode estar. Do que eu acredito que possa estar e de como isso nos atravessa em um ponto no qual o que não está e o que pode ser imaginado já não são mais distintos. São um vulto, uma espécie de abstração, um sonho, uma vontade. Um braço estendido, um dedo leve que entorta o ar. Uma emoção que aflora e desestrutura essa cena, reencenando a ficção.

Esse desejo surgiu quando enxerguei o gesto do menino nessa foto. Ele segura, com a mão direita, o próprio pulso da mão esquerda, que está com o punho semifechado. Quando vi esse detalhe, na mesma hora lembrei da minha avó, Aparecida, e desse mesmo gesto que eu a via fazer. Ela dizia que segurar o pulso daquele jeito era uma forma de pedir proteção ao Zé Pelintra e que, se você ficar com as mãos assim, ninguém mexe contigo. Era um jeito de fechar o corpo. Não era algo ensinado, mas algo feito, e aprendíamos olhando.

Quando vejo esse gesto mínimo naquele menino, penso nisso. Pode até ser coincidência, mas também pode ser memória. Uma memória que atravessa o corpo sem precisar da palavra, que se passa ao outro por repetição, por necessidade ou sobrevivência. Algo que segue, mesmo sem ser nomeado. Como se ali tivesse um pedido antigo, escondido no punho. Uma oração não dita. Um aviso pequeno. Como um código passado de mão em mão, sem nunca ser escrito.

Resolvo dar um *zoom* naquelas mãos. Não há rosto, não há chão, não há céu. Há um movimento contido, uma dobra em suspensão. Parece que tudo está prestes a acontecer, ou que acabou de acontecer e deixou esse rastro. Uma mancha escura. Um aceno interrompido. Uma tensão que se repete como pulsação. A imagem não mostra, não narra. É como se estivesse cansada de ser vista, como se quisesse, enfim, olhar de volta.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Um ponto preto, como se fosse um furo, se expande em muitas nuanças e se transforma numa forma abstrata semelhante a um umbigo de recém-nascido, ainda em processo de fechamento. Esse umbigo, ainda aberto, é o umbigo do meu bisavô, Giramaia, que ficava no quartinho de minha avó, ao lado de uma estrela do mar e do mofo da parede. Esse oco,

> rachado e fibroso, como um pessegueiro atormentado pelos parasitas e remendado com pedaços de lata de óleo diesel, faz um bizarro barulho – inicialmente como um crepitar de fritura, depois como um tição que mergulha na água, soltando uma fumaça de fagulhas esvoaçantes. E a cama de tábuas de onde se alevantou minha raça – minha raça toda, inteira, dessa cama de tábuas – com suas patas feitas de lata de querosene, como se sofresse de elefantíase essa cama, e seu couro de cabrito, e suas folhas secas de bananeira, e seus trapos... uma nostalgia de colchão: a cama de minha avó. Acima da cama, num pote cheio de óleo, um fifó cuja chama dança como um nabo grosso. Sobre o pote, em letras de ouro: OBRIGADO (Césaire, 2012, p.56).



Figura 2
Trabalhadores escravizados na colheita do café, Rio Grande, RJ, 1882
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/. Acesso em: 14 out. 2025.



Figura 3
Fragmento do gesto de figa do menino na fotografia, fotomontagem, 2025
Fonte: autoria própria.

Em Gaza, um menino dança *breaking* sobre pedras partidas. Em uma terra cinza, com poeira em suspensão, o ar, rarefeito, acontece pelo intervalo do "sempre já" no entretempo do "ainda não". Ele se move como quem reconhece aquele chão que pisa: pernas para o alto, giro de cabeça para baixo raspando o cimento. Ele dá dois chutes no ar e mergulha de peito aberto, abrindo os braços em um ritmo em expansão. Depois do mergulho, o garoto rodopia como se a paisagem girasse junto. Joga as pernas como se fossem uma tesoura, levanta-se e mergulha de novo. Finge que chuta alguma coisa e volta atrás. Dribla a paisagem e retorna. De repente, ele para com as mãos no chão e fica alguns milésimos de segundo imóvel, em uma pose lateral. Para, então, se levantar de novo e gingar no contratempo mais uma vez, e por fim cruzar os braços.

Esse vídeo dura aproximadamente 15 segundos. A primeira vez que o vi, fiquei nessa imagem por um bom tempo, revendo e revendo, e até hoje ela me parte ao meio. Em uma trincheira, um *b-boy* não dança para si: ele responde. E nessa resposta há um código escrito pelo corpo que habita a quebra e que breca, em um nado sincronizado com o invisível, em busca da transmissão lenta de vida a partir do rodopio. Você ouve? A princípio parece não haver som. Mas lá pela terceira vez que o vídeo toca em *looping*, você vai perceber os ruídos da guerra – que, para mim, têm um som parecido com uma bobina de avião – em contraste com o som de um passarinho no fundo, que escancara ainda mais o sentimento contrastante de toda a cena.

Um menino dança sobre escombros. Um passarinho sobrepõe o canto em dueto com o som de um genocídio que o mundo vê. Se você não se sentir um lixo (e um cúmplice) de tudo isso, eu não sei o que dizer. É como se a gravidade fosse só um detalhe aqui. A imagem treme, se recusa a ser estática. Um conjunto de impulsos movimenta a contradição de ver dor na beleza e beleza na dor. De ver o político acima de tudo, mas também o poético, nos convocando a tremer juntos, quebrando, em vez de quebrar.

O *breaking* nasceu como uma linguagem inventada por quem se negava a tombar, mesmo quando tudo ao redor já era ruína. No chão das ruas do Bronx, nos anos 1970, jovens negros e latinos criaram um modo de ocupar o espaço que juntava o giro do corpo e da paisagem com o giro da história. Cada passo, cada batida contra o asfalto transformava uma coreografia de presença: vibrar a matéria viva no múltiplo, inserir ritmos imprevistos, inventar novas formas de ancoragem e de desorientação espacial.

O que no balé se ergue, no *breaking* vai para o chão: a gravidade puxa até o ponto zero, onde começa a experimentação subterrânea. *Toprock, downrock, freezes, power moves*. O corpo do *b-boy* ou da *b-girl* é um instrumento que traduz tensões, canaliza dores e redesenha a cidade pelo movimento. O *break*, um dos quatro elementos do *hip hop*, carrega a herança de tradições corporais e espirituais africanas, que vai desde as danças de combate do oeste da África, como a capoeira ou o *patting juba*,[7] mescladas a práticas de improvisação, como o passinho e o *funk*, em um exercício de liberdade no contratempo.

Fui procurar mais sobre esse vídeo e encontrei um grupo chamado Breaking 48 (2025). Em sua página em uma rede social, me deparei com dezenas de vídeos com outras crianças palestinas dançando juntas. Na quebra, o corpo nunca dança sozinho: dança com a rua, com os sons, com o que não é visível, com outros corpos; produz novas alianças e comparsas, habitando ritmos subcomuns, em que a transmissão de vida "é a chegada infinita, o motivo desavergonhado de toda respiração, ou, *como* e o *porquê* e o *para que* de todo movimento, o fim para o qual todo significado é derivado e se destina a retornar" (Browne apud Sharpe, 2024, p.339), para projetar mundos possíveis.

---

[7] O *patting juba* (ou *juba dance*) é uma forma de percussão corporal criada por afro-americanos escravizados nos Estados Unidos no século 19, combinando palmas, estalos e batidas das mãos e pés no próprio corpo para produzir ritmos complexos. Surgiu após a proibição do uso de tambores em várias colônias, preservando elementos de danças e rituais africanos e influenciando estilos posteriores como o *buck dance*, *clogging* e *tap dance*.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025



Figura 4
Garoto dançando *breaking*, *frame* de vídeo
Fonte: Instagram *breaking_48*. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DKC6II-7oE3C/. Acesso em: 10 ago. 2025.

Os dois meninos liberam gestos como quem fecha o corpo, mas também como quem desenha, sem tinta, uma possibilidade. Uma lembrança que ainda não aconteceu. O menino escravizado na fotografia não segura só o pulso. Segura o que não pode ser nomeado ou formatado. Segura o que o fotógrafo não conseguiu capturar. Não é só o clique que transforma, é o que transborda dele, porque assim surge espaço para imaginar: e se, naquele segundo, escapasse um gesto não planejado? Um movimento latente, uma emoção que aflora, que faz com que o sujeito que vira objeto, ou então as pessoas que eram consideradas objetos, se tornem "objetos falantes" (Moten, 2023, p.32). Porque, como Fred Moten nos lembra, "a história da pretitude atesta que os objetos podem e, de fato, resistem" (p.27). Se o sujeito vira objeto, então o objeto devolve o olhar e vira outra coisa. Vira um oco. Vira pixel dilatado. Vira um fóton, uma partícula elementar da luz: uma mensagem de energia viajando pelo espaço. Se o que era objeto no entretempo se recusa à narrativa ficcional daquela cena, então ele se torna uma coisa incapturável e falante.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

O movimento de improviso na dança do menino em Gaza aciona a perspectiva de que, se o gesto é liberado, é porque também quer fugir. Nada ali está parado. O que parece fixo treme. O que parece calado grita. E se o breque for um espaço de refúgio? No *breaking*, a palma da mão no chão produz um aterramento dos desejos e sonhos que vibram em coletivo. Falo de uma certa tecnologia de conter – esconder e resguardar – sentidos em códigos gestuais, operando simultaneamente com a ambivalência, a fuga e a recusa, mobilizando o potencial incapturável da negridade para construir e semear narrativas. Aprendemos a conter. Mas conter não é fechar: é guardar. Guardar como quem protege. Esconder como quem semeia. A mão faz gesto. O gesto vira código. O código vira caminho.

De um jeito difícil de colocar em palavras, essas duas imagens me lembram da capacidade de improvisar e de contornar obstáculos que existe na malandragem e no gingado do Zé Pelintra, em que malandragem e liberdade são sinônimas, e de como admiro, acima de tudo, o que não se deixa capturar.

Se o gesto é o movimento do corpo,
Se as imagens coloniais da história forem sempre imagem do outro,
então as representações históricas desse período
serão sempre imagens para os outros.
Mantidas no projeto visual que nos desenhou como ausência,
nós somos a ausência que eles roubaram de nós.
Nós roubamos essa ausência de volta
e a seguramos com o gesto contrário do punho fechado que envolve o pulso.
O fotógrafo está na cena
e a gente dilui a objetividade, implodindo nossas subjetividades.
Vamos acabar com a ausência.
Vamos destruir a ausência.
Vamos dançar com a ausência.
As ausências podem ser dançadas?
E se a ausência for só uma forma de presença que não se deixa possuir?
Quando dançamos com essa ausência,
desaprendemos a estar na imagem como sujeitos.
Estou apenas me ausentando
da ausência de estar nessas imagens coloniais.
Eu não sou meu quando me desaproprio,
sou apenas uma imagem em fuga.

Conclusão (desenquadrar o movimento)

> Recusa é o atalho para o que não se pode ser nomeado dentro do campo conceitual da clausura. Expressa nossa relutância em sermos recrutadas para o projeto ou mundo do homem. É mais fácil indexar do que descrever. Todos os gestos voltados para escapar dos termos impostos de ordem e valor – o eu e o meu, a terra feita propriedade. A visão de nós na clareira é a que melhor transmite (Hartman apud Sharpe, 2024, p. 324).

Recusar, como diz Saidiya Hartman, é um gesto. Não é apenas negar, mas abrir uma clareira, improvisar um desvio, recusar-se a ser convocado ao projeto de mundo moderno-colonial. Essa recusa não precisa ser monumental. Ela se inscreve em pequenas ações, em movimentos que se desviam do cálculo. É nesse campo que imagino o gesto contrário: como fissura, como hesitação, como interrupção da linha que pretende governar o tempo e os corpos.

Se acompanho Susan Buck-Morss quando ela descreve a fadiga dos sentidos na modernidade, e Yves Citton (2018) quando nos mostra como a atenção se tornou matéria de exploração e agenciamento, percebo como a anestesia opera hoje como regime global, mantendo-nos imóveis diante da barbárie. Qualquer movimento contrário, nesse cenário, é distúrbio. Foi assim que li a figa do menino escravizado e a dança da criança palestina: como movimentos que não se deixam estetizar, que recusam ser transformados em espetáculo. Eles me ensinam, como lembrou Benjamin, a distinguir entre a estetização da política, que faz da vida e da morte um consumo, e a politização da arte, que reapropria a técnica, o gesto, o ritmo, abrindo frestas críticas para fabulação política. A tensão entre esses dois caminhos atravessa as imagens: a brutalidade ameaça convertê-las em espetáculo relacionado ao relato antropológico dos subalternos globais, ou outros raciais, e da hipervisibilidade da representação da violência, como nos lembra Denise Ferreira da Silva (2019, p.40-41), mas nelas também vibra a possibilidade de uma política do sensível que não se submete ao arquivo.

Nessa chave, compreendo a recusa não apenas como um “não”, mas como um “sim” à invenção de outros ritmos. Segurar o pulso para fechar o corpo, brecar contra o chão esburacado, permanecer sentada em um ônibus segregado: gestos que, mesmo frágeis, reverberam em comum, deslocam o regime da

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

fábrica, inventam cadências imprevistas. É nesse sentido que a negridade, em Moten e Harney, se torna fundamental para ser pensada como condição de abertura, como possibilidade de um não ser que não se deixa capturar, que insiste em oscilar entre presença e ausência, que se faz e se desfaz em reverberação.

Escrever este texto foi deixar que esses gestos me movessem, sem fixações nem traduções, mas fabulando com eles. A arte, quando se permite ser atravessada por esse movimento, não monumentaliza nem estetiza: ela improvisa e sustenta o inacabado, acolhe a opacidade e insiste no nó (no *dread*) que desvia a linha. E talvez seja nesse nó, feito de hesitação e de incertezas, que possamos mergulhar. Porque nele cabem o punho fechado e o breque, cabem as ausências que se recusam a ser ausência, cabem as possibilidades dos mundos que ainda não aconteceram, mas que já tremem no corpo como possibilidade.

Lucas Soares *é é artista visual e fazedor de coisas. Doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense. Tem interesse pelas intersecções entre prática artística, processos poéticos, estudos da performance e escrita ensaística.*

Referências

ALELUIA, Mateus. Músico leva sua sonoridade a Olinda. *Folha de Pernambuco*, Recife, 15 mar. 2019. Disponível em: https://www.folhape.com.br/cultura/musico-mateus-aleluia-leva-sua-sonoridade-a-olinda/90857/. Acesso em 24 ago. 2025.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.165-196.

BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

BREAKING_48. Can you hear the music? This is the reality. Instagram, 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DKC6II7oE3C. Acesso em 14 out. 2025.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin revisitado. Trad. Rafael Lopes Azize. *Travessia – Revista de Literatura*, n.33, p.11-41, 1996.

CÉSAIRE, Aimé. *Diário de um retorno ao país natal*. São Paulo: Edusp, 2012.

CITTON, Yves. Da economia à ecologia da atenção. *Ayvu, Revista de Psicologia*, v.5, n.1, p.13-41, 2018.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. *Rosa Parks sentada em um ônibus em Montgomery, Alabama, 1956* [fotografia]. Montgomery: Encyclopædia Britannica, 1956. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Rosa-Parks#/media/1/444180/13378. Acesso em 10 ago. 2025.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

FERREZ, Marc. *Trabalhadores escravizados na colheita do café, Rio Grande, RJ, 1882*, [fotografia]. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1882. Disponível em: https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/. Acesso em 14 out. 2025.

GALDINO, Victor. *Tudo incompleto*. 2024. YouTube, 134'44''. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yqNpZaoipag. Acesso em 14 out. 2025.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

KING, Martin Luther, Jr. *Montgomery Bus Boycott*. The Martin Luther King, Jr. Research and Education Institute. Disponível em: https://kinginstitute.stanford.edu/montgomery-bus-boycott. Acesso em 24 ago. 2025.

LOPES, Ynaê Santos. *Marc Ferrez: Território e Imagem*. 2020. YouTube, 39'31''. Canal imoreirasalles. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KDYoMT. Acesso em 14 out. 2025.

MALLMANN, Francisco. *Haverá festa com o que restar*. Cotia: Urutau, 2018.

MOTEN, Fred. *Na quebra: a estética da tradição radical preta*. São Paulo: Crocodilo/n-1 edições, 2023.

MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. *Mais uma vez, subcomuns: poética e hapticalidade*. Trad. Bruno da Silva e Victor Galdino. São Paulo: Glac edições, 2024.

MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. *Tudo incompleto*. Trad. Victor Galdino, Viníciux da Silva. São Paulo: Glac edições, 2023.

SHARPE, Christina. *Notas ordinárias*. São Paulo: Fósforo, 2024.

SILVA, Denise Ferreira da. *Homo Modernus: para uma ideia global de raça*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

SOARES, Lucas. *Nada restará além da ausência que aprendemos a habitar*. Palestra-performance apresentada no VIII Seminário de PesquisAção – Grupo de Pesquisa/CNPq Práticas Estético-Políticas na Arte Contemporânea: ativAções. Universidade Federal Fluminense; Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Niterói, 23 set. 2025.

Artigo submetido em agosto de 2025 e aprovado em outubro de 2025.

Como citar:

SOARES, Lucas. Entre o punho fechado e o breque: notas sobre gestos contrários, políticas da atenção e fabulação. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 100-118, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.6. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae