

Tecer a fuga com os fios do corpo em dança¹

Weaving fugitivity with the threads of the body in dance

Aline B. Portugal

 0000-0001-9107-941X
alinebportugal@gmail.com

Resumo

Este artigo focaliza algumas sequências de dança em filmes brasileiros recentes, buscando pensá-las como *instauração performativa* de temporalidades, territórios e subjetividades – frente às restrições operadas sobre corpos femininos racializados. Proponho pensá-las como práticas de liberdade em espaços espremidos, referindo-me aqui tanto aos entraves e violências que se operam sobre esses corpos que dançam, como também a algumas noções que conformam as escrituras fílmicas. Me interessa perceber como essas sequências constroem espaços-tempos que interrompem certo fluxo teleológico [da narrativa e da História]; trazendo a atenção para o corpo em performance – e como esse movimento coloca também alguns limites, usualmente estanques, para dançar.

Palavras-chave

Cinema brasileiro contemporâneo. Dança. Performance.
Temporalidades. Territórios.

Abstract

This article focuses on some dance sequences in contemporary Brazilian cinema, trying to perceive how they perform temporalities, territories, and subjectivities – in the face of the restrictions on racialized female bodies. I am proposing to address them as practices of freedom in tight places, referring here both to the constraints and violence that operate on these dancing bodies, as well as to some notions that shape filmic writing. I am interested in understanding how these sequences construct space-times that interrupt a certain teleological flow [of both narrative and History]; bringing attention to the body in performance – and how this movement also put some limits to dance.

Keywords

*Contemporary Brazilian cinema. Dance. Performance.
Temporalities. Territories.*

¹ Agradeço a Laura Harris, Fernanda Bruno e Cláudia Mesquita as conversas, leituras e sugestões, que me ajudaram a elaborar e adensar as inquietações materializadas neste texto.

Introdução

O limite é a condição do salto.
Jota Mombaça e Musa Michelle Matiuizi

Com um tecido azul esvoaçante, Ana Pi viaja ao continente africano. Um texto em *off* da artista nos conduz por essa experiência de travessia que comporta, para ela, simultaneamente um estranhamento e um reconhecimento. *Noir blue* começa no avião, quando pela primeira vez a realizadora olha ao redor e percebe a maioria de pessoas negras. A cor azul do tecido que Ana carrega – e que se torna um prolongamento de seu corpo em dança, por vezes encobrendo algumas partes, compondo com ele outras formas – convoca o desejo de classificação que produziu a racialização dos corpos não brancos. “Ela é azul de tão preta”: Ana Pi verga essa expressão racista ao aprofundar o preto fazendo ver nele o azul, e vice-versa. Como diz na narração, já mais para o final do filme: “quando o invisível se torna visível, o olho demora a acostumar [...] é dessa forma que a gente vai enxergando o preto no azul, o azul no preto”.

O filme remete à performance de mesmo nome, na qual a artista convida a plateia a colar *post-its* em seu corpo. Utilizando uma luz negra, Ana dança com seu corpo invisível, enquanto permanecem visíveis apenas os papéis nos quais estão escritos os tons de azul. Fazer a plateia ver as classificações que produziram coladas ao corpo negro de Ana, enquanto seu próprio corpo se oculta e se movimenta em sua opacidade – negando saciar o desejo de transparência daqueles que pensam tudo ver. A visão, afinal, como coloca Mbembe (2018), é uma questão de poder ver: no francês, o infinitivo do verbo ver (*voir*) é parte do substantivo poder (*pouvoir*): “O poder na colônia consiste, pois, fundamentalmente, no poder de ver ou de não ver, de ser indiferente, de tornar invisível o que não se faz questão de ver” (p. 199).

Ana Pi recoloca as relações de poder nesse jogo entre o que se vê e o que permanece oculto. O corpo negro feminino, marcado historicamente pela hiper-exposição sexualizante, é aqui simultaneamente velado e desvelado, fazendo com que se questione justamente o que (e como) nos é dado a ver. Não se trata apenas de “dar visibilidade” – expressão tão comum em projetos bem intencionados que pretendem tematizar problemas sociais – mas de, por meio do corpo em movimento, mover também esse regime de (in)visibilidades.



Figura 1
Cena do filme *NoirBlue*
(Ana Pi, 2018)

Em relação à performance, o filme *Noir blue* (Ana Pi, 2018) adiciona forte dimensão territorial ao escolher realizar essa travessia ao continente africano e dançar com seu tecido azul em paisagens cotidianas nos lugares que percorre. Assim como os tons de azul – que simultaneamente remetem à classificação racializante e a fazem perder o sentido, já que não comportam as mesmas hierarquias dos tons de pele – o tecido é ao mesmo tempo algo que aprisiona, retorce, mas também aquilo que prolonga, esvoaça. Em uma das cenas – enquanto Ana dança com o tecido azul encobrindo seu rosto, em uma espécie de laje a partir da qual vemos a cidade ao fundo – ouvimos:

Eu mergulho nas forças abissais do oceano Atlântico e vejo todo mundo. Luminescências, sons de baleia, sons de tambores, e o som do meu próprio coração. Meu pulmão se enche de um ar novo e eu mergulho outra vez. Mergulho nesses gestos, e os dançarinos me perguntam: “se você nunca veio aqui, como é que você já conhecia?” E dançando eu respondo: “porque a gente tá no futuro. E no futuro nós falamos com as nossas próprias bocas, e no futuro a roda é ainda maior, e no futuro há espaço pra coisas que a gente nem imaginou, que nem esse momento.

Ana Pi responde dançando. Seu corpo em movimento instaura um espaço-tempo no qual os gestos conectam temporalidades disjuntivas, no

qual a imaginação e o pertencimento enchem o pulmão de ar. Sobre essa forma de temporalidade instaurada por Ana Pi, Jota Mombaça (2021, p. 104) comenta:

um programa ético definitivamente enraizado numa certa forma de futuridade – uma abordagem estratégica do tempo que visa operar no futuro por meio de uma leitura poética do presente do mundo, suas relações fodidas e as brechas radicais que elas comportam.

Mombaça se refere ao solo de Ana como coreografia fugitiva, dança especulativa, porque teria a capacidade de “instauração performativa de um outro mundo”. Estendo esse comentário ao filme de mesmo nome da artista. Nele, seu uso do tecido azul nos indica alguns elementos desse mundo: retorcido, não inteiramente transparente, que aperta e esvoaça, feito de estranhamento (as formas que o corpo adquire com o tecido azul, o lugar visitado pela primeira vez) e reconhecimento (que aparecem nos encontros, na sensação de já ter estado lá antes). Parto aqui do trabalho de Ana Pi e das noções de Mombaça acerca do trabalho da artista porque penso que ambos nos ensinam algo acerca do modo como a dança vem sendo utilizada como estratégia estético-narrativa em diversos filmes brasileiros recentes, o que me provocou a escrever este texto.

As formas que a dança adquire em cada filme são bastante singulares, conforme desenvolvo um pouco mais à frente. No entanto, essa dimensão da dança como instauração performativa de um outro mundo a partir de corpos femininos racializados me parece elemento que poderíamos extrapolar do trabalho de Ana Pi para pensar as escrituras realizadas por outros filmes. Se em *Noir blue* a dança tem uma dimensão central que dá corpo ao trabalho, nos outros filmes que convoco aqui a aparição do corpo em dança é algo mais pontual, circunscrito a uma ou algumas poucas sequências. São, no entanto, momentos de uma força singular, e que contribuem para pensar a questão que norteia este texto: de que forma a dança opera, nos filmes, como prática de liberdade em espaços espremidos, conceito que desdobrarei mais à frente. Com espaços espremidos refiro-me aqui tanto às restrições e violências que operam sobre esses corpos que dançam quanto a algumas noções que conformam as escrituras fílmicas. Assim, parto das sequências de dança para pensar ainda: a composição paradoxal entre encarceramento e liberdade; a instauração de espaços-tempos que interrompem certo fluxo teleológico no qual a separação entre passado, presente e futuro é bem delineada (e as cenas são reduzidas muitas vezes a sua

finalidade narrativa); a performance como ativação do compósito realidadeficção² proposto pelos filmes que compõem este texto.

Tremor Iê (Meirelles, Paiva, 2019),³ filmado na cidade de Fortaleza, nasce do encontro das diretoras e suas vizinhas Lila e Deyse, integrantes do grupo musical ativista lésbico Tambores de Safo. O grupo teve presença marcante nas manifestações de 2013 que tomaram conta das ruas de todo o país, momento em que suas integrantes sofreram violência policial, e algumas chegaram a ser presas. *Tremor Iê* fabula um futuro distópico em que Janaína, personagem interpretada pela vizinha Lila, foge da prisão após dez anos de encarceramento e reencontra a amiga e companheira de luta Cássia.

No filme, um longo plano-sequência (único em que vemos a personagem encarcerada) nos mostra Janaína numa espécie de cela subterrânea. Ela começa agachada num canto do quadro. Aos poucos, seu corpo ganha movimento. Janaína se levanta e começa a se deslocar pela cela apalpando suas paredes, em gestualidade não naturalista – uma dança que performa uma corporeidade estranha a uma prisioneira submetida ao poder disciplinar. Gestos que não pretendem reproduzir ou representar exatamente a experiência prisional, mas, com o próprio movimento de um corpo insubmisso, instaurar um espaço outro⁴ nessa cela na qual tantas violências já foram perpetradas. A justaposição da montagem reforça essa dimensão produtiva/especulativa operada pelo corpo

² Termo proposto por Josefina Ludmer (2013) em seu livro *Aqui América Latina, uma especulação*, no qual dialoga com a produção literária latino-americana recente. Para a autora, a realidadeficção surge como uma forma de endereçar a ficção especulativa, que não pretendia ser verdadeira ou falsa, mas conceber possibilidades em um território como o latinoamericano, que chega “tarde ao banquete da civilização” (p. 8).

³ Sinopse de *Tremor Iê*: Presa numa manifestação popular de 2013 em Fortaleza, Janaína consegue escapar anos depois. Em sua ausência, sua amiga Cássia vivenciou um golpe político no país e encara cotidianamente as nuances do governo antidemocrático que com ele se instaurou, camuflado por palavras de paz e fé. Na rua, elas agora encaram uma nova corporação, que camufla os mesmos atos de opressão que no passado deixaram marcas. Reunidas novamente, elas lembram as histórias vividas e, junto a outras mulheres, sequestram os restos mortais do ex-ditador marechal Castelo Branco como moeda de troca para a libertação de outras presas políticas.

⁴ Essa expressão remete ao título do texto “De espaços outros” (Foucault, 2013), um entre os vários momentos em que o autor vai pensar os espaços heterotópicos: “espécies de contra-aloções, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as aloções reais [...] são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas” (p. 115).

dançante. No áudio, um berimbau começa a tocar. E ao longo da continuidade sonora do instrumento – com toda a história que carrega para a cultura e resistência negras – Janaína é conduzida para o lado de fora da cela. Um salto espaço-temporal desacompanhado de qualquer causalidade narrativa, uma espécie de portal sonoro que atravessa os muros da prisão.



Figuras 2 e 3
Cenas do filme *Tremor Iê*
(Elena Meirelles, e
Livia De Paiva, 2019)

Essa sequência nos remete ao trabalho de Danielle Goldman (2010) *I want to be ready: improvised dance as a practice of freedom*. Como o título já indica, Goldman vai pensar o improviso na dança como *prática de liberdade*, no sentido proposto por Michel Foucault. A prática de liberdade se caracteriza como um processo contínuo, não como um fim último ou algo a ser conquistado (no futuro) de forma perene, apaziguada, que traria o descanso final. Goldman propõe que o improviso na dança como prática de liberdade seja pensado na relação com as opressões e restrições a que os corpos que dançam são submetidos. Interessa à autora perceber quem se move e como se move, no sentido de que os movimentos dos corpos estão indissociavelmente conectados a suas posições sócio-históricas (também em movimento). Goldman propõe pensar a partir do que chama de *tight places* (que traduzo aqui como espaços espremidos), expressão que toma de empréstimo de Houston Baker⁵ para dar nome a essas

⁵ No livro *Turning South again*, Baker (2001) vai pensar como, dos navios negreiros ao sistema prisional atual, o encarceramento moldou significativamente a experiência negra nos Estados Unidos. Guardadas as muitas diferenças entre a historiografia dos dois países, podemos estender essa questão ao Brasil, que figura ainda hoje, perto dos Estados Unidos, como um dos países com maior população carcerária do mundo, majoritariamente negra.

restrições. Nesse sentido, afirma: “O improviso na dança envolve literalmente dar forma a si próprio, decidindo como se mover em relação a uma paisagem instável”⁶ (p. 5).⁷

Tanto essa sequência de *Tremor Iê* como o *Noir blue* de Ana Pi (filme e performance) me parecem propor algo próximo do que Goldman sugere, no sentido do improviso na dança como um modo de dar forma à decisão de como se mover em meio às restrições que atuam sobre os corpos de mulheres negras, nesses “espaços espremidos”. Em Ana Pi, os *post-its* colados em seu corpo e o tecido azul que a envolve são como a parede da cela de Janaína ou ainda o uniforme prisional (também azul). Racialização e encarceramento formam os limites mais imediatos nas cenas que estreitam os espaços e os movimentos dos corpos. E os limites não estão fora, eles são utilizados nas coreografias dessas práticas de liberdade: as mãos de Janaína apalpam as paredes apertadas da cela em seu movimento livre-enclausurado; Ana Pi cola em si as classificações que remetem à racialização e as faz dançar enquanto a opacidade de seu corpo delas o liberta — no sentido de que a invisibilidade faz com que os papéis se movimentem sem que vejamos o suporte ao qual estão indexados.

Outra sequência de *Tremor Iê* que gostaria de convocar aqui é o coco dançado pela personagem Inaê. De acordo com a narrativa, Inaê está na prisão, porém aparece aqui na casa de sua companheira Cássia. O filme produz esse vácuo de liberdade para a personagem, sem resolver narrativamente o fato de que ela está detida e não poderia estar do lado de fora. Simplesmente opta por filmá-la ali, instaura esse espaço-tempo impossível. O encarceramento, no entanto, se presentifica no uniforme prisional azul que ela veste. Novamente aqui restrição e liberdade coexistem na cena. Ao som de “Tá caindo fulô” (cantada por Micinete Lima, integrante do Tambores de Safo), Inaê dança — carregando no

⁶ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é minha. No original: *improvised dance involves literally giving shape to oneself by deciding how to move in relation to an unsteady landscape.*

⁷ Cabe ressaltar que Goldman está interessada em pensar de que forma o improviso opera no campo da dança. Aqui, no entanto, tomo a liberdade de estender as questões abordadas por Goldman à forma como a dança performa no audiovisual, em situações que nem sempre poderiam ser caracterizadas estritamente como improviso — ou que talvez demandem pensar o improviso de outra forma. De todo modo, o que me interessa aqui é perceber de que maneira a dança é capaz de instaurar um espaço-tempo que interrompe a sequencialidade da narrativa e ressalta a performance do corpo em movimento — e, por meio dele, a dimensão performativa dos filmes.

movimento livre de seu corpo tanto as violências do sistema policial/carcerário que veste seu corpo de azul quanto a tradição do coco dançado. Inaê gira seu corpo em movimentos espirais, o que remete ao que Leda Maria Martins (2002, p. 86-87) elabora a partir dos rituais do congado:

As coreografias das danças mimetizam essa singularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. [...] O corpo em performance, nos Congados, é o lugar do curviliniamente *ainda é e já é*, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da *presença* e da *pertença*. O evento encenado *no e pelo corpo* inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida.

Guardando as singularidades dos ritmos e ritualísticas aqui evocados, o que gostaria de destacar em comum é a ativação pelo corpo em dança de uma temporalidade que rompe com uma organização sequencial e linear por conectar o que simultaneamente *ainda é* (no caso aqui, mais imediatamente, a mesma cantiga rememorada por Janaína quando estava no camburão e se fortaleceu ao ouvir as vozes de suas companheiras cantando) e *já é* (esse corpo liberto, ainda que aprisionado), por ser ao mesmo tempo *presença* (a performance do corpo em dança, que “ganha forma à medida que acontece”⁸) e *pertença* (porque indissociavelmente conectada a esse coro de mulheres que canta e tudo o que juntas fazem girar: o grupo musical feminista, a ocupação das ruas, as táticas de fuga, o próprio filme).

A essa espiral podemos adicionar mais um volteio: o movimento da câmera operada por Raoni Freitas, que forma uma espécie de dueto com Inaê nessa sequência. Se na maior parte de *Tremor Iê* a câmera permanece fixa, aqui ela também ganha movimento, dança junto, improvisa. Alexandre Veras (2022), em seu texto “Carta para uma amiga que dança. Apontamentos sobre dois corpos e uma câmera”, parte da videodança para pensar sobre essa relação entre o corpo que opera a câmera e o corpo que dança. Guiado pela pergunta “O que dança em

⁸ Formulação extraída do texto de André Brasil (2011) “A performance: entre o vivido e o imaginado”, em que o autor analisa a noção de performance em diálogo com o filme de Sérgio Borges *O céu sobre os ombros* (2011).

mim quando o que eu vejo dança?”, Veras propõe esse dueto como a instauração de um regime de afetações que abre um campo de intensidades na produção da imagem:

Instalar-se no intensivo implica em corporeidades outras, em regimes de atenção sutil, em estados alterados de percepção e, no entanto, por mais intenso que seja o movimento, existe uma linha de delicadeza que o atravessa. Uma possibilidade como condição de ser afetado, uma disponibilidade às pequenas afecções, uma desistência, um abandono, uma resistência ao fluxo total que nos impõe um tempo esvaziado de sentido. Habitar esse tempo dá em habitar-se, habitando o tempo de uma relação. O intensivo como o instante habitado no vazio pleno de sua duração, de sua espessura, de sua viscosidade (Veras, 2022).

Resistir ao fluxo total, habitar o tempo de uma relação. É uma proposição para quem está operando a câmera, mas penso que podemos expandir também para a relação com as espectadoras e os espectadores, que experimentam e habitam a imagem do corpo em dança — com as tensões que possam advir desse encontro. Esse “instante habitado no vazio pleno de sua duração” é a criação de um espaço-tempo que promove uma espécie de rasgo intensivo, que interrompe o fluxo sequencial e liberta a cena de sua finalidade narrativa. Talvez esta seja uma forma de se aproximar dessa “instauração performativa de um outro mundo” proposta por Mombaça. Em *Tremor Iê*, como já delineado, essa instauração se dá a partir da criação de vacúolos de liberdade que borram os limites desses “espaços espremidos” com a força insubmissa dos corpos em dança — seja Janaína performando uma outra corporeidade dentro da cela, ou Inaê dançando uniformizada do lado de fora (sendo que na trama está ainda encarcerada, o que institui um espaço-tempo outro, indeterminado). Veremos agora como a dança opera em alguns outros filmes.

Praia Formosa (De Simone, 2024)⁹ é um filme de cuja escritura participei por cerca de oito anos. É também um filme que faz parte da pesquisa de mais

⁹ Sinopse de *Praia Formosa*: Muanza, uma mulher natural do Reino do Congo, foi traficada para o Brasil em meados do século 19. Ao despertar nos dias de hoje, Muanza se depara com um Rio de Janeiro de tempos espiralados, onde figuras do passado e do presente são parte da busca por suas origens no território da cidade. Nesse entrelaçamento de tempos, o filme testemunha a vida que emerge dos espaços da cidade, os gestos de resistência frente à desterritorialização forçada e os afetos que sustentam as relações de irmandade.

de dez anos realizada por De Simone na região portuária carioca, desde o filme *O porto* (Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti, 2013). Na narrativa, a personagem Muanza, nascida no Congo no século 19 e trazida ao Brasil pela escravização, desperta num casarão em ruínas no Rio de Janeiro contemporâneo, local em que passou grande parte de sua vida. Muanza consegue enfim deixar o casarão (e a senhoria) que a aprisionam, mas precisa se deparar com os apagamentos produzidos por essa cidade enquanto busca por sua *malunga* (irmã de travessia), relação cuja força perpassa os tempos.

A dança está presente em apenas uma sequência do filme, que começa com Muanza de pé numa larga avenida. Em meio às quatro faixas reservadas aos carros, que usualmente passam em alta velocidade e tornam o espaço inóspito para pedestres, Muanza começa a movimentar seu corpo – encoberto pela roupa *de época* e pés descalços. No começo, seus movimentos são mais contidos, mínimos. Aos poucos, seu corpo ganha mais e mais movimento. Assim como em *Tremor Iê*, a câmera operada aqui por Flávio Rebouças começa a dançar junto com Muanza. E Muanza começa a girar. Ela gira, gira, gira – em torno de si mesma e desenhando o espaço ao redor. Muanza se espalha pelas pistas, instaura um território com os volteios de seu corpo.

Figuras 4 e 5
Cena do filme *Praia Formosa*
(De Simone, 2024)



Em seguida, é a câmera que gira, abandonando Muanza por uns instantes e enquadrando a cidade, até que esse giro nos leva novamente ao encontro da personagem – que agora não está mais trajando as pesadas vestes de escravizada. Ela cruza a avenida caminhando. Seus cabelos, antes encobertos, agora estão à mostra, em uma longa trança. Ela veste roupas contemporâneas e calça botas. É como se o movimento de seu corpo em dança a lançasse para habitar outra temporalidade, da qual estava defasada – pois em alguma medida se encontrava ainda encerrada no passado em ruínas do qual o Porto Maravilha é o futuro. A coreografia vibra ao som de uma música experimental composta para Exu,¹⁰ orixá mensageiro, que se manifesta nas encruzilhadas, serpenteia entre mundos, abre caminhos. A performance de Lucília Raimundo – numa preparação corporal realizada em parceria com Flávia Souza, que ativou um repertório coreográfico afrodiaspórico – leva o corpo a uma zona fronteira com a incorporação. O dueto com a câmera de Flávio Rebouças intensifica essa dimensão, culminando no giro final, já comentado. Assim como em *Tremor Iê*, aqui a dança também parece instaurar essa temporalidade espiralar, conectando o que *ainda é e já é*.

A partir dessa sequência de dança – espécie de limiar entre o enclausuramento do casarão em ruínas e o percurso que realiza pela cidade –, Muanza caminha pelo tecido urbano contemporâneo. Ela habita a noite, as lacunas dessa trama da cidade, cuja costura é esburacada por diferentes temporalidades. Temporalidades ativadas pelo percurso de Muanza em busca de *malunga* Kieza, por meio das memórias impregnadas tanto no corpo de Muanza como no próprio espaço, numa relação praticamente indissociável entre eles. Nesse sentido, convoco Kuniichi Uno (2012, p. 63) para desdobrar, a partir de outra perspectiva, essa relação entre o corpo que dança e as formas como o espaço-tempo nele se enrosca:

¹⁰ A música, composta por Marco Scarassatti para o filme a partir de uma faixa de seu disco “Mojubá Exú”, intitula-se “Entre Orum e Aiyé deambula no interior da escuta / Muanza Deambula - escultura sonora ‘Èsù’ processada”. No Bandcamp (2020), um texto sobre a música descreve o processo de composição: “A música utiliza sons que foram gravados a partir da escultura sonora Exu, construída por Marco com objetos relacionados ao Orixá, combinando madeira e metal tradicionais, amplificados por microfones de contato ao qual são acrescentadas cabaças com sementes e conchas do mar, tudo conectado a um par de alto-falantes”. No original: *Marco made the sculpture out of found-objects related to Orixá combining traditional wood and metal amplified by contact mics which is added gourds with seeds and sea shells, all connected to a pair of speakers.*

O espaço se enrola em torno do corpo do dançarino. A dança realiza ao mesmo tempo a ligação e a disjunção dos elementos de tudo o que se enrola em torno do corpo e no corpo, envelopando-os e desenvolvendo-os, dobrando e desdobrando. E isso que se enrola através do espaço e do corpo é, mais e mais, o tempo e a memória.

Se o tempo e a memória se enrolam em torno do corpo e no corpo, a forma pela qual isso acontece, de acordo com Uno (2012), não se dá como puro fluxo do tempo, mas na forma de uma interrupção, de uma fratura: “O corpo é essa ruptura inqualificável [...] ele introduz uma catástrofe no tempo que flui. O corpo como ruptura implica um aspecto partido do tempo, da história” (p. 51). Em *Praia Formosa*, a defasagem desse corpo consigo mesmo me parece introduzir essa catástrofe no tempo que flui, no sentido de expor as fraturas de uma história de apagamentos e violências operados contra Muanza e seus companheiros de diáspora, particularmente nesse território do Valongo e seus arredores. E a dança, como propus, opera uma religação entre esses tempos nessa dobra e desdobra, numa operação que não se organiza a partir de uma dimensão cronológica do tempo, mas intensiva.¹¹

No começo do filme, um plano aberto da região portuária nos faz testemunhar a implosão do Viaduto da Perimetral – ocorrida em 2013, no contexto da reforma urbana do Porto Maravilha. Como já vimos, o projeto transformou o local em espaço turístico e removeu parte da população, majoritariamente negra, da região. O espaço em que Muanza dança é exatamente a avenida por sobre a qual passava o Viaduto. O filme aproxima essas imagens de diferentes tempos, e coloca Muanza para dançar, ocupando com seu corpo um espaço ao mesmo tempo vasto das largas pistas, e espremido – pois lugar de passagem, feito para os carros, interdito a esse corpo que permanece (além de todas as restrições que se colocam para um corpo negro e feminino na cidade, sobretudo à noite).

Seguindo nesse gesto de aproximação de imagens de diferentes tempos do mesmo espaço, convoco aqui outro filme que contém uma sequência de dança que acontece bem perto da de Muanza, só que quando a Perimetral ainda estava

¹¹ A esse respeito, cabe citar também o filme coletivo *Elekô* (2015), em que mulheres negras realizam uma performance ritualística de dança no Cais do Valongo, durante as obras do Porto Maravilha. O filme é analisado por Kênia Freitas (2018).

lá. Trata-se de *Esse amor que nos consome* (Ribeiro, 2012),¹² que acompanha a trajetória da Companhia de Dança Rubens Barbot a partir da mudança para a nova sede – um antigo casarão no Centro do Rio, que está à venda. Enquanto se preparam para montar o próximo espetáculo, eles se mantêm sob constante ameaça de expulsão. O filme propõe alguns números de dança nos espaços da cidade. Um deles é esse a que me referi, em que três homens negros – vestindo calças de operários e com o torso nu – se movimentam evocando o trabalho na construção civil. No plano, o Viaduto da Perimetral é uma linha horizontal que corta a imagem ao meio e atravessa os corpos. Um dos homens perambula numa espécie de círculo disforme, com a cabeça baixa e o tronco curvado. O outro incorpora os efeitos da britadeira no tremular ritmado do corpo. O terceiro, ajoelhado, abaixa e levanta o tronco e a cabeça. No áudio, os ruídos de máquinas vão se intensificando à medida que os corpos se movimentam ao som dessa sinfonia da cidade em transformação.

Figura 6
Cena do filme *Esse amor que nos consome* (Ribeiro, 2012)



¹² Sinopse de *Esse amor que nos consome*: Gatto e Barbot são companheiros há mais de 40 anos e passam a viver e a ensaiar com sua companhia de dança em um casarão abandonado no Centro do Rio de Janeiro. Sua luta diária se mistura à criação artística e à crença em seus orixás.

Analisei o filme de Allan Ribeiro em minha pesquisa de mestrado, buscando perceber, entre outras coisas, de que maneira as cenas de dança reconfiguram o espaço no qual elas acontecem, instaurando espaços outros, na esteira do que propôs Foucault em relação às heterotopias. Retomo aqui um trecho:

Os dançarinos – e a forma com que são filmados – reescrevem o espaço que ocupam com seus movimentos, na instauração de um novo ritmo na vivência daqueles lugares que inaugura um espaço outro. [...] Poderíamos dizer, como afirma Milton Santos, que a esses corpos, que não experimentam a *cidade da pressa*, resta a invenção, constituída nas *zonas opacas*: “[...] espaços do aproximativo e da criatividade, opostas às zonas luminosas, espaços de exatidão” (Portugal, 2016, p. 53).

O corpo em dança instaura essas zonas de opacidade e lentidão na região portuária carioca em um momento no qual se pretendia transformá-la em zona ainda mais luminosa, produtiva – e branca. A ausência das máquinas e ferramentas de trabalho leva nossa atenção aos gestos repetitivos; à liberação do movimento disciplinar a que esses corpos foram e são tantas vezes submetidos na construção civil,¹³ área fundamental nos projetos de reforma urbana, como essa do Porto Maravilha. Podemos dizer que o espaço espremido aqui, portanto, é essa coreografia do trabalho – que é friccionada/disfuncionalizada por esses corpos em dança. A câmera (operada por Pedro Faerstein), mais um corpo em interação nesse bailado, aqui observa estática. Uma espécie de *tableaux vivant* que ressalta a composição dos elementos: os movimentos dos corpos, seus figurinos, o tecido vermelho que materializa a proteção de Exu (novamente ele), o largo no qual se movimentam, a Perimetral, o guindaste ao fundo. Juntos, formam o quadro dessa cidade que tanto está em movimento como impõe a esses corpos determinados movimentos.

Os dançarinos são membros dessa que é a primeira companhia negra de dança contemporânea do Brasil. A ameaça de expulsão de sua sede acontece no contexto da gentrificação do recém-criado bairro da Lapa¹⁴ – na vida e no filme.

¹³ Em 2019, pretos e pardos ocupavam 63% dos trabalhos na construção civil no Brasil (*Correio Braziliense*, disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/trabalho-e-formacao/2019/11/17/interna-trabalhoeformacao-2019,807077/negros-ocupam-cargos-com-menor-remuneracao-no-mercado-de-trabalho.shtml>. Acesso em mar. 2024).

¹⁴ Sobre esse processo de gentrificação e criação do bairro da Lapa, ver Portugal, 2016, p. 43-44.

Esse amor que nos consome nasce do encontro de Allan com a Companhia, e reage ao contexto de profundas transformações urbanas que estavam acontecendo nas grandes cidades brasileiras, em especial o Rio de Janeiro, no contexto dos jogos esportivos aqui sediados na última década. Estávamos no calor dos acontecimentos, os jogos eram ainda promessas futuras. Para alguns, é claro. Para a Companhia não havia promessa, mas ameaça. E a essa, assim como Ana Pi, os integrantes da companhia (e o filme) respondem dançando. Dançam em meio aos espaços espremidos de uma cidade assolada pelo turismo e pela especulação imobiliária, e assim alargam o presente inventando formas de existir junto.

Essa existência conjunta se materializa em outra cena do filme, que retoma e literaliza a imagem da trama, e por isso a convoco para essa gira. Como é possível perceber na próxima imagem, os bailarinos estão ligados uns aos outros por um tecido de retalhos – e a dança é justamente a costura desse tecido heterogêneo que os atravessa e circunda. No Dicionário Priberam,¹⁵ um dos significados do verbo tecer é: “construir uma estrutura com fios produzidos pelo próprio corpo”, como a aranha ou o bicho-da-seda. Sem linhas nem agulhas, poderíamos dizer que, nessa costura invisível feita pelos dançarinos em cena, os fios são os próprios corpos em movimento – com tudo o que eles carregam e ativam nessa performance.



Figura 7
Cena do filme *Esse amor que nos consome* (Ribeiro, 2012)

¹⁵ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/tecer>. Acesso em 21 jun. 2024.

Nesse tecer dançante, eles dão forma ao tecido de retalhos, fragmentado, que ao final da costura invisível estendem do lado de fora do sobrado. Nesse gesto, encobrem a placa VENDE-SE que se mantinha fixada na fachada desde que o grupo se mudou para lá. A venda do sobrado é o que ameaça retirá-los de lá, e o tecido ali pendurado – por encarnar, em sua feitura e forma, o cotidiano da Companhia e suas formas de existência/resistência – o que os faz permanecer.¹⁶ A esse respeito, escrevi:

Em meio às mudanças da cidade e da região – que parecem afirmar que a vocação da casa é, dentro de pouco tempo, passar por uma revitalização e abrigar um empreendimento rentável –, os personagens se instalam no presente e ali inventam um modo de viver que opera uma dobra na finalidade do espaço. [...] O filme permanece atento a essa micropolítica dos corpos, como a erva daninha que insiste em crescer nas brechas do cimento do sobrado habitado pelos personagens. [...] Em uma bela passagem de seu texto na Revista Cinética, Fábio Andrade conclui: “*Esse Amor que nos Consome* é a reafirmação dos retalhos de uma mesma cidade-tecido que os projetos de futuro se esforçam por separar” (Portugal, 2016, p. 46).

Se no filme de Allan esses projetos de futuro operavam no presente do robusto processo de transformação urbana que preparava a cidade para receber os jogos esportivos da última década, no qual a ameaça de expulsão da Companhia ainda está para ocorrer (e a resistência a ela ainda parece em certa medida possível); em *Mato seco em chamas* (Pimenta, Queirós, 2022)¹⁷ – último filme que trago para compor este texto – adentramos um território fundado pela exclusão.

¹⁶ Cabe notar que o casarão foi doado à Companhia Rubens Barbot após o proprietário assistir ao filme, em sua primeira exibição no Rio de Janeiro, como parte da programação da 4ª Semana dos Realizadores. Atualmente nomeado Terreiro Contemporâneo, é um espaço de ensaios, eventos e também de exibição dos espetáculos da Companhia.

¹⁷ Sinopse de *Mato seco em chamas*: Na favela de Sol Nascente, na Ceilândia, a principal moeda de troca entre grupos inimigos é o petróleo. Chitara, grande gasolinera da região, tenta fidelizar a clientela junto ao seu poço particular com a ajuda da irmã. Quando o Brasil se torna mais conservador e ameaça votar na extrema-direita, o posicionamento de Chitara se transforma em um ato político.

Mato seco em chamas parte da terra arrasada que é o Sol Nascente, maior favela do Brasil, situada na Ceilândia, cidade-satélite de Brasília cujo nome encarna a exclusão que a funda.¹⁸ O grande empreendimento imobiliário que está sendo erguido ali naquele momento é um complexo prisional (construído pelos próprios presos em trabalho social). Não à toa. Afinal, no Sol Nascente, o encarceramento perfura de maneira singular as vidas daquele território e o próprio filme, como veremos adiante. O filme conta a história das Gasolineiras da Kebrada, grupo de mulheres que toca uma refinaria clandestina, desviando o petróleo do oleoduto que passa sob seu território e vendendo gasolina para motoboys num mercado paralelo. Realizado com mulheres atravessadas pela experiência prisional, *Mato seco em chamas* retrata um território em que o dentro e o fora da prisão não estão totalmente delineados.

Em uma das sequências de dança do filme, dentro de um ônibus, um grupo de mulheres se movimenta eroticamente ao som do funk *Helicóptero*, de MC Pierre e DJ Guuga. A letra da música retrata uma mulher sendo assediada por dois homens dentro de um helicóptero, em versos como: “*Tu vai foder no céu, piranha, dentro do helicóptero*” e “*Ou dá sua xereca, ou eu te jogo aqui de cima*”. O que vemos na cena, no entanto, é um grupo mulheres dançando juntas, sem a presença de homens, divertindo-se e interagindo numa relacionalidade *cuir*, em que a encenação do erotismo e da obscenidade surgem como formas de lidar com as restrições à sexualidade de maneira afirmativa. Elas cantam a música com alegria e prazer, enquanto movimentam livremente seus corpos não normativos. Elas – e o filme – respondem a essa sexualização misógina virando-a contra si mesma. E instauram, dentro do ônibus – que é já um espaço de confinamento nas grandes cidades para aqueles que foram expulsos das áreas centrais e passam horas do dia deslocando-se em meio aos massivos engarrafamentos – um vacúolo de liberdade. A movimentação dos corpos desorganiza a *mise-en-scène* do cotidiano: o corredor, usualmente ocupado por corpos exaustos e estáticos que dariam tudo para se sentar, transforma-se em pista de dança. Não há ninguém sentada nos assentos das cadeiras – estas servem de apoio para algumas ficarem em pé, enquanto outras apoiam-se nelas (e nas barras de pega) para melhor rebolar ou descer até o chão.

¹⁸ O nome Ceilândia é composto pela sigla CEI, que significa Campanha de Erradicação de Invasões (implantada em 1969 com o objetivo de remover assentamentos informais situados nas proximidades do plano piloto que ‘ameaçavam’ arruinar a integridade de seu desenho), e o sufixo -lândia, que significa terra, local.

A longa duração da cena contribui para ativar esse habitar intensivo que interrompe o fluxo narrativo e nos faz mergulhar naquela festa – esse espaço “só delas”, como propõe Claudia Mesquita (2022, p. 109): “O desvio [do petróleo] pode ser estendido à narrativa fílmica, como se a força das protagonistas pudesse cavar linhas de fuga no interior da ficção, libertando-a dos códigos e das regras narrativas, abrindo espaços que são ‘só delas’”.



Figuras 8 e 9
Cenas do filme *Mato seco em
chamas* (Pimenta, Queirós,
2022)

Um corte brusco reconfigura completamente o espaço do ônibus, trazendo uma outra dimensão para o confinamento: as mesmas mulheres que dançavam livremente agora estão algemadas e sentadas nos assentos antes vazios, em silêncio. Elas vestem uniformes prisionais brancos e são vigiadas por duas guardas trajadas de preto. Da noite lasciva, passamos à ordenada luz do dia. A princípio poderíamos nos perguntar: seria o primeiro plano imaginação, enquanto o segundo configuraria a realidade? O filme, no entanto, parece negar ativamente uma resposta a essa pergunta. Não se trata aqui de uma imaginação festiva que se opõe ao real dos corpos disciplinados com uniformes prisionais. A dança é fissura, brecha radical que o filme abre na relação com essas mulheres. Em termos de linguagem cinematográfica, aliás, o primeiro plano está muito mais próximo do documental do que o segundo. Os movimentos da dança aparentam improvisados e livres (sendo a câmera apenas uma observadora em meio aos corpos que se amontoam e se encobrem), enquanto os corpos sentados ordenadamente (dispostos em cadeiras alternadas para que a câmera os veja), e depois alinhados em fila para descer do ônibus quando lhes for mandado, são uniformemente coreografados. Um arranjo artificial e unificador que expõe as “ficções do poder”, a ilusão de um mundo controlado e ordenado. Como sugere Mombaça (2021, p. 65), “o poder opera por ficções, que [...] estão engajadas na produção do mundo. As ficções do poder se proliferam junto a seus efeitos, numa marcha fúnebre celebrada como avanço, progresso ou destino incontornáveis”. Esses corpos em fila descendo algemados do ônibus prisional encenam essa marcha fúnebre de vidas que – pela ficção do poder – estão condenadas não apenas à prisão, mas a uma existência carcomida, sem horizontes ou perspectivas.

A montagem com o plano anterior, no entanto, nos traz a dimensão de que essa ficção não pode existir sem o esforço constante de repressão desses corpos insubmissos, que seguem encontrando formas de dançar, dentro ou fora do ônibus prisional. Em outra cena do filme, em que as Gasolineiras fazem um churrasco na refinaria, Andrea rememora sua experiência na prisão, compartilhada com Léa: “Só as dona lá cantando funkzão, e tinha uma chácara lá embaixo, né, Léa? O som vinha lá dentro da cadeia, e nós dançando, era funk, era tudo, era massa demais, velho. Assim, não era massa tá lá, mas era massa que a gente levava a cadeia nos peitos”. Me parece que, nessa sequência do ônibus, o filme encarna em sua escritura essa experiência de “levar a cadeia nos peitos” – que é também uma forma de mover-se em um lugar em que não se pode mover-se; sentir prazer onde não é suposto.

Em suas reflexões acerca de Jean Genet e sua percepção do tempo quando esteve na prisão, Uno (2012, p. 73) afirma: “Quando se é privado do espaço, ou quando o espaço é ocupado por outros, apenas o tempo pode ainda nos abrigar nas dobras, curvas e camadas próprias à duração – tudo aquilo que constitui a realidade do tempo”. Guardadas as singularidades entre o filme e a obra de Genet, penso que a longa duração dessa dança carrega algo de um abrigo no tempo nesse espaço espremido do ônibus prisional. Como afirmou Foucault (apud Bernauer, Rasmussen, 1988, p.13) numa entrevista meses antes de sua morte: “Não se pode imputar a mim a ideia de que o poder é um sistema de dominação que controla tudo e não deixa espaço para a liberdade”.¹⁹ Trata-se aqui, portanto, da criação de um vacúolo que interrompe e perfura esse sistema de dominação que as priva de espaço.

A outra cena de dança do filme acontece em um momento mais cotidiano de diversão: um forró no qual as Gasolineiras estão reunidas e dançam ao som da música “Mato seco em chamas”, da banda Muleka 100 Calcinha:

*Noite tão fria
Cidade deserta
Vem, sensualiza
As donas da quebrada
Mulheres lindas
Bem arrojadas
Seus corpos em chama
Em plena madrugada*

*Essa explosão de sensação
Tudo unido em um só coração
Como o mato seco em chamas
Queimando, explodindo
Com emoção
Por desejo e paixão*

A letra da música que dá título ao filme conecta o mato seco aos corpos das Gasolineiras – as “donas da quebrada” – também em chamas. Elas queimam e

¹⁹ No original: *One cannot impute to me the idea that power is a system of domination which controls everything and leaves no room for freedom.*

explodem de emoção, desejo e paixão. E, novamente, o filme abre um espaço-tempo para que essas mulheres – que em outros momentos do filme carregam armas, operam máquinas pesadas – tenham prazer, sensualizem, dançam com os corpos colados, beijem longamente com tesão. Desejos impuros que não cabem em uma métrica moralizante do mundo. Na mesma cena do churrasco, Andrea comenta que Léa era chamada de Wesley Safadão na cadeia. O motivo era o cabelo longo, mas Léa garante que “representava”: só na cela dela tinha três mulheres, fora as das outras celas. Léa se orgulha em ser uma espécie de garanhona que “pega geral”. Seu sonho, conforme narra em outro momento do filme, é ser dona de um puteiro. Seus desejos carregam tanto os códigos do universo heterossexual, machista em sua estrutura, como o desvio a essa norma. Sua vivência lésbica desloca esses códigos normativos sem, no entanto, os apaziguar ou resolver.

Foucault (1979, p. 80) já afirmou que “o corpo é uma realidade biopolítica”, no qual se inscrevem os poderes e de onde partem as resistências a ele. Ele é superfície de inscrição dos acontecimentos, “inteiramente marcado de história” e por ela arruinado:

sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito (Foucault, 1979, p. 22)

Desejos, desfalecimentos e erros que se atam e se desatam, que estão em insuperável conflito. A espessura temporal desse conflito e tudo o que os corpos ativam em sua presença. Os fios dos corpos em dança são, portanto, tudo o que eles ativam e arruinam, tudo o que neles se ata e se desata. Seus gestos e movimentos tanto presentificam as restrições diversas operadas sobre eles (nas diferentes temporalidades que neles se confluem) como as tensionam – tecendo formas de fuga (sempre provisórias e parciais). Os corpos – femininos, racializados – surgem nos filmes como esse elemento irreduzível, superfície na qual se inscrevem poderes e resistências, espaço do entrelace, da encruzilhada, das sínteses disjuntivas. Os fios por eles produzidos emaranham real e ficção, ativam simultaneamente temporalidades diversas, dão um nó na sequencialidade narrativa. As cenas de dança, espaços-tempos intensivos que abrigam e se voltam para

o corpo em estado de performance, me parecem existir com o desejo dessa “instauração performativa de um outro mundo”, sem perder de vista, como já vimos, os insuperáveis conflitos e os rastros da história também instaurados pela presença deles. A correlação de forças, no entanto, não está fixa; ao contrário, ela se atualiza pela e mediante a presença dos corpos em cena. E assim, ao mover o campo de forças, os movimentos desses corpos que dançam tecem a fuga, praticam liberdade nos espaços espremidos a que são constantemente submetidos.

Aline B. Portugal é doutoranda em comunicação social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (CNPq), com estágio doutoral em cinema studies na NYU (Fulbright). Integrante da Mirada Filmes, atua como diretora e roteirista para cinema e televisão.

Referências

- BAKER, Houston A. *Turning South again: re-thinking Modernism/ re-reading Booker T.* Durham: Duke University Press Books, 2001.
- BANDCAMP. Mojubá Exu. 2020. Disponível em: <https://sirr-ecords.bandcamp.com/album/mojub-exu>. Acesso em 23 maio 2024.
- BERNAUER, James; RASMUSSEN, David (eds). *The final Foucault*. Cambridge: MIT Press, 1988.
- BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.
- DE SIMONE, Julia de (dir.). *Praia Formosa*. Rio de Janeiro: Mirada Filmes, 2024.
- FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 1979.
- FREITAS, Kênia. Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros. 2018. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/>. Acesso em 24 maio 2024.
- GOLDMAN, Danielle. *I want to be ready: improvised dance as a practice of freedom*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010.

- LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MEIRELLES, Elena; PAIVA, Lúvia de (dir.). *Tremor Iê*. Fortaleza: Tardo Filmes, 2019.
- MESQUITA, Claudia. A lenda das Gasolineiras, entre o vivido e o imaginado. In: *Catálogo do ForumDoc*. Belo Horizonte, 2022. p. 105-112. Disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/catalogos/2022>.
- MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- PI, Ana (dir.). *NoirBlue – deslocamentos de uma dança*. Belo Horizonte, 2018.
- PIMENTA, Joana; QUEIRÓS, Adirley (dir.). *Mato seco em chamas*. Ceilândia: Cinco da Norte, 2022.
- PORTUGAL, Aline. Geografia de espaços outros. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.
- RIBEIRO, Allan (dir.). *Esse amor que nos consome*. Rio de Janeiro: 3 Moinhos Produções, 2012.
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2012.
- VERAS, Alexandre. Carta para uma amiga que dança. Apontamentos sobre dois corpos e uma câmera. *Loie Revista de danza, performance y nuevos medios*, v. 10, 29 abr. 2022. Disponível em: <https://loie.com.ar/loie-11/reflexiones/carta-para-una-amiga-que-danca-apontamentos-sobre-dois-corpos-e-uma-camera/>. Acesso em 21 jun. 2024.

Artigo submetido em março de 2024 e aprovado em junho de 2024.

Como citar:

PORTUGAL, Aline B. Tecer a fuga com os fios do corpo em dança. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 162-184, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.9>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>