

MILENE MIGLIANO

Professora, pesquisadora e jornalista, possui estágio pós-doutoral pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia com estágio sanduíche (PDSE-CAPES) na École Nationale Supérieure d'Architecture Paris La Villette, França. Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, é graduada em Comunicação Social, habilitação Jornalismo com formação complementar em Cinema, também pela UFMG. É pesquisadora do Juvenália: questões estéticas, geracionais, raciais e de gênero em comunicação e consumo da ESPM-SP e do Grupo de Trabalho Infâncias e Juventudes do Conselho Latino Americano de Ciências Sociais. Integra o Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes no Centro de Artes Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Membro da Associação Filmes de Quintal, em Minas Gerais, no qual participa da curadoria e programação anual do forumdoc.bh, festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte. Publicou «Entre a praça e a internet: outros imaginários políticos possíveis na Praia da Estação», pela Editora UFRB, em 2020. É membro do Intercom, da Socine e da Rede Historicidades. Vive em Salvador, Bahia.

Dança envolvente e ficção visionária: fabulação crítica de cidades amorosas para elas

Immersive dance and visionary fiction: critical fabulation of loving cities for them

RESUMO

Proponho um texto para colocar em contato dois filmes que têm como protagonistas corpos vibrantes - que enfrentam e confrontam violências e opressões. Corpos de mulheres cis, trans, negras, indígenas, não-binárias que em suas trajetórias reinventam os usos de/e seus corpos periféricos. Afeita a uma submetodologia indisciplinada (MOMBAÇA, 2016; BRANDÃO; LIRA, 2020), parto de cenas dos filmes em direção à uma cartografia dos afetos em trânsito entre os corpos audiovisuais em dança e o meu corpo encarnado de pesquisadora implicada, interessada na dimensão do fazer sentir, mais do que fazer sentido. A ética amorosa (hooks, 2020) em busca de reparação e encontro com outras epistemes fazem emergir corpos "delinquirs" em enfrentamento contíguo.

Palavras chave: Fabulação crítica; ética amorosa; cinema de ficção visionária

ABSTRACT

I propose a text to introduce two films whose protagonists are vibrant bodies - bodies that face and confront violence and oppression. Bodies of cis, trans, black, indigenous and non-binary women who, in their trajectories, reinvent the uses of their peripheral bodies. Fond of an undisciplined sub-modology (MOMBAÇA, 2016; BRANDÃO; LIRA, 2020), I depart from scenes in the films towards a cartography of affections in transit between the audiovisual bodies in dance and my embodied body as an involved researcher, interested in the dimension of making people feel, rather than making sense. The love ethic (hooks, 2020) in search of reparation and encounter with other epistemes makes "delinquers" bodies emerge in contiguous confrontation.

Keywords: *Critical fabulation; love ethic; visionary fiction cinema*

“E flutua, e flutua...
Ninguém vai querer nos dizer como amar”
Johnny Hooker

Escrevo este texto desde minha afetação e fruição estética cinéfila - enquanto mulher cis, branca e bissexual – ao assistir a dois filmes que têm como protagonistas mulheres negras, indígenas, cis, trans e não-binárias, que em suas trajetórias enquanto personagens-vida (MEDRADO et al, 2023), reinventam os usos de/e seus corpos considerados periféricos e marginais, por meio de uma prática amorosa comunitária (hooks, 2019). Tal prática possibilita a criação, nas narrativas fílmicas em que os filmes estão inscritos, dos usos das cidades com seus corpos que existem e resistem às estigmatizações, subjugações e violências patriarcais, coloniais, históricas. Ou melhor, historicizadas oficialmente; aqui, a busca é por narrativas à contrapelo. (BENJAMIN, 1996)

O imaginário opressor é produzido desde os epistemicídios fundantes da modernidade: a reconquista da Península Ibérica, o genocídio dos povos originários desde as conquistas das grandes navegações, a inquisição e queima das bruxas e corpos dissidentes pela Igreja Católica e seus fiéis seguidores durante mais de quatro séculos, e a escravização e diáspora negra imposta aos povos africanos que configura até hoje racismo e genocídio (GROSGOUEL, 2016). Epistemicídios porque intentaram de variadas maneiras eliminar as diversas epistemes, modos de sentir, fazer e pensar o mundo diferentes da universalidade ocidental racionalista.

A inferiorização dos conhecimentos produzidos por homens e mulheres de todo o planeta (incluindo as mulheres ocidentais) tem dotado os homens ocidentais do privilégio epistêmico de definir o que é verdade, o que é a realidade e o que é melhor para os demais. Essa legitimidade e esse monopólio do conhecimento dos homens ocidentais têm gerado estruturas e instituições que produzem o racismo/sexismo epistêmico, desqualificando outros conhecimentos e outras vozes críticas frente aos projetos imperiais/coloniais/patriarcais que regem o sistema-mundo. (GROSGOUEL, 2016, p.25)

Silvia Federici, em *O Calibã e a Bruxa* (2017), ressalta que o capitalismo implementou uma nova fase do patriarcado que trouxe outra divisão sexual nas relações trabalhistas, determinando as mulheres como reprodutoras da força de trabalho. Seus conhecimentos, que se relacionavam com as tradições das curas das ervas, dos ciclos lunares, astrológicos e sazonais, das danças e dos cantos, bem como de muitas outras relações entre e com seus corpos e a natureza, conhecimentos a respeito do cuidado consigo e com outras formas de vida, foram proibidos de serem transmitidos e experienciados. Eram tidos como pecados e deveriam ser extirpados da terra. Essas pessoas foram silenciadas pelas torturas, julgamentos e execuções nas fogueiras em praça pública. Sua potência de vida e de transformação de mundo sofreu tentativas de aniquilação. A atualização de tal poder capitalístico é debatido com

Preciado (2014) (que) propõe que as redes insidiosas e tentaculares do capitalismo ocidental internacionalizado são sustentadas por lógicas farmacopornográficas, na produção e disseminação em larga escala tanto de medicamentos como de

audiovisualidades cujo objetivo não é por exato alienar, mas, de modo intenso e ostensivo, controlar, designando modos *corretos* e compulsórios de *gozar*. (ROCHA, 2018, p.81)

No século XXI, o controle dos corpos foi ampliado diante de desenvolvimentos tecnológicos e tem atuado na dimensão de conquista e domínio de imaginários narrativos e consequentemente dos desejos. Em enfrentamento aos tentáculos, a dança envolvente das personagens-vida protagonistas nos filmes “Abjetas, 288” e “Mato seco em chamas” estabelecem uma retomada de imaginário invocando libertação, alegria, amor e cuidado. Personagens-vida porque são mulheres que precisam ser conhecidas consonantes e estimulantes de uma transformação social. A dança envolvente afirma a corporeidade de enfrentamento a determinação, ao controle de suas vidas, circulando e misturando os espaços públicos e privados, cometendo delitos em relação às normas e leis vigentes e/ou silenciosas. Nos filmes, as protagonistas realizam gestos de acolhimento entre mulheres no espaço público enquanto compromisso, afeto e prática. Cenas que valorizam existências experimentadas sob uma ética amorosa, seguindo bell hooks (2021) se atualizam resistindo, reivindicando e reinventando seus corpos em espacialidades especulativas desde duas cidades brasileiras: Aracaju, cidade litorânea e capital de Sergipe, fabulada como “Aqui”, em “Abjetas, 288” de Júlia da Costa e Renata Mourão (2019), e Brasília, especificamente o bairro Sol Nascente, no distrito de Ceilândia, expansão da capital federal, em “Mato seco em chamas”, de Adirley Queiroz e Joana Pimenta (2022). Com as entonações de submetodologias indisciplinadas, desenharei um mapa dos afetos que os corpos destas mulheres dançam.

CINEMAS DE CIDADES PARA ELAS

As cidades e seus bairros e distritos que situam as narrativas das vidas das protagonistas dos filmes escolhidos, se encontram, de partida, em situação periférica em relação aos imaginários e grandes centros urbanos. Sergipe, estado do nordeste brasileiro, está longe de fazer parte do cotidiano simbólico enquanto conjunto de cidades relevantes; sua capital sequer figura enquanto destino turístico. Já a Ceilândia tem se constituído enquanto ambiência conhecida em tramas do imaginário cinematográfico que acompanha figuras da resistência ao poder e controle urbano. A implementação do Centro de Erradicação de Invasões (CEI), em Brasília, situa a Ceilândia como resistência desde o planejamento da intervenção urbana, que me foi apresentada em “Branco sai, preto fica”, de Adirley Queiroz (2018). No filme eleito, “Mato seco em chamas” a espacialidade é mais periférica: Sol Nascente, afastada do centro da Ceilândia e dos holofotes do espetáculo,

próxima das páginas policiais. Nos dois filmes, as mulheres dominam as urbanidades em uma ética concatenada com seus sonhos, comunidades, corpos e desejos.

A tomada da territorialidade do espaço urbano e coletivo pelas mulheres, principalmente racializadas, é uma consequência da resistência e persistência no existir. Elas se inventam prioritariamente nas margens da “cidade e da cidadania, submetida a condições indignas de sobrevivência, diante de um modelo colonial, capitalista e patriarcal de urbanização desigual, em que seu direito a ter direito é sistematicamente negado.” (MANZI, 2021, p.18). Para Grada Kilomba, retomada por Manzi, “a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade” (2020, p.68). Foi nestes espaços que as mulheres constituíram suas comunidades de apoio, entre mulheres, que configuram a resistência dos aquilombamentos no tempo presente. Um modo de existir que como as cosmovisões dos povos originários, enfrenta o poder capitalístico, patriarcal e controlador. A margem, nestes filmes, caracteriza e potencializa a invenção de cidades amorosas para elas.

“Abjetas 288”, de Julia da Costa e Renata Mourão (2019) é um curta-metragem ficção científica musical no qual duas personagens amigas, Joana e Valenza estão em busca de um espaço de vivenda onírico propagandeado pela televisão onipresente – *Aracaju gardens*; o filme se realiza durante um dia em que as amigas derivam pela cidade em sua busca. Realizado como projeto de fim de curso das duas graduadas em cinema na Universidade Federal do Sergipe, tem como espacialidade especulativa (ASANTE, 2022) a cidade “Aqui”, fabulada no território da capital do estado^[1].

Na primeira cena em que as protagonistas compartilham a tela, estão à espera no que reconhecemos como um ponto de ônibus. Ambas levam pertences em bolsas: a de Valenza é feita de plástico e a de Joana é um galão adaptado com alças, ambas presas como mochilas, indicando que estão preparadas para deambular. No equipamento urbano há diversos graffitis nas paredes e estruturas, um pixo da palavra “coragem”, lambe-lambes com o texto “procuro emprego”, um desenho de um rosto de perfil com uma marcação de ênfase nos olhos, como que sinalizando, olho aberto.



FIGURA 1: Imagem 1 de "Abjetas 288", amigas no ponto de ônibus.

Valenza pergunta para Joana porque ela não avisou quando chegou em casa, depois de sair da festa na qual ambas estavam, na noite anterior. Joana diz que não faria diferença, já que estava acompanhada. Joana então se levanta, diz que "vai mijar" e pede para a amiga ficar de olho. No breve diálogo, o cuidado de uma com a outra é evidenciado. "Amizades amorosas nos dão espaço para experimentarmos a alegria da comunidade num relacionamento em que aprendemos a processar todos os nossos problemas, a lidar com diferenças e conflitos enquanto nos mantemos vinculados" (hooks, 2021, p.165).

Em um corte, o ponto de vista da câmera se coloca atrás dela, enquadrando por entre as coxas de Joana, Valenza e um pequeno cartaz colado com os dizeres "eles sabem". Ao final do xixi, percebemos que o pequeno cartaz tem uma alteração na imagem, como se fosse uma tela fora do ar, com riscos/ruídos. Joana, depois de cometer a infração, volta a se sentar ao lado da amiga. No código de lei brasileiro, dependendo da conduta e território, o delito urinar em público pode ser considerado penal ou administrativo. No texto "Queer decolonial: quando as teorias viajam", Pedro Paulo Gomes Pereira enfatiza o banheiro público como um lugar do controle dos corpos, disseminado pela burguesia, no século XIX e evidencia a relação que Cilene, uma mulher trans, estabelece ao ser contratada para realizar os serviços gerais dos banheiros da rodoviária de sua cidade, Santa Maria: "esse corpo, considerado ambíguo, cuida do dispositivo que elide a ambiguidade" (GOMES, 2005, p.425). Em "Abjetas 288" Joana extingue a possibilidade de dominação do banheiro em seu corpo na sequência da afirmação do amor comunal que rege sua

relação com Valenza ela institui a rua como espaço para se aliviar, reivindicando a liberdade de uso velada que homens têm de urinar em espaços públicos.

Na sequência, o carro que elas esperavam, chega. Na narrativa fílmica, o transporte é feito em carros que atravessam a cidade vazia. No percurso, Joana conta que o companheiro da noitada queria lhe tatuar no braço a frase “A rua é noix”, mas acabou tatuando o que ela pediu, “Eu amo mamãe”, afirmando mais uma vez o amor entre mulheres, comunal, mais valoroso do que a vinculação a outros grupos de afinidades

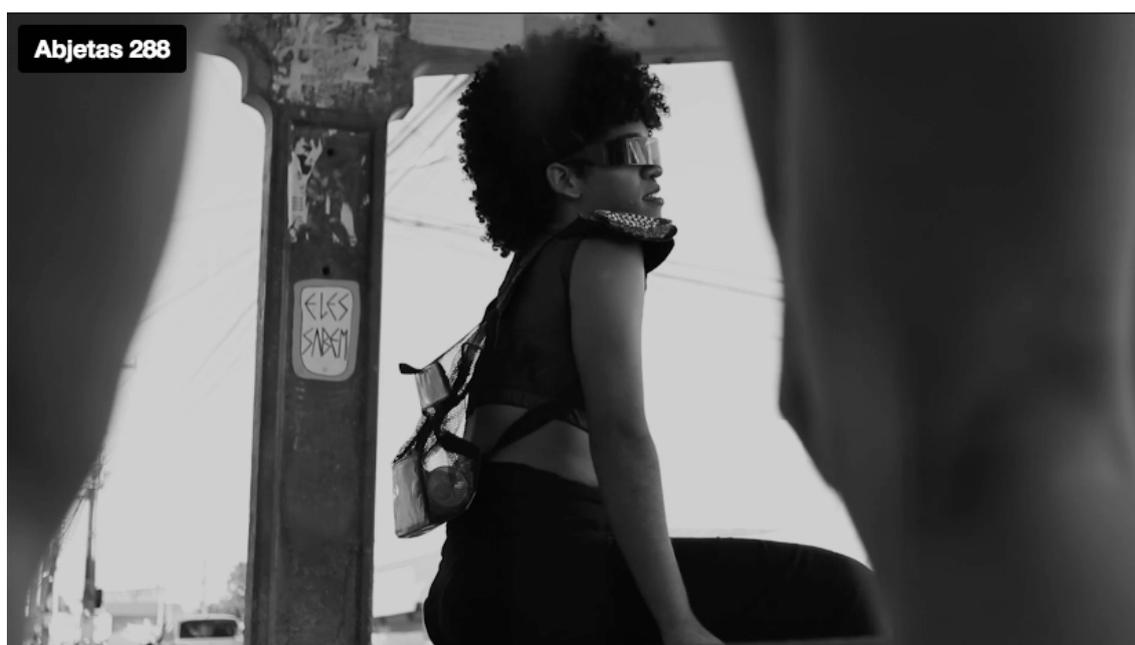


FIGURA 2: Imagem 2 de “Abjetas 288”, cena “eles sabem”.

Em “Mato Seco em Chamas”, de Adirley Queiroz e Joana Pimenta (2022) as narrativas fílmicas giram em torno de Léa, Chitara, Andréia e outras mulheres que se organizam em atividades de invenção, manutenção e suporte do desvio e refinamento clandestino de petróleo a partir da perfuração de um duto condutor que atravessa o subterrâneo do setor habitacional Sol Nascente. “A maior favela do Distrito Federal. O investimento cênico é pesado: no lote das *gasolineiras* há uma torre de observação e um ‘cavalo-de-pau’ (artefato para bombeio mecânico do petróleo), entre outras traquitanas, maquinário presente em várias cenas, signo por excelência da invenção ficcional (com suas particularidades, decerto)” (MESQUITA, 2022, p. 105).

Entre as atividades que enfrentam o poder na cidade que habitam está a candidatura de Andréia Vieira na concorrência do cargo de deputada distrital, como representante do PPP, Partido do Povo Preso. Com seu corpo a distribuir panfletos em conversa com os garis ou com os motoristas e passageiros de ônibus, Andréia tem como medidas propostas se eleita, o fim do toque de recolher, a liberação da pista para os eventos de realização de No grau (performance

de empinar as motocicletas em movimento) e o reconhecimento e autorização do trabalho dos moto-taxistas. Na cena seguinte a documentada nas imagens, Andréia está na garupa de Chicão gravando um vídeo de campanha no celular, onde tematiza também as regras e práticas do sistema prisional, já que seus corpos a conhecem. Na narrativa do filme, Andréia e Léa se conhecem na prisão, em uma das temporadas de cumprimento de pena de ambas. Léa fica sabendo na prisão que Chitara, sua meia irmã, está com a refinaria clandestina e ao sair do cárcere a encontra e passa a integrar a rede das gasolineeiras.



FIGURA 3 E 4: Imagens 1 e 2 de "Mato seco em chamas", a campanha de Andréia.

MILENE MIGLIANO |

Dança envolvente e ficção visionária: fabulação crítica de cidades amorosas para elas |
Immersive dance and visionary fiction: critical fabulation of loving cities for them

Entre os frames capturados nas cenas de “Mato Seco em Chamas”, a força do enfrentamento do corpo de Andréia é poderosa diante da poeira da avenida. Sua imagem publicada no folheto de campanha enfrenta a caveira plotada na caminhonete que acompanha o trio elétrico de outra pessoa candidata à distrital, alguém com mais recursos do que o seu partido, o PPP. A disputa política das ruas, das eleições, da realidade e ficção produzem uma tensão, afeto que é indesejável pela fadiga, irritação e indiscernibilidade da situação presente na zona de liminaridade criativa.

Ambas as narrativas fílmicas exploram as liminaridades criativas (MIGLIANO, 2021) entre ficção e documentário, compreendendo a potência da zona de contato entre ao menos estes dois gêneros audiovisuais, experimentando perspectivas outras para suas histórias. Embasadas em um passado vivenciado, os filmes reinventam futuros que compõem ficções visionárias (IMARISHA, 2016).

A ficção visionária oferece aos movimentos por justiça social um processo por meio do qual explorar a criação de novos mundos (embora não seja em si uma solução – e é aí que entra o trabalho prolongado de organização comunitária). (...) Quando liberamos nossas imaginações, questionamos tudo. Reconhecemos que nada disto é fixo, que é tudo poeira estelar, e que nós temos a força para moldá-lo do modo como o fizemos. Para parafrasear Arundhati Roy: outros mundos não apenas são possíveis, mas estão vindo – e já podemos ouvi-los respirar. É por isso que a descolonização da imaginação é o mais perigoso e subversivo de todos os processos de descolonização. (IMARISHA, 2016, p.4)

Walidah Imarisha compreendeu um modo de escritura criativa que imagina outros mundos, para além da ficção científica, como um modo de vislumbrar o que pode vir a ser e que a criatividade que inventa é potência narrativa e combativa. Fabulam tempos nos quais outras espacialidades podem vir a ser vivência cotidiana para as protagonistas; instauram o gesto e prática amorosa em comunidade enquanto uma escolha que enfrenta e contesta o *modus operandis*, ainda em territórios dominados por perspectivas patriarcais e colonialistas. bell hooks já havia enfatizado a importância da mudança ética na transformação dos padrões: “O privilégio do poder está no coração do pensamento patriarcal.” (hooks, 2021, p. 184)

Compreendo que tais fabulações fílmicas em liminaridades criativas se realizam e enfrentam desde o que venho chamando de uma ética da reparação (KILOMBA, 2019), reinscrevendo o lugar das personagens em um protagonismo que atualiza as suas potências de vida, há tanto violentadas, silenciadas e invisibilizadas. Enquanto personagens-vida, as protagonistas reinscrevem mundos oportunos aos seus desejos e demandas desde o processo de transformação.

na “Carta da Autora à Edição Brasileira” de seu livro “Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano”, (quando) a autora situa o caminho da “responsabilidade coletiva de criar novas configurações de poder e de conhecimento” e são negação-culpa-vergonha-reconhecimento-reparação. Para a artista, autora, filósofa e psicóloga, tal percurso de “conscientização coletiva (...) não é de forma alguma um percurso moral” (KILOMBA, 2019, p.11) mas

uma trilha possível na superação da contenção do imaginário político racista, colonial, xenófobo, sexista... (AUTOR, 2022, p.2)

Para Grada Kilomba a reparação é o primeiro passo no enfrentamento ao racismo estrutural, que se constitui desde a tomada de consciência de que todos temos memórias relacionadas com as plantações, ou seja, as monoculturas coloniais que enriqueceram as metrópoles e os senhores às custas do trabalho escravo e servil e usurpação dos territórios das colônias. Nesse sentido, destaco que uma ética da reparação produz práticas que desejam transformar tal legado, modificando os modos de produzir mundo, e vidas, estruturados na modernidade colonial; a ética amorosa em comunidades de mulheres é uma destas práticas.

Nos filmes, a espacialidade especulativa é criada no trajeto pelas ruas em busca, e encontro, de/com *Aracaju Gardens*, em "Abjetas 288" bem como nos espaços de luta e intimidade das protagonistas de "Mato Seco em Chamas", sejam eles espaços públicos, como o ônibus dançante, ou privados, como o quintal refinaria de petróleo. As protagonistas inventam nas narrativas territorialidades que diferem dos modelos de cidades modernas e contemporâneas, nas quais o fluxo e o lucro são os elementos mais importantes; elas inventam territórios nos quais a comunhão é fulcral, nas relações e associações que criam para si.

FABULAÇÃO CRÍTICA E "CORPOS DELINQUIRS"

O protagonismo colonial estruturou práticas e pensamentos que reforçam violências até a contemporaneidade, como a misoginia, o machismo, o racismo, o racismo ambiental, a xenofobia, a lgbtfobia, os capacitismos entre outros comportamentos opressores e genocidas nas espacialidades cotidianas e institucionais. No campo da criação artística estas resistências são muito vivas no tempo contemporâneo, conscientes e atentando para a dificuldade de tal agência. Saidiya Hartman ao problematizar a inexistência de narrativas de mulheres negras durante o período do tráfico negreiro e das escravaturas enfrenta a existência dos arquivos que as assassinam e silenciam mais uma vez.

É uma história fundamentada na impossibilidade – de escutar o não dito, traduzir palavras mal interpretadas e remodelar vidas desfiguradas – e decidida a atingir um objetivo impossível: reparar a violência que produziu números, códigos e fragmentos de discurso, que é o mais próximo que nós chegamos a uma biografia da cativa e da escravizada. (HARTMAN, 2020, p. 15)

Em “Vênus em dois atos”, a partir da denúncia da brutalidade, silenciamento e perpetuação da violência que os fragmentos dos arquivos são capazes de agenciar na invisibilidade destas vidas no tempo contemporâneo, Hartman propõem um modo de escrita literária com e contra o arquivo. Tal modo é a fabulação crítica, que reconhece a fabulação como “uma série de eventos relacionados lógica e cronologicamente que são causados e experimentados por atores. Um evento é uma transição de um estado a outro. Atores são agentes que realizam ações. (Não são necessariamente humanos.) Agir é causar ou experimentar um evento.” (Idem, p. 29). A autora realiza assim uma pesquisa extensa em busca de fragmentos destas narrativas de mulheres negras, para entrelaçá-los e por meio de uma narrativa recombinante, fabular criticamente histórias que tem como ponto de partida um verbo no subjuntivo: e se fosse de outro jeito?

Reconhecidamente, a minha própria escrita é incapaz de ultrapassar os limites do dizível ditados pelo arquivo. Ela depende dos registros legais, dos diários dos cirurgiões, dos livros de contabilidade, dos manifestos de carga dos navios e dos diários de bordo, e nesse aspecto ela vacila diante do silêncio do arquivo e reproduz as suas omissões. A violência irreparável do tráfico atlântico de escravos reside precisamente em todas as histórias que não podemos conhecer e que nunca serão recuperadas. Esse obstáculo formidável ou impossibilidade constitutiva define os parâmetros do meu trabalho. (Idem, p. 30)

A fabulação crítica com Saidiya Hartman imbrica fragmentos únicos à historicidade da realidade e inventa uma possibilidade para a irreparabilidade da ausência e impossibilidade de histórias das mulheres negras existirem. Suas vidas são imaginadas como as que poderiam ter sido, em consonância com a perspectiva de que conhecer, e imaginar, o passado pode fomentar futuros outros, como sequenciabilidade narrativa desde outros percursos para os fragmentos. Ao imaginar uma segunda jovem mulher da qual se tem apenas um registro que a denomina Vênus, e que teria vivido ao mesmo tempo que uma outra jovem negra também assassinada pelo capitão e tripulação do navio negreiro, Saidiya lhes atribui uma amizade confortante naquele espaço de dor, sofrimento e aflição: uma espacialidade especulativa capaz de mudar a história ancestral.

Em “Abjetas 288”, o filme se inspira em fatos e vivências da cidade que é personagem importante no filme também. Uma destas estórias é que em Aracaju, próximo a um shopping local, vivia uma mulher que passava o dia a carregar alguns pertences pessoais em um carrinho de supermercado pelo estacionamento; essa mulher, na vida real, entrou em uma cadeia do vício em comprar, no mercado, em lojas, pelas ruas, que fez com que ela perdesse tudo. Enlouquecida, acabou assim, vivendo na rua só e em sofrimento mental. Depois de alguns anos vivendo assim, foi encontrada um dia morta. Ao roteirizarem “Abjetas 288”, na cidade “Aqui”, as realizadoras criaram um duplo da personagem que performa esta senhora do carrinho de compras. Esta personagem se compõe com duas figuras femininas, cada uma com seu carrinho, com uma

roupa branca celofanada e algumas grossas fitas a se movimentarem com o seu caminhar. A experimentação com a imagem destas senhoras, cada vez que aparecem no filme, qualificam talvez a liminaridade entre documentário e ficção, trazendo para a baila o cinema experimental, como de Vertov: a montagem aguça e recria os quadros, um ruído é assinalado nos corpos da dupla. As diretoras inventaram em seu filme uma personagem parceira para a senhora do carrinho, alguém que a acompanha, que conversa, interage com ela. Uma possibilidade de parceria, uma colega, uma amiga, cuidado criado para a personagem real que vivia em sofrimento mental na capital sergipana. Uma fabulação crítica para a vida dessa mulher que morreu só; invenção que transforma a vida como com Saidiya Hartman.



FIGURA 5: Imagem 4 do filme *Abjetas 288*, de Júlia da Costa e Renata Mourão. Duas mulheres e carrinhos em Aqui.

Uma escrita fílmica que transita entre a realidade vivida e um passado imaginado compõem a narrativa com fragmentos de ambas materialidades simbólicas, liminaridade criativa. Um espaço entre vivência e criação, um espaço contaminado e embebido das possibilidades de se sentir. Outra potência de tal fabulação crítica está em quando em “Aqui” mais de três pessoas aglomeradas pelas ruas, antes ou depois do toque e recolher de 15h, podem ser abordadas desde o artigo 288 do Código penal Brasileiro e que qualifica a realização de crimes em grupo como associação criminosa. O entrelaçamento da liminaridade criativa entre documentário, ficção e experimentação na montagem vai marcando o filme enquanto fabulação crítica e criando uma espacialidade especulativa desde a vida experimentada.

Intrigadas com as senhoras dos carrinhos de compras, com quem já se entrecruzaram anteriormente, as amigas perguntam para elas se conhecem o caminho até Aracaju Gardens. Neste momento, um policial vê a reunião das quatro mulheres e as aborda diante da infração do artigo 288 do código penal. Juana e Valenza ficam para trás e tem suas bolsas revistas pelo policial. Em uma sequência de muita agonia, na qual as violências aos corpos das protagonistas são decupadas e repetidas, o policial leva a bolsa de Juana que chora. Para Le Guin (2021), em A teoria da bolsa ficção, a bolsa enfrenta a jornada do herói na poética/estética/ética do texto. Diferente de um clímax e uma resolução na base da violência, pois “ainda há sementes para serem coletadas, e espaço na bolsa das estrelas” (p.24). Joana tenta alcançar o policial, mas Valenza alcança Joana, detendo sua revolta. As amigas começam uma dança de contato na qual os gestos são de cuidado e de acolhimento, muito mais vida do que a conquista/roubo de seu pertence.



FIGURA 6: Imagem 05 do filme “Abjetas, 288”, dança envolvente para curar traumas.

Seus gestos inventam um “pas de deux” que enaltece a parceria das duas, como amigas em busca do sonho pelo lugar melhor para viverem. A fabulação crítica do curta sergipano mais uma vez se aproxima da de Saidyia Hartman, e realiza o cuidado e acolhimento entre mulheres. Os filmes e suas personagens realizadoras, em um tempo presente, atualizam a memória de violência da cidade, mas também apontam para um futuro; instaura-se no processo de sonho e projeto para este tempo porvir. Os corpos de Joana e Valenza, na dança, se expressam, afirmando a sua legitimidade e presença na cidade. Corpos que enfrentam em infrações as duras regras para existir na cidade, com coragem em suas dissidências: corpos delinquentes das

normas e do gênero, corpos que se movimentam e que se rebelam, corpos latino-americanos, corpos “delincuirs”.

No texto “A beleza do Coro”, no livro “Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais”, ao apresentar e discutir a vida e resistência de mulheres negras em Nova York no começo do século passado, Saidiya (2022, p. 312) afirma, desde a experiência de muitas delas que “dançar e cantar alimentaram a esperança radical de viver de outra forma, e, nesse sentido, a coreografia era apenas outro tipo de movimento pela liberdade, outra oportunidade de fugir ao serviço, outra elaboração de greve geral” (HARTMAN, 2022, p. 315). As personagens de “Abjetas 288”, um século depois, atualizam a dança como espacialidade criativa, no cinema independente nacional. Mabel, a protagonista da narrativa do texto de Hartman, buscava em sua juventude, a liberdade de ser.

Participar do coro envolvia muito mais que a sequência de passos ou o arranjo de danças no palco de um salão ou na pista de um cabaré. Como a fuga da plantation, o escape à escravidão, a migração do Sul, a debandada para a cidade ou as perambulações pela Lenox Avenue, a coreografia era uma arte, uma prática de se movimentar mesmo quando não havia outro lugar para ir, nenhum lugar para onde fugir. Era um arranjo do corpo que escapava à captura, um esforço para tornar o inabitável habitável, para escapar ao confinamento de um mundo cercado por quatro paredes, um cômodo apertado e abafado. Tumulto, levante, fuga - eram as formas de articulação para se viver livre, ou ao menos tentar, eram formas de insistir: eu não estou aqui para servir. Eu me recuso. (Idem, p. 315)

Mabel está de mãos dadas com Valenza, com Joana, com Andréia, com Chitara e com Léa. Todas estas mulheres, no século XX e no XXI, encontram na criação com seus corpos um lugar legítimo de existência que é capaz de afetar o público e contagiar com desejo de mudança, o mundo. Ao sair da sala de cinema de “Mato seco em Chamas”, na Praça Castro Alves em Salvador, vislumbrei a poesia urbana pixada no prédio defronte ao estacionamento no qual minha amiga havia deixado o carro. Uma brisa fresca me fez vivenciar a cena do ônibus, de modo emancipador: o desejo do texto, em relação com “Abjetas 288” nascia ali.



FIGURA 7: Imagem 3, "Mato Seco em Chamas", Léa vigia quintal.

Superar a contenção do imaginário político (RIBEIRO, 2011, s/p) e fabular outros mundos proporciona o questionamento da realidade em que vivemos e que não desejamos mais; portanto realizamos planos e ações para modificá-lo. É essa a força também de Chitara e Léa, as irmãs protagonistas do filme situado no planalto central. Chitara intercepta um gasoduto e passa a refinar gasolina em casa. Em meio à uma manufatura industrial no quintal, ela distribui gasolina a um preço mais barato para os motoboys, que se consolidam como parceiros do negócio paralelo. Léa chega depois de iniciada a trama, pois ela estava cumprindo pena, encarcerada. Ao longo das filmagens, ela se interessa pela narrativa e integra a equipe do longa-metragem como mais uma personagem-vida. A personagem de Léa é uma das quatro mulheres que cumprem a vigilância do quintal petrolífero. Em uma das noites, um veículo roda pelas vielas do bairro acompanhado de dois drones.



FIGURA 8: Foto 4, "Mato Seco em Chamas", Léa fuma no ônibus.

Na sequência das imagens ouvimos alguns tiros disparados por ela de seu posto de vigilância. Vemos o disparo da arma que ela empunha, na tela. A próxima imagem enquadra Léa bebendo e fumando dentro de um ônibus em um contexto singular, de infração, mais um delito. Logo o filme revela uma festa de mulheres que acontece enquanto o ônibus está em movimento pela cidade. As mulheres dançam, paqueram, se beijam, se divertem. É evidente que para as mulheres em cena "ser lésbica afeta a relação com o mundo" (BRANDÃO, LIRA, p. 298) pois vivem outra dimensão do que há na dura realidade do dia a dia. A música que toca no ônibus é um funk pancadão com uma batida que instiga o dançar. Mas a letra é violenta. A letra tem como refrão, "vai dar ou vai descer?". Diz para a mulher que é o momento da vida dela, ela vai fuder em um helicóptero, que vai ter que transar com o piloto e com o co-piloto, e se não quiser, vai dar ou vai descer? Em meio a tanta violência, as mulheres dançam e se curtem, como se aquela letra não pudesse lhes causar nenhum mal; ali, naquela festa, só as mulheres é que existem. A voz da música é como um passado distante, que não as atinge mais. Amor comunal aqui, corpos "delinquirs" que infracionam a música que não as violenta mais, mas sim, as anima em suas dissidências de gênero e desejo sexual.

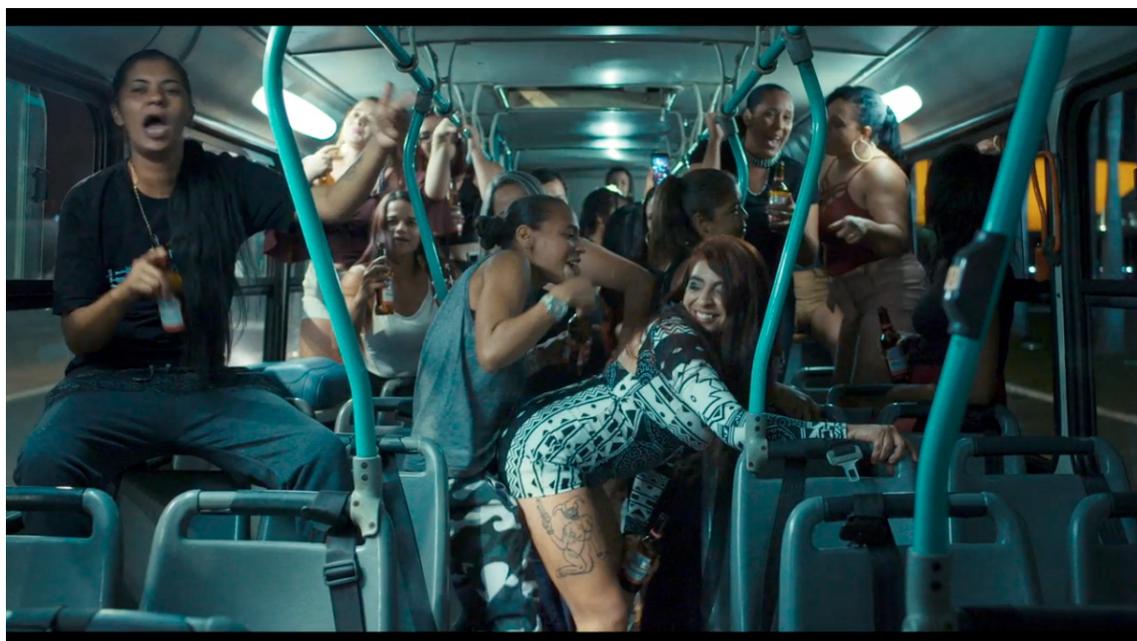


FIGURA 9: Imagem 5 – “Mato Seco em Chamas”, dança no ônibus.

A ficção visionária sonha uma condução no transporte público livre de injúria, importunação sexual, registro não autorizado da intimidade sexual, estupro, entre outros crimes contra as mulheres. Crimes cometidos por homens que ceifam suas existências e invenções, traumatizando-as. Na realidade social brasileira, segundo o Fórum Nacional de Segurança Pública, em 2022 houve aumento em todos os índices de violência contra a mulher^[2].

A ficção visionária em “Mato Seco em Chamas” sonha com liberdade em seu direito de ir e vir, mas também no sentido de libertação e emancipação sexual e de gênero. Visibilidade lésbica e amor comunal em uma mesma tela, liberdade de existência que existia em um tempo diferente ao da modernidade. Espacialidade especulativa para futuros outros.

A especulação é diferente da esperança, mas também não é profecia; é uma tentativa focada de qualificar e quantificar o futuro com base no que sabemos hoje. A fonte da especulação é nossa atual contemplação do passado, aumentada por nosso conhecimento de mitologia, ética, tecnologia e estética. (ASANTE, 2023, s/p)

Sonhar com futuro que também é presente/passado, faz parte da narrativa de “Abjetas, 288”. O início do filme é uma deriva pelo mercado municipal fechado, no qual há pedaços de carne de boi e de aves dispostos nas mesas de corte, provocando um desconforto com o avanço vertiginoso da câmara e incidental da trilha. Logo a narrativa passa para a casa de Valenza, acompanhando seu trajeto do quarto até a saída de casa, em linguagem experimental. Ao passar pela sala, a televisão ligada veiculada uma propaganda que anuncia com uma atriz uma branca, de sotaque paulista, ou seja, da região mais rica do país, esnobando sua condição de moradora de Aracaju Gardens.

A fabulação crítica enfatiza os arquétipos do poder que subjagam cotidianamente nas cidades mulheres que sofrem violências em dimensão interseccional: de classe, de gênero, de raça, de territorialidade, religiosa. Ao sair de casa para encontrar com a sua amiga Joana, a câmera altera os movimentos da sequenciabilidade provocando uma dança com o caminho que a personagem trilha. A montagem dos fragmentos que documentam o encontro de seu corpo com a calçada, o muro chapiscado, a queda e o levante, experimentam uma linguagem cinematográfica que arrisca entre a arte, o videoclipe e o novo, da criação das diretoras. Logo, Valenza começa uma dança em contato com as paredes e muros que permeiam a calçada que percorre. Entre pixações e uma música incidental, o musical começa traçando também o percurso em busca do condomínio anunciado pela televisão. No beco de seu caminho está grafada a frase “O futuro não existe”.



FIGURA 10: Imagem 05 Abjetas 288, Valenza dança no beco.

Depois de alguns trajetos e encontros pela cidade, as protagonistas Joana e Valenza chegam ao espaço onde seria Aracaju Gardens e começam a gargalhar diante do absurdo que vêem: Bettina toma vinho em uma mesa disposta em um terreno baldio, em meio ao lixo; vestida com sacos rasgados. Joana e Valenza rolam de rir no chão e mais uma vez, e dançam, revelando seus corpos cheios de vida e livres do enquadramento das câmeras que constroem Bettina. Um texto é lido aos seus pais, recobrando a sua demanda de revolta e liberdade. A afirmação da revolução é certa, e o filme, mais uma vez, nos implica em uma experiência estética disruptiva.

BREVES CONSIDERAÇÕES

“Abjetas 288” e “Mato Seco em Chamas”, se aproximam nesta cartografia enquanto produções que fabulam criticamente corpos “delincuir” que especulam espacialidades em ficções visionárias. Mas se no curta a história termina com as protagonistas em uma contagiante alegria com a ousadia de haverem desmascarado Aracaju Gardens, no longa, a produção das gasolneiras foi desmontada. “Delincuir” que são, elas e os motoboys se unem e atacam um carro blindado que passa, uma viatura do controle, a vigilância que as destituiu. E as protagonistas terminam o filme com uma revolta contagiante em seus rostos e em nossos imaginários despertados com a ira do fogo enquanto fagulha da libertação.

Valenza e Joana em “Aqui” e Léa, Chitara e Andréia no Sol Nascente colocam seu corpo para jogo e provocam aberturas inspiradoras para quem as acompanha nestes territórios urbanos fabulados com os ritmos dançados por elas, inventando espaços e futuros. Cinemas, cidades e as “delincuir” me convidam a experienciar com seus corpos que amam, mas violam as leis e normas que as constroem. A resistência dos corpos delincuir das personagens-vida, produzida desde uma ética da reparação, está em um percurso de transformação da manutenção do status quo. Tal espacialidade especulativa também fabula criticamente desde outras epistemes, em liminaridades criativas, o desenvolvimento narrativo no cinema. Narrativas que enfrentam a história, recriando-a preparam terreno para imaginar futuros. Na tela a dança me encanta e faz sentir tantos jeitos de existir. A sublevação “delincuir” é cinematograficamente compartilhada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASANTE, Molefi Kete. *Afrocentricidade e Afrofuturismo: Contagem Regressiva para o future*. Tradução de Zaika dos Santos, 2022.

BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana. Inventário de uma infância sapato em um mundo de imagens. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, v. 03, n. 09, 2020, p. 121-137.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, volume 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

FEDERICI, Silvia. *O Calibã e a Bruxa*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

GROSGOUEL, Ramón. *A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI*. *Revista Estado e Sociedade*, v. 31, n.1, p. 25-49, jan./abr. 2016.

- HARTMAN, Saidiya. *Vênus em dois atos*. Revista Eco-Pós, 23(3), 12–33. Rio de Janeiro: 2020.
- _____. *Vidas Rebeldes, belos experimentos*. São Paulo: Editora Fósforo, 2022.
- hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Elefante, 2020.
- IMARISHA, Walidah. *Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça*. Tradução de Jota Mombaça, Issuu, 2016.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LE GUIN, Ursula k. *A teoria da bolsa ficção*. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- MANZI, M., & ANJOS, M. E. dos S. C. dos . (2021). *O corpo, a casa e a cidade: territorialidades de mulheres negras no Brasil*. Revista Brasileira De Estudos Urbanos E Regionais, 23.
- MEDRADO, Arthur et al. *Ainda sobre urgências e gestos propositivos – Mostra contemporânea brasileira*. In: Catálogo do forumdoc.bh.2023 – Festival do Filme Documentário de Belo Horizonte, Fórum de Antropologia e Cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2023.
- MESQUITA, Claudia. *As lendas das gasoleiras: entre o vivido e o imaginado*. In: Catálogo do forumdoc.bh.2022 – Festival do Filme Documentário de Belo Horizonte, Fórum de Antropologia e Cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2022.
- MIGLIANO, Milene. Disputas de sentidos nos stories: uma análise crítica do perfil DanzaMedicina. In: 30º Encontro Anual da Compós, 2021, Campinas. “Anais eletrônicos” [...]. Campinas: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/papers/disputas-de-sentidos-nos-stories--uma-analise-critica-do-perfil-danzamedicina>. Acesso em 21 maio de 2024.
- _____. Reparação como ética da produção audiovisual contemporânea: corpos, gestos e composições para enfrentamento ao pensamento colonial. In: INTERCOM - 45o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2022, João Pessoa. “Anais do 45o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação”. São Paulo: INTERCOM - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação, 2022. v. 1. p. 1-12.
- MOMBAÇA, Jota. “Rastros de uma submetodologia indisciplinada”. Concinnitas, v. 1, n. 28, 2016, p. 341-354.
- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. “Queer decolonial: quando as teorias viajam”. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar, v. 5, n. 2, 2015, p. 411-437.
- PRECIADO, P. B. *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROCHA, Rose de Melo. *Paradoxos da Desposseção: capitalismo, ambivalências e dimensões mágicas no consumo na contemporaneidade*. In Revista Matrizes, v.12 n. 02 mai/ago 2018.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. *Nós temos hoje uma espécie de contenção do imaginário político*. Entrevista in Revista Marimbondo, v.01, 2011.

-
- [1] Importante salientar que o Nordeste brasileiro foi um território marcado por intensa ocupação dos territórios por fazendas coloniais a partir da expulsão e aniquilamento dos povos originários que aqui viviam. No século XIX foi determinado que era preciso extinguir os aldeamentos indígenas e ao final do mesmo, que os indígenas estavam confundidos na população.
- [2] Além disso, registros de assédio sexual cresceram 49,7% e totalizaram 6.114 casos em 2022 e importunação sexual teve crescimento de 37%, chegando ao patamar de 27.530 casos no último ano. Ou seja, estamos falando de um crescimento muito significativo e que perpassa todas as modalidades criminais, desde o assédio, até o estupro e os feminicídios. Disponível em <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/08/anuario-2023-texto-07-o-crescimento-de-todas-as-formas-de-violencia-contra-a-mulher-em-2022.pdf>, acessado em 14 de janeiro de 2024.