

Cinema e dança em Mato Seco em Chamas (2022): o poder expressivo do gesto e do movimento¹

Beatriz Andrade Stefano²
Universidade de São Paulo – USP

Resumo

O artigo pretende analisar duas cenas do filme *Mato Seco em Chamas* (2022), o qual conta a história das gasoleiras do Sol Nascente, favela de Ceilândia/DF, e é dirigido por Adirley Queirós e Joana Pimenta. Gostaríamos de sugerir que a experiência de afetação entre obra e espectador, nessas duas cenas, é construída através do cruzamento entre dança e cinema que destaca o poder expressivo do gesto e do movimento das personagens e dos objetos inanimados dentro do quadro que ganham “vida” através do movimento. Tal hibridização cria um espaço de reflexão sensível entre a norma imposta pelo Estado e o desvio à essa norma pelas personagens. Para isso, iremos discutir noções como a de performatividade (Chiel Kattenbelt, 2010 e Judith Butler, 1988), a hibridização entre cinema e dança (Cristian Borges, 2023) e o gesto (Agamben, 2018).

Palavra-chave: cinema; dança; hibridização; performatividade; gesto; movimento;

Introdução

Mato Seco em Chamas (2022) é o quarto longa-metragem do diretor Adirley Queirós e o primeiro no qual divide a direção com a diretora portuguesa Joana Pimenta, que também assume a direção de fotografia. O filme conta a história das gasoleiras do Sol Nascente (favela da cidade de Ceilândia/DF) que extraem petróleo, refinam, produzem e comercializam gasolina de forma ilegal no território da Ceilândia e fecham um acordo de venda da gasolina com os motoboys da cidade. As gasoleiras são Lea Alves (Lea), Andrea Vieira (Andreia) e Joana D’arc (Chitara) são mulheres moradoras da Ceilândia, com passagens pela prisão, muito ligadas à religião evangélica e próximas de manifestações artísticas do rap e funk.

Após 8 anos na cadeia, Léa retorna para o Sol Nascente e sua irmã, Chitara, faz o convite para ela trabalhar no seu negócio de produção e venda da gasolina junto com Andrea no terreno por onde dutos de petróleo passam por debaixo do solo. Léa percebe a

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo – USP. E-mail: beatriz.stefano@usp.br.

mudança no Sol Nascente que agora está sendo controlado pela Polícia Federal, a qual estabelece toque de recolher, faz rondas noturnas para garantir o cumprimento da lei aplicada nesse território e também está obrigando os presidiários a construírem uma nova penitenciária no Sol Nascente. Diante de tal vigilância, as gasolineiras formam uma espécie de gangue que atua para garantir direitos e espaços destituídos pelo Estado, não só pela venda ilegal da gasolina, mas também pela criação do PPP (Partido do Povo Preso) que busca representar a população carcerária no Congresso Nacional. Armadas, vestidas com roupas pretas, jaquetas de couro e coturnos elas circulam pelo Sol Nascente fazendo campanha política, vão para o culto evangélico, dançam brega, escutam funk e fazem a vigilância no terreno de Chitara que possui uma bandeira hasteada “O petróleo é nós”.

Vivendo em um território onde a privação de liberdade vai além dos muros da prisão, essas ações realizadas pelas gasolineiras desviam da norma e conquistam um protagonismo feminino no Sol Nascente liderado por Chitara que no final do filme é nomeada como “Rainha da Kebrada”. A identificação do espectador com as protagonistas é desenvolvida na exibição das contradições das personagens através do corpo fenomênico das atrizes que aparece como meio de expressão cultural de um tempo e de um lugar através dos seus gestos, comportamentos, sotaques e diálogos que coexistem com a fabulação das personagens. Nas duas cenas do filme que iremos analisar em breve encontramos uma encenação performativa, onde a produção de sentido é exibida pelas ações das personagens no agora e a sucessão do plano é uma soma de sentido ao plano que veio anteriormente.

Chiel Kattenbelt (2010, p. 30) define um enunciado performativo como um ato que constitui o que apresenta trazendo para a existência o que (pelo menos na primeira instância) refere-se a, seja ele uma palavra, imagem (gesto) e/ou som. A característica autorreferente do ato performativo também é destacada por Judith Butler (1988) quando ela define a identidade, não só a de gênero como todas as identidades, enquanto uma produção em ato. As identidades que marcam socialmente um corpo são produzidas através da repetição de atos corporais estilizados e, aproximando-se do enquadramento teatral, os eventos e situações sociais convencionam atos corporais marcados por um tempo e um espaço geográfico que são incorporados pelo indivíduo. A identidade criada na produção incessante de atos corporais (caminhar, falar, sentar, gesticular, comer, etc) não é fixa e não faz referência à uma essência anterior, seu sentido corresponde ao que está sendo exibido.

A narrativa se organiza através desses atos corporais que em um primeiro momento se refere ao que está sendo exibido pelo corpo fazendo emergir significantes que localizam esse corpo em um tempo histórico e um espaço geográfico. A câmera privilegia o corpo que está menos associado ao texto, no sentido do roteiro literário com diálogos e psicologização dos personagens, e mais ao gesto, entonação vocal e comportamento. Majoritariamente os planos são abertos possuem poucos desenhamentos destacando também o espaço ao qual esse corpo está inserido, os cortes dentro de uma cena são mínimos, o quadro opera uma perspectiva de centralização e a duração é o tempo do desenrolar das ações dentro do quadro ao mesmo tempo as cenas que se sucedem não possuem transições espaço-temporais que estabelecem um *continuum* das ações representadas.

O tempo é uma questão cara ao cinema que em alguns momentos pode instaurar na narrativa outras relações de percepção do mundo saindo de um caráter descritivo e informativo pautado na representação de um tempo biológico provocando o que Chiel Kattenbelt chama de “ressensibilização da percepção” (tradução própria). Segundo Kattenbelt, a “montagem de atrações” de Serguei Eisenstein e a “separação radical dos elementos” de Bertolt Brecht destacam a performatividade da intermedialidade

Esses artistas usaram técnicas de fragmentação, justaposição, repetição, duplicação, aceleração e desaceleração no intuito de enfatizar e intensificar a experiência de continuidade da própria performance. Eles não sacrificam a experiência de apresentação que acontece no continuum atual do presente em prol de uma ilusão de continuidade (ou seja, em prol do contínuo da ação (re)presentada). (KATTENBELT, 2010, p. 35, tradução própria)

Ao abdicar da manutenção de uma ordem temporal e espacial realista, o cinema explora a materialidade do meio para criar um espaço e um tempo virtuais por onde as emoções são expressadas. A noção de materialidade do meio é muito ampla no cinema, Cristian Borges a considera como “registros de elementos visuais e sonoros do mundo em suportes magnéticos ou digitais como componentes de sua materialidade” (2023, p. 2) e destaca o movimento como elemento de ilusão primária do cinema

[...] ainda que presente nas imagens captadas e projetadas, esse movimento nunca é atual, mas virtual, ilusório – muito embora, assim como o gesto expressivo na dança, ele seja essencial para seu status artístico, para a transformação da realidade e para a transmissão de algum tipo de emoção. (BORGES, 2023, p. 2)

Em uma perspectiva de hibridização entre cinema e dança, o autor destaca a aproximação entre as duas artes do movimento a partir da coreografia dos corpos na tela e através dela o mundo é transformado em uma experiência sensível. Se na dança o espaço físico do palco não consegue ser fisicamente fragmentado e temporalmente dilatado ou acelerado a qualidade expressiva do movimento se encontra no gesto. Quando a dança vai para tela, o cinema consegue fazer uso do movimento dos corpos, das coisas, objetos e paisagens para expressar emoções acionando um outro regime de percepção do tempo menos vinculado às casualidades narrativas.

Acreditamos que nas duas cenas performativas que serão analisadas do filme *Mato Seco em Chamas* (2022), a experiência de afetação entre obra e espectador é construída através do cruzamento entre dança e cinema que destaca o poder expressivo do gesto e do movimento das personagens e dos objetos inanimados dentro do quadro que ganham “vida” através do movimento. Tal hibridização cria um espaço de reflexão sensível entre a norma imposta pelo Estado e o desvio à essa norma pelas personagens.

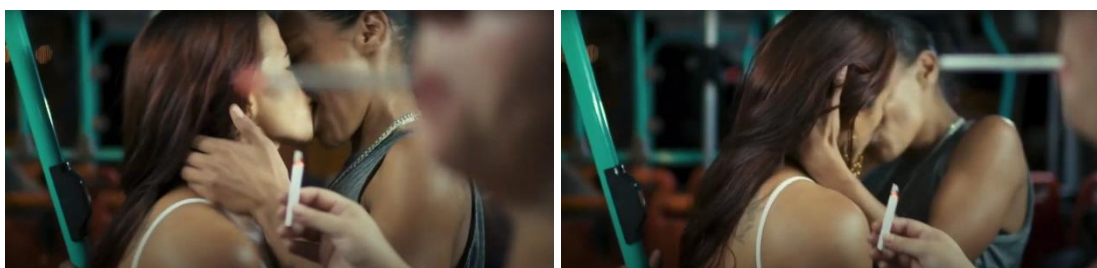
Análise fílmica

A primeira das duas cenas que o presente trabalho se propõe analisar se encontra por volta da metade do filme. Até então, Léa, personagem que ganha destaque ao longo da narrativa, está de volta ao Sol Nascente após passar quase 8 anos na prisão e começa a trabalhar na produção e comercialização da gasolina no Sol Nascente. Sua irmã Chitara, comprou um terreno por onde dutos de petróleo passam por debaixo do solo e junto a Andréa elas extraem petróleo e vende a gasolina em um comércio ilegal com os motoboys da região, então paralelamente elas enfrentam os ataques da polícia que vigia a região e quer acabar com o comércio das gasolinehas.

A cena inicia com um primeiro plano no rosto de Léa com uma música extradiegética tocando. Em seguida um plano geral localiza o espaço e o que acontece nele, várias mulheres estão dançando dentro de um ônibus ao som da música *Helicóptero* do Dj Guuga e pela janela do ônibus percebemos que está à noite. Léa que se encontra no canto esquerdo do quadro bebe cerveja e canta a música movimentando seus braços em demonstração de ânimo, enquanto no centro do quadro duas mulheres dançam funk com

gestos que remetem a movimentos sexuais e ao fundo várias mulheres rebolam o quadril, cantam a música, bebem cerveja e vemos um braço esticado para o alto segurando um celular com a mão que filma o evento dentro do ônibus. Acompanhamos todo o movimento de Léa dentro do quadro, ela atravessa o canto esquerdo para o direito sob os bancos do ônibus e continua a cantar enquanto levanta os braços para cima com a cerveja na mão.

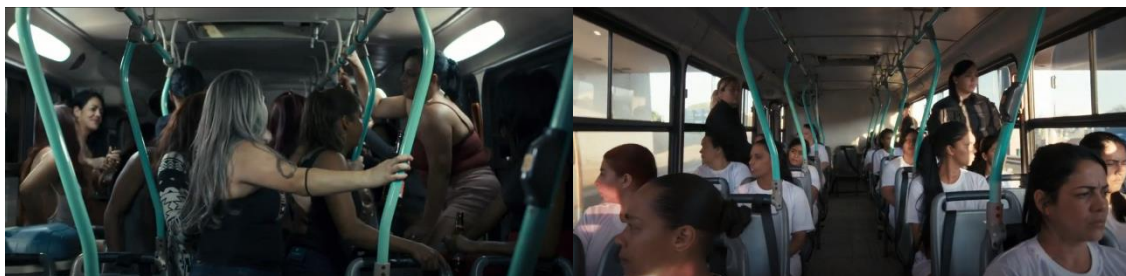
No quadro seguinte vemos Léa em plano médio sentada sob os bancos do ônibus. Ela continua no canto direito, mas agora segura a cerveja na mão direita e um celular na mão esquerda enquanto utiliza-o para filmar o que está à sua frente que para nós, espectadores, vemos apenas as cabeças das mulheres que dançam no ônibus cortadas pela borda lateral esquerda e inferior do quadro. A partir daí existe uma disjunção entre áudio e imagem, enquanto a música não altera a sua continuidade temporal, os quadros que se sucedem não possuem continuidade temporal entre si. A câmera que no plano aberto e fixo estava distante da performance agora ela “entra” nela e vemos uma sucessão de quadros fixos justapostos que se conectam entre si não pela ilusão de continuidade do movimento, mas pela exibição dos atos corporais das mulheres que dançam, beijam e fumam. Nesse momento a centralização dos corpos dentro do quadro varia, pois em todos eles partes de corpos desfocados entram no quadro acentuando o volume dos corpos na representação do movimento.



Fonte: captura de tela.

Após alguns quadros dentro da performance, voltamos para o quadro aberto agora com Léa e sua namorada Mônica se beijando no centro dele, após um beijo caloroso entre as duas Léa sai em direção ao fundo do quadro e Mônica continua no centro de costas para a câmera. O quadro que se justapõe à esse também está centralizando o espaço do ônibus, mas agora presenciamos uma não linearidade temporal mais acentuada. Está de dia e as mulheres que antes dançavam muito próximas ocupando o fundo do ônibus estão sentadas nos bancos do mesmo ônibus vestindo uniformes brancos. Agora percebemos

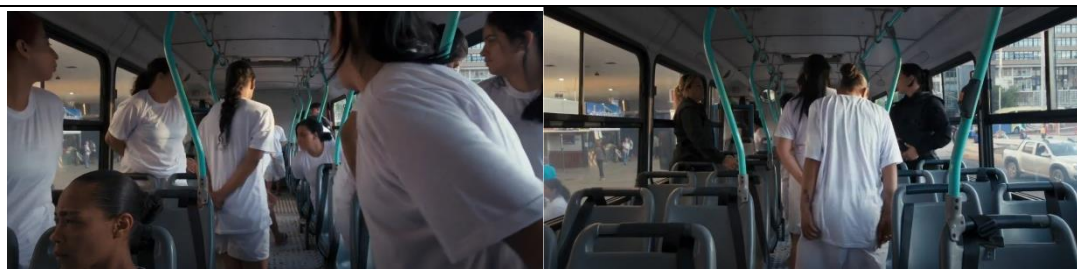
uma profundidade no espaço muito maior que realça uma coreografia de corpos enfileirados e praticamente imóveis em uma espécie de *tableau vivant*, composição que acentua a padronização e homogeneização dos corpos.



Fonte: captura de tela.

Um primeiro plano no rosto de Léa nos aproxima da personagem que volta para sua condição de presidiária. Ela olha para o canto esquerdo do quadro e a câmera permanece fitando seu rosto sem mostrar o lugar que o seu olho está mirando, sua expressão facial ganha toda a atenção e nós, espectadores, demoramos alguns segundos nela. Seu olhar cerrado e sua boca contraída expressam uma dureza que se associa à sua condição de presidiária em contradição com suas expressões corporais de prazer e animação durante a festa no ônibus.

Ainda dentro do ônibus o quadro seguinte mostra a paisagem à frente pela janela do motorista enquanto ele dirige e percebemos que elas não estão no Sol Nascente, vemos uma cidade urbanizada com prédios e rua asfaltada muito diferente do espaço da favela. Logo em seguida voltamos para o plano aberto das mulheres sentadas nos bancos quase imóveis, o ônibus estaciona e escutamos uma sirene semelhante à sirene de fábrica, presídio e instituições disciplinares no geral. Quando o ônibus estaciona, uma das duas policiais que acompanham as presidiárias em pé no ônibus fala “em ordem, desce” e as mulheres se levantam com as mãos para trás e começam a descer do ônibus. A sequência finaliza e não sabemos o motivo da prisão e também não sabemos onde elas estão durante o percurso do ônibus e para onde elas vão após descer do veículo.



Fonte: captura de tela

Nas cenas seguintes, Léa aparece em liberdade vivendo no Sol Nascente até voltar a ser presa nas cenas finais do filme. Esse é o único momento no filme que entramos em um regime totalmente documental, pois Léa é presa na vida real. O modo de enunciação do documentário de entrevistas é utilizado e Joana D’arc (atriz que interpreta Chitara) faz um relato de como recebeu a notícia e como está sentindo essa situação. Além disso, o filme mostra o relatório da polícia sobre a prisão em flagrante de Léa e Mônica enquanto uma voz over lê o que está escrito no documento. Após a prisão de Léa, a narrativa volta a assumir o estado liminar entre o que vem do real e o que foi ficcionalizado e Léa continua presa enquanto as gasolinehas e os motoboys derrotam os policiais que vigiavam o Sol Nascente.

Na última cena do filme, que corresponde à segunda cena que iremos analisar a seguir, Léa está em situação de liberdade. As duas cenas aqui analisadas são os únicos momentos do filme onde o som é extradiegético e a música que começa a tocar no início da cena é DF Faroeste da banda de rap da Ceilândia Mente Consciente. Léa aparece na garupa da moto dirigida pelo seu irmão Cocão, eles andam pela rua de terra esburacada de tom alaranjado do Sol Nascente. A câmera em plano sequência anda junto com eles enquadrando frontalmente em um plano aberto, em determinado momento diversas motos começam a entrar no plano criando uma coreografia de motos em movimento. A música com versos como “um por todos e todos por um” e “DF Faroeste terra entre gangues, a molecada crescendo no meio do bang bang” enquanto motoqueiros surgem acompanhando a moto de Cocão e Léa, a qual usa uma jaqueta de couro preta e cabelos soltos ao vento, produz uma espécie de cena musical de Western.



Fonte: captura de tela.

Existe um corte no plano sequência e agora em plano médio Léa é destacada com seu olhar para o horizonte a sua frente e o para o seu lado esquerdo momento em que o sol bate e ilumina o seu rosto formando uma aura amarela. No plano seguinte, a câmera continua em movimento só que em um enquadramento aproximado mostrando detalhes como o colete que os motoqueiros vestem e a caixa acoplada em suas motos, caracterizando-os enquanto *motoboys* e/ou entregadores de aplicativo. As motos levantam a poeira do chão de terra criando um véu de fumaça em volta da gangue enquanto ao fundo o sol se põe enquanto escutamos versos como “queria ser conhecido pela cidade, o furúnculo nas axilas da sociedade, ter o que nunca teve, um pouco de atenção, ser o xerife da quebrada, o poderoso chefão”.

Considerações finais

Mesmo associadas à narrativa, as duas cenas aqui analisadas conseguem se distanciar dela e se aproximar de uma transformação sensível do mundo através do poder expressivo do gesto e do movimento dos corpos, espaços, elementos da natureza e coisas. Para Giorgio Agamben, “o gesto não é nem um meio, nem um fim: antes, é a exibição de uma pura medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade.” (2018, p. 3). Sem motivações lógicas e relações de causa e efeito, os gestos perdem a sua finalidade dentro do regime narrativo realista, mas no jogo com o movimento no espaço esses gestos adquirem qualidade expressiva. Nina Cruz (2021) percebe a relação entre o gesto em Agamben e o *tableau vivant*

Aqui também é possível perceber a relação entre o *tableau vivant* e o conceito de gesto de Agamben, que reconhece no conceito de Lessing uma das características do gesto: a tensão carregada de motilidade da pausa gestual. É essa tensão que confere ao *tableau vivant* seu caráter de “imagem viva”, imagem-devir, imagem latente. (CRUZ, p. 9)

A aparição do *tableau vivant* em *Mato seco em chamas* (2022) confere uma dupla relação com o movimento, pois ele aparece em justaposição com um quadro onde o movimento estava sendo exibido pelos corpos concretamente para em seguida esses mesmos corpos aparecem carregados de tensão motil. O poder expressivo do gesto aparece agora dentro de um único quadro pelo recurso do *tableau vivant*, através da tensão entre mobilidade e imobilidade dos corpos. Essa tensão provoca a criação de um vir a ser, de uma potência de mobilidade que narrativamente tem o poder de criar um espaço ilusório por onde as emoções vividas pelas mulheres no ônibus e especialmente por Léa são manifestadas.

Se na primeira cena observamos com maior destaque o cruzamento da dança e do cinema realçando um elemento específico da arte da dança através do poder expressivo do gesto na relação de movimento dos corpos, que apesar da justaposição e da descentralização questão de a natureza cinematográfica estarem presentes, eles não se destacam em relação aos corpos humanos. Na segunda cena encontramos destaque nos elementos que dançam para além dos corpos humanos como as motos, o vento que esvoaça os longos cabelos de Léa, o Sol e a poeira.

Ao pensar a relação entre dança e cinema não como linguagens autônomas, mas em sua aproximação enquanto artes do movimento, Cristian Borges (2023) enxerga no cinema a capacidade de coreografar elementos mundanos dando vida e até um aspecto mágico às coisas, aos objetos e às paisagens. O autor destaca o conceito de fotogenia de Jean Epstein que posteriormente é renomeado por Jacques Aumont como cinergia. Segundo Borges (2023, p. 5), o cinema é capaz, graças à fotogenia, de enxergar uma espécie de vibração das coisas do mundo, algo imponderável que escapa à racionalidade, é invisível a olho nu e do qual só suspeitamos por causa do próprio cinema. O autor ainda acrescenta a reformulação de Aumont sobre a tese de Epstein, “a fotogenia só existe no movimento [...] ela habita o inacabado, o instável, aquilo que tende a um estado, sem atingi-lo. Ela é essencialmente mutável, fugidia, descontínua” (AUMONT, 1992, p. 86-91, *apud*, BORGES, 2023, p.5).

O cinema não para de fazer usos sensíveis do movimento, seja através de técnicas de pós-produção de som e imagem, ou seja, no destaque da exibição do movimento dos corpos que habitam o mundo dando um aspecto de encantamento à materialidade do cinema. O movimento sempre fluido, indeterminado e fugido da dança e do cinema nos convida para perceber o tempo das coisas em sua forma inapreensível. Abrir caminhos

para análises que cruzam essas duas artes é deixar o cinema pensar o mundo através da sensorialidade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Por uma ontologia e uma política do gesto**. chão da feira, n. 76, p. 2-6, 2018.

BAY-CHENG, S. et al. (EDS.). **Mapping Intermediality in Performance**. 2010. Amsterdam University Press, Amsterdam ed. [s.l: s.n.].

BORGES, Cristian. **O CINEMA COMO DANÇA: sobre a natureza fluida e intemporal das imagens em movimento**. In: ANAIS DO 32º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2023, São Paulo. Anais eletrônicos..., Galoá, 2023. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/o-cinema-como-danca-sobre-a-natureza-fluida-e-intemporal-das-imagens-em-moviment?lang=pt-br>> Acesso em: 15 Jan. 2025.

BUTLER, Judith. “**Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory**.” Theatre Journal 40, no. 4 (1988): 519–31. <https://doi.org/10.2307/3207893>.

CRUZ, Nina Velasco e. **O dispositivo do Tableau vivant e o gesto em Faz que Vai (2015) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca**. Galáxia (São Paulo), n. 46, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-2553202146910>. Acesso em: 15 jan. 2025.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARRI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: EDITORA 34, 2012. v. 1p. 128.

FISCHER-LICHTE, E. **The transformative Power of Performance: a new aesthetics**. 2008. Tradução: Saskya Jain. 1. ed.