

Francine Altheman

Escola Superior de
Propaganda e Marketing –
ESPM-SP

E-mail:

franaltheman@gmail.com

Angelita Bogado

Universidade Federal do
Recôncavo da Bahia – UFRB

E-mail:

angelitabogado@ufrb.edu.br

Ana Luisa Coimbra

Universidade Federal do
Recôncavo da Bahia – UFRB

E-mail:

luisacoimbra@ufrb.edu.br

Scheilla Franca de Souza

Universidade Federal do
Recôncavo da Bahia – UFRB

E-mail:

scheillafranca@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Corpos da Cena/Em Cena: Mugunzá e o Feitiço contra o fim do mundo

*Bodies of The Scene/On The Scene:
Mugunzá and the Spell against the end
of the world*

*Cuerpos de la escena/En escena:
Mugunzá y el hechizo contra el fin del
mundo*

Altheman, F., Bogado, A., Coimbra, A. L., & de Souza, S. Corpos da Cena/Em Cena: Mugunzá e o Feitiço contra o fim do mundo. *Revista Eco-Pós*, 28(3), 429–451. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i3.28372>

RESUMO

Durante as crises — sanitária e política — vividas no Brasil nos últimos anos, um grupo teatral de São Paulo se reinventa na cena audiovisual, e uma produtora de filmes do Recôncavo da Bahia encontra no palco um lugar de morada para o cinema. Nessa perspectiva da experiência, os atravessamentos entre o filme *Mugunzá* (Rosza Filmes, 2022) e o vídeo-performance *Feitiço contra o fim do mundo* (coletivA ocupação, 2020) fazem do palco teatral a encruzilhada que multiplica e possibilita outros caminhos de ser e estar. *Mugunzá* foi filmado inteiramente no Cine Theatro Cachoeirano, tendo seu palco, sua estrutura física e simbólica, como ingredientes no preparo das imagens fílmicas. Já a coletivA ocupação teve que sair dos palcos para performar dentro de casa, produzindo cartas em forma de vídeo. Nesse caldeirão, movimentos espiralares (Martins, 2021) enlaçam temporalidades, artes e personagens para oferecer aspectos radicais na ancestralidade do território e do audiovisual experimental.

PALAVRAS-CHAVE: *Corpos em cena/da cena; Território; Temporalidades; Audiovisualidades; Experiências.*

ABSTRACT

During the health and political crises experienced in Brazil in recent years, a theater group from São Paulo reinvented itself on the audiovisual scene and a film production company from Recôncavo da Bahia found a home for cinema on the stage. From this perspective of experience, the crossings between the film *Mugunzá* (Rosza Filmes, 2022) and the video performance *Spell against the end of the world* (coletivA ocupação, 2020) make the theatrical stage the crossroads that multiply and enable other ways of being and staying. *Mugunzá* was filmed entirely at Cine Theatro Cachoeirano, with its stage, its physical and symbolic structure, as ingredients in the preparation of the filmic images. The coletivA ocupação had to leave the stage to perform indoors, producing letters in video form. In this melting pot, spiraling movements (Martins, 2021) intertwine temporalities, arts and characters to offer radical aspects in the ancestry of the territory and experimental audiovisual.

KEYWORDS: *Bodies of the scene/on the scene; Territory; Temporalities; Audiovisualities; Experiences;*

RESUMEN

Durante las crisis sanitaria y política vividas en Brasil en los últimos años, un grupo de teatro de São Paulo se reinventó en la escena audiovisual y una productora cinematográfica del Recôncavo da Bahia encontró en los escenarios un hogar para el cine. Desde esta perspectiva de la experiencia, los cruces entre la película *Mugunzá* (Rosza Filmes, 2022) y la video performance *Hechizo contra el fin del mundo* (coletivA ocupación, 2020) hacen del escenario teatral el cruce de caminos que se multiplican y posibilitan otras formas de ser. *Mugunzá* fue filmada en el Cine Theatro Cachoeirano, con su escenario, su estructura física y simbólica, como ingredientes en la preparación de las imágenes. La coletivA tuvo que abandonar el escenario para actuar en el interior, produciendo letras en vídeo. En este crisol, movimientos en espiral (Martins, 2021) entrelazan temporalidades, artes y personajes para ofrecer aspectos radicales en la ascendencia del territorio y el audiovisual experimental.

PALABRAS CLAVE: *Cuerpos de la escena/en escena; Territorio; Temporalidades; Audiovisualidades; Experiencias.*

Submetido em 22 de julho de 2024.

Aceito em 01 de março de 2025.

Introdução ou Ingredientes?

Trouxemos para este artigo um trabalho de reflexão sensível relacionado às imagens de obras coletivas produzidas durante as crises — sanitária e política — vividas no Brasil nos últimos anos. Por caminhos distintos, mas que se cruzam, Rosza Filmes e a coletivA ocupação¹ encontraram formas de resistir ao fim do mundo, ao mesmo tempo em que imagearam ruir com a continuidade do projeto de poder, hegemônico e decadente, imposto ao longo do processo civilizatório pelo colonial. O grupo teatral de São Paulo, coletivA ocupação, composto por jovens secundaristas do movimento estudantil, diante da interdição das salas de teatro durante a pandemia da Covid-19, reinventou-se, levando seu processo criativo para a cena audiovisual. O grupo produziu vídeos-performances a partir de fragmentos, imagens de arquivo e depoimentos realizados no isolamento de suas casas. Para este estudo, selecionamos a obra *Feitiço contra o fim do mundo* (2020). A produtora de filmes Rosza Filmes, sediada no Recôncavo da Bahia e formada por estudantes e egressos da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), diante da impossibilidade do encontro e do trânsito dos corpos, encontrou no palco teatral um lugar de morada para o cinema. *Mugunzá* (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2022) foi filmado inteiramente no Cine Theatro Cachoeirano, tendo seu palco, sua estrutura física e simbólica, como espaço de produção das imagens fílmicas. A força do comunitário é o principal ingrediente que alimenta o espetáculo cênico dos projetos artísticos da Rosza Filmes e da coletivA ocupação, que promove, alimenta e é alimentado por gestos de desvios e deslocamentos epistêmicos nos modos de produção da obra e também nos modos de produção de sentido. No gesto de aproximar experiências sensíveis de territórios, *a priori* separados e distintos — geográfica, econômica e culturalmente — reside o nosso desejo de ampliar a circulação e o diálogo do estético a partir de perspectivas amefricanas e ameríndias, sobretudo, como forma de sermos muitos, de sermos multidão, ampliando potencialmente espectros do olhar comunicacional.

Não foi por acaso que escolhemos obras produzidas por coletivos no momento pandêmico, cuja experiência é alimentada por relações entre artes, periferia e narrativas contracoloniais. A proposição desse recorte-temporal é exemplar para visionarmos os diferentes

¹ A grafia do nome do movimento de ex-secundaristas que se tornou um grupo teatral se escreve desse modo: com as primeiras letras minúsculas e a letra A final maiúscula.

modos de ocupar o tempo e sua relação com formas de opressão e resistência. Quando olhamos para as múltiplas cenas produzidas em coletividade, por corpos periféricos e dissidentes, podemos notar que, mesmo antes do universo pandêmico², diversas interdições e adversidades já faziam parte do campo social desses grupos, como a locução feminina que ecoa no audiovisual *Feitiço contra o fim do mundo* (2020), que denuncia: “para mim a bomba não estourou agora, ela estoura todo dia, todo mês, ano a ano”. Essa fala revela que a exceção do mundo em meio à crise sanitária, em muitos aspectos, já era vivida de forma cotidiana pelas comunidades periféricas e/ou minoritárias. A necropolítica³, praticada nos anos pandêmicos pelo Estado negacionista brasileiro, é um modelo seguido por inúmeros governos de extrema direita e escancara um projeto instaurado há mais de 500 anos pelo colonial, a perpetuação do poder. A personagem Arlete, de *Mugunzá* (2022) dispara: “em Cachoeira [na política], sempre foi assim, sempre tem um filho para ocupar o espaço deixado pelo pai”.

Deste modo, cozinhando referências no caldeirão da iguaria ancestral, os corpos da cena/em cena⁴ não se deixam enquadrar pelo colonial. Movimentos espiralares (Martins, 2021) enlaçam temporalidades, artes e personagens para oferecer aspectos radicais na ancestralidade do território e do audiovisual experimental.

1 “Eu sou muita, tanta coisa” — “ainda somos multidão”

É com Arlete, protagonista do filme realizado por Ary Rosa e Glenda Nicácio⁵, preparando seu mugunzá⁶, debruçada sobre o caldeirão, que abrimos esta parte do artigo. Quando ela mexe a iguaria, no meio da volta e da revolta, no caldeirão ancestral de milho branco

² Sobre os impactos da pandemia e o modo de existir/fazer do cinema periférico, Cf.: Revista Movimento (Coimbra; Bogado; Souza, 2022).

³ O termo *necropolítica* foi cunhado pelo filósofo Achille Mbembe.

⁴ “**Corpos da cena/em cena**: imagens estético-políticas realizadas em coletividade no Recôncavo da Bahia e na Grande São Paulo” é um projeto interinstitucional (UFRB/ESPM) em execução com apoio do edital Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Universal CNPq.

⁵ Embora já seja uma produtora, a Rosza Filmes (assim como outros exemplos no cinema recente brasileiro), trabalha em uma lógica muito ligada à coletividade (grupos afetivos, mais horizontalizados, repetição de equipe e atores, mescla de filmar vida comum e ficção a partir do território e das demais corporalidades em cena e da cena).

⁶ Mugunzá é o milho branco cozido com leite de coco e açúcar. Herança ancestral amefricana. O milho branco é oferta sagrada para a entidade Oxalá, pai de todos os Oris, e a iguaria é muito usada em limpezas espirituais. Além disso, é uma comida típica das festas juninas, que no sincretismo, os santos católicos, São João, sobretudo, mas também São Pedro, têm forte ligação com Xangô, orixá da Justiça, a quem Arlete cultua. Remete ainda ao calendário festivo popular, que marca a narrativa fílmica.

ligado às tradições de matriz amefricana, o sagrado se alia ao coletivo. Arlete é muitas. De imediato, acrescentamos à receita de Mugunzá a mandinga da coletivA. A pajelança audiovisual do grupo teatral surge nas primeiras imagens, a vídeo-performance também se posiciona enquanto um feitiço. Os corpos da cena/em cena da coletivA encarnam uma multidão. O corpo coletivo — negro, periférico, dissidente — está presente em cada aparição.

A noção de corpos da cena/em cena (Souza; Bogado; Alves Jr., 2020) é trabalhada na perspectiva de que as experiências estéticas são compostas por corporalidades em conexão com o território vivido/narrado/filmado/encenado/performado, de modo que a obra é uma entidade que nasce da relação entre as artes, a comunidade ou a coletividade e o território e dele se alimenta, ganhando corpo(s). Aqui delineando melhor esta perspectiva gestada e parida nas encruzilhadas do vivido/imaginado, pontuamos que tais corporalidades são os corpos da cena — que se referem a tudo que é tangível e que impacta na relação da percepção sensória da cena — imagem/som; e os corpos em cena: conjunto de interação entre os que fazem a cena, os que estão em cena e os que assistem à cena, em fluxo e de forma implicada estética e politicamente. As duas categorias de análise de performance na experiência estética e comunicacional não são estanques, mas estão sempre em diálogo.

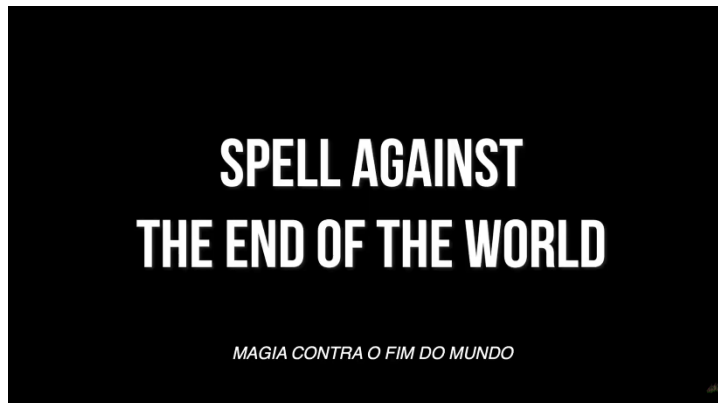
As imagens que compõem a Figura 1, no que vemos e no que segredam, sintetizam elementos importantes para a discussão com a qual abrimos a roda aqui: o saber encantado da ancestralidade e a potência de experimentação pelo radical (no sentido também de raiz — ofertado pelo território) nas audiovisualidades e nas expressões artísticas recentes brasileiras, sobretudo⁷.

Figura 1 – Audiovisualidades no caldeirão

⁷ A relação entre audiovisualidades e territórios tem animado uma série de coletivos e artistas, sobretudo periféricos, não apenas de audiovisual, mas também de outras artes, como é o caso do teatro da coletivA ocupação. No caso do audiovisual, foco deste estudo, podemos citar a filmografia da própria Rosza Filmes, além de outras, como a Filmes de Plástico (Contagem/MG), filmes do Coletivo Kinoférico (Guarulhos/SP), Lincoln Pércles (Capão Redondo, São Paulo/SP), por exemplo. Além desses conjuntos de obras, podemos citar outras audiovisualidades que relacionam, de alguma forma, raízes e experimentação, como: *Nascente* (Safira Moreira, 2020); *Travessia* (Sued Nunes, 2021), *O Guardião dos Caminhos* (Milena Manfredini, 2019), *Heroica Dreams* (Marvin Pereira, 2021), *Caixa Preta* (Saskia, Bernardo Oliveira, 2022), *Amarela* (Barbara Sartori, 2023), *Felipa* (Ana Clara Pereira, 2023), *IBORU* (Marcelo D2, 2023), *Obatalá film* (Sebastian Wiedemann, 2019), dentre muitos outros que o repertório de cada espectador/leitor vai ampliar.



Fonte: *Mugunzá* (Rosza Filmes, 2022).



Fonte: *Feitiço contra o fim do mundo* (coletivA ocupação, 2020).

Embora este texto se detenha mais especificamente em *Mugunzá* e *Feitiço contra o fim do mundo*, realizadas durante ao período da pandemia, nos permitimos fazer movimentos espiralares (Martins, 2021) como as voltas da colher de Arlete, com a memória engajada pelo audiovisual em suas referências e conexões entre as obras, sua relação de memória e ancestralidade com o teatro, a música, a literatura, a culinária, por exemplo (mas não apenas), e como os giros que Lilith, a secundarista que performa em *O Feitiço contra o fim do mundo*⁸ faz, renascendo em sua ancestralidade. "Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos" (Krenak, 2019, p. 14).

No caldeirão das imagens (Figura 1), o milho branco do mugunzá e os caracteres brancos que apregoam o feitiço contra o velho mundo estão mergulhados no fundo preto. As

⁸ Pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=6eEmyPqXjao>.

performances dos corpos da cena/em cena trabalham esteticamente, e em conjunto, na chave da decomposição do mundo ordenado⁹. O caráter ritualístico e performativo da derrocada simbólica do modelo extrativista de poder é repetido de forma imperativa como um mantra ao longo de *Mugunzá — Desça a cortina e se despeça*. No audiovisual, que trouxemos aqui, mas não apenas, o hegemônico foi retirado da cena, não tem mais seus privilégios de centralidade e frontalidade, a imagem foi reparada¹⁰. Com o hegemônico expulso do quadro, quais corpos se apropriaram do palco?

Mugunzá é composto completamente por atores negros. Uma equipe majoritariamente negra, composta por atravessamentos interseccionais que são importantes em termos de representatividade e que se refletem no que vemos – e no que não vemos – em cena, nas escolhas de experimentação fundadas no respeito. Uma equipe reduzida, na frente e atrás das câmeras, com todo o cuidado, segurança e responsabilidade dos que partilham desse comum, “e não há lugar melhor para aprender a arte do amor que numa comunidade” (hooks, p. 161, 2021). O teatro, na 25¹¹, é a casa possível que ao mesmo tempo que protege, não confina. É uma das bases das dramaturgias, tradição, portanto, também ancestralidade, mas nem por isso menos vanguardista ou experimental.

A Rosza Filmes é hoje uma produtora audiovisual (com ramificações afluentes) que nasce a partir de um processo de formação em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Sobre a questão da universidade com o território, os professores Angelita Bogado e Jorge Cardoso Filho propõem a seguinte reflexão:

A formação humanística da UFRB, presente nesta região desde 2006, tem gestado empreendedores culturais que conseguiram romper a barragem do

⁹ Denise Ferreira da Silva, em *A Dívida impagável* (2019), propõe um estudo que extrapole os domínios e escape as operações ontoepistemológicas do pós-iluminismo pautado nos pilares sequencialidade, separabilidade e determinabilidade. Ao longo deste artigo, vamos priorizar a questão temporal ligada ao princípio da sequencialidade, em que a linearidade temporal está em oposição ao futuro ancestral.

¹⁰ Sobre a ideia de reparar o visível Cf.: o trabalho “Trabalhar imagens, reparar o visível: a política da imagem como prática reparadora” (Almeida; Marconi, 2022).

¹¹ A rua 25 de junho é uma importante rua de Cachoeira que abarca em si outros espaços vizinhos, tamanha a sua representatividade para os que lá vivem (como é o caso do Cinema, que no papel fica na Praça Teixeira de Freitas, mas para qualquer cachoeirana(o), fica na 25). Era uma rua quase que incontornável no trânsito dos escravizados e hoje é um conglomerado de bares, hotéis e restaurantes, com casarões coloniais e pedras no chão que guardam/revelam a tragédia fundante do Brasil. 25 de junho é uma data que marca a luta pela liberdade na Bahia e no Brasil.

discurso hegemônico e estão dando vazante a imagens silenciadas e apagadas pela história. Foi nesse espaço potente que Glenda Nicácio e Ary Rosa se graduaram em Cinema e Audiovisual e agora realizam os seus filmes. Permanecer no Recôncavo foi uma escolha política, corajosa e inspiradora. *Café com Canela* (2017), *Ilha* (2018), *Até o fim* (2020) e *Voltei!* (2021) são filmes que falam de encontros, afetos e superação. Personagens forjados na experiência da vida ordinária nos ajudam a desnaturalizar a cegueira destes tempos sombrios. Diante de um país inverossímil, o cinema da Rosza nos faz perguntar: como é que podemos sair dessa ilha de descaminhos sem nos afogar? (Bogado; Cardoso Filho, 2021, p. 5).

Em 2011, quatro então estudantes de Cinema e Audiovisual da UFRB, Ary Rosa, Glenda Nicácio, Henrique Roza e Márcia Souza fundaram a Rosza Filmes. Ary e Glenda continuam como sócios da empresa. Mas não se enganem, há muito mais do que se pode ver na superfície. A Rosza Filmes é Ary e Glenda, sem dúvidas. E entre eles e além deles, um universo que transborda pela e-moção que os transcende e enlaça, afetiva, identitária e politicamente, na necessidade de mergulhar e respirar nas experiências cotidianas do Recôncavo baiano. Da estreia de *Café com Canela* (2017) até o início da crise sanitária (2020), a Rosza havia lançado três longas metragens e finalizado a captação do telefilme documental *Eu não ando só* (2021). Diante das interdições impostas pelo contexto da Covid-19 e do Estado autoritário no poder, foi preciso encontrar outras formas de existir e resistir. Nesse período, foram produzidos mais dois longas, *Voltei!* (2021) e *Mungunzá* (2022), objeto deste estudo. Um cinema que se nutre das experiências e pragmáticas do território, na pandemia, se reinventou e trouxe a vivência das ruas para morar em outros espaços. A cena de *Voltei!* foi construída na residência do diretor Ary Rosa, com uma equipe técnica diminuta e encenada por três atrizes — irmãs na vida real que moravam juntas, portanto, já estavam fazendo o isolamento em conjunto. Em *Mungunzá*, além de todas as medidas sanitárias, uso de máscara e testagem, a cidade foi colocada em cena no refúgio do Cine Theatro. Ambos os filmes fazem do minimalismo, da clausura e da escuridão uma potência para suas narrativas.

Um mundo em suspensão, “e não sei se vamos sair dessa experiência da mesma maneira que entramos. É como um anzol nos puxando para a consciência. Um tranco para olharmos para o que realmente importa”, nos faz refletir (Krenak, 2020, p. 9).

Ao voltar a gira para a coletivA ocupação, é preciso também contextualizar o movimento: no final de 2015, 200 escolas do Estado de São Paulo foram ocupadas por estudantes de ensino médio, um movimento de insurgência contra a proposta de reorganização escolar que entraria em vigor em 2016¹². Diversos jovens, que tinham entre 15 e 18 anos na época, participaram desse movimento de resistência e, alguns deles, continuaram resistindo por meio da arte (Altheman, 2022).

Pouco tempo depois do fim das ocupações, nasceu a coletivA ocupação, composta por um grupo de ex-secundaristas que resolveu fazer da arte uma via para o seu processo de emancipação. Segundo seus próprios membros, a coletivA é uma reunião e uma revolução de corpos, e a grande maioria desses corpos são negros e periféricos. Assim como vimos em *Mugunzá*, os membros da coletivA são marcados por atravessamentos interseccionais e, já em 2016, eles criaram a performance *Só me convidem para uma revolução onde eu possa dançar*, que foi exibida na Casa do Povo, em São Paulo.

Entre o final de 2017 e o início de 2018, membros da coletivA criaram e passaram a ensaiar a peça *Quando Quebra Queima*, que estreou no dia 5 de maio de 2018, também na Casa do Povo, em São Paulo, e, desde então, percorreu diversas cidades do Brasil e também do mundo¹³. Durante a peça, os estudantes que vivenciaram as ocupações em 2015 recontam a história do movimento e narram as suas próprias dificuldades, seus laços e as relações que se fortaleceram durante as ocupações, em movimentos catárticos durante toda a apresentação. “Eles são muito viscerais no palco: entregam-se, pulam, gritam, movimentam-se o tempo todo. Com 15 minutos de peça, eles estavam visivelmente suando. É uma entrega completa à peça e também ao movimento” (Altheman, 2022, p. 277).

Em 2020, com a pandemia da Covid-19 decretada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) e com o avanço das medidas de proteção, especialmente o distanciamento social que levou as pessoas ao confinamento, a coletivA ocupação teve que deixar de se apresentar

¹² Sobre a proposta de reorganização escolar em São Paulo e o movimento secundarista que surge a partir daí, Cf.: Revista Alceu (Marques; Altheman, 2020).

¹³ A coletivA ocupação foi convidada a se apresentar em festivais em Londres e em Paris, e também passaram por Portugal.

publicamente. O grupo estava prestes a iniciar uma turnê pelas escolas estaduais da cidade de São Paulo, quando a pandemia deixou esse projeto em suspenso.

Um movimento como esse, tão alicerçado no coletivo, na união dos corpos em uma só vibração, acaba se vendo, por circunstâncias externas, como corpos individuais presos em suas casas, isolados uns dos outros. Antes da pandemia, durante a exibição da peça *Quando Quebra Queima*, os corpos dos atores e atrizes muitas vezes pareciam um só corpo (Figura. 2). Essa união de corpos dissidentes em um único corpo coletivo é uma experiência fabulada, que provoca transformações nos modos de sentir dos sujeitos e, além disso, promove um modo de ser inédito no tempo: a integração a um tecido temporal cujos ritmos não são mais definidos por objetivos projetados ou expectativas predefinidas (Altheman, 2022).

Figura 2 – Ex-secundaristas formam um só corpo durante a peça



Fonte: coletivA ocupação (Página do Facebook), 2018¹⁴

Com a pandemia, o grupo sofre uma partilha, quebrando o corpo coletivo em vários corpos isolados em suas casas. O encontro desses corpos continuou em transbordamento, apesar das interdições. Nasce, assim, o projeto *Feitiço contra o fim do mundo* (2020), com produções audiovisuais em forma de cartas¹⁵ feitas pelos membros da coletivA ocupação.

¹⁴ Foto de Izabella de Oliveira.

¹⁵ Os ex-secundaristas começaram a produzir cartas em formato de vídeo, gravadas nas casas de cada um deles, de forma amadora, com o celular. As cartas estão disponíveis em: <https://ehcho.org/conteudo/coletiva-ocupacao>.

Já no curta-metragem observado neste trabalho, vemos imagens de protestos, especialmente do movimento antirracista, sobrepondo-se com as performances de Lilith Cristina e de Veríssimo PH, dois jovens que fazem parte da coletivA ocupação (Figura 3). Suas gingas mostram a reverência à ancestralidade africana e a narração do vídeo, intercalando vozes femininas e masculinas, ora narrado em inglês, ora em português, também é um convite para descolonizar o paladar. O barulho dos protestos continua sendo ouvido como um som de fundo, quase despercebido, no entanto, há um momento em que a fala do protesto fica bem clara, quando bradam o nome de Miguel Otávio Santana da Silva¹⁶, um menino negro que morreu pela violência de uma sociedade racista, como tantos outros meninos negros. Lilith e Veríssimo também performam por esses meninos e meninas que são como eles. *Mugunzá* ou *Feitiço* são formas de fim de mundo distintas (alguns fins de mundo desejados, outros mundos que devem resistir), como fica evidente ao provar das duas obras.

No interior da multiplicidade de ser dos corpos da cena/em cena, nos é bem delineado uma coisa: que não é possível reduzir as experiências. No caso de *Mugunzá*, entre uma volta e outra da colher na panela, nos permitimos sentir a textura, o aroma, o engrossar do caldo da experimentação audiovisual e suas relações, aspectos de radicalidade e experimentação, assim como também podemos ler a escolha narrativa do tempo. Por meio do calendário das festas cachoeiranas (Festa D'Ajuda, Festa de Iemanjá e a Festa da Nossa Senhora da Boa Morte), que misturam religiões e tradições de Matriz Africana com o Catolicismo, a narrativa acessa histórias de resistência das populações do Recôncavo baiano.

No lugar da ação deliberada dos apagamentos impostos pela ampulheta do colonial, em que o tempo cumulativo, sequencial e linear normaliza e apaga as violências e os sujeitos da história, entra em cena o tempo diegético de *Mugunzá*, pautado no calendário festivo das expressões artísticas e culturais de Cachoeira. A narrativa utiliza a experiência corpórea como instrumento não de medir, mas de ocupar o tempo. Seres no tempo e não apenas de tempo,

¹⁶ Miguel, de cinco anos de idade, era filho da empregada doméstica Mirtes Renata Santana de Souza. Ele caiu do 9º andar do prédio em que Mirtes trabalhava, em Recife, enquanto levava os cachorros dos patrões para passear. Miguel ficou no apartamento, aos cuidados de Sari Côrte Real, esposa do prefeito de Tamandaré (cidade próxima de Recife) Sérgio Hacker e patroa de Mirtes. O menino chorava porque sentia a falta da mãe, entrou no elevador do prédio e Sari mandou o elevador para um andar mais elevado. Quando ele chegou ao 9º andar, Miguel saiu, acessou uma área restrita e caiu de uma altura de 35 metros.

Mugunzá faz um movimento historicizante e reivindica uma política de reencantamento e outros saberes, confrontando esferas de poder. Martins (2021) quando pensa o tempo enquanto uma antologia e não uma cronologia diz:

No corpo o tempo bailarina. E em seus movimentos funda o ser tempo, inscrevendo-o como temporalidade. [...] Todas as manifestações culturais artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem (Martins, 2021, p. 21).

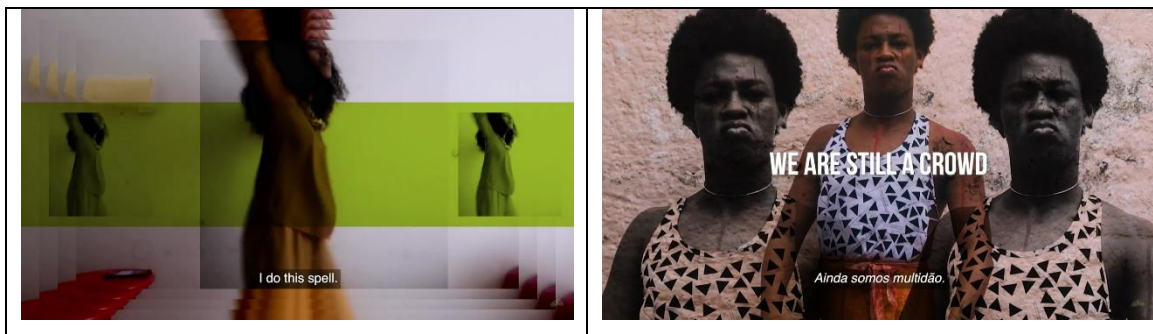
O tempo em *Feitiço contra o fim do mundo* (2020), por sua vez, é um tempo imageado entre futuro, presente, passado. Imagens concebidas e compartilhadas, com cada um em sua casa, fazem do audiovisual morada do coletivo, criando uma possibilidade de encontro. Temporalidades são mescladas. Espacialidades fragmentadas. Corpos e vozes embaralhados, como os cacos encantados de Exu Yangí, do qual Rufino (2018) em diálogo com Simas (2019), com os cruzos (importante elemento de desvio epistemológico aqui presente entre vidas/artes, cotidiano comum/imaginado). O cruzo permite que a multidão habite a casa pela linguagem (rompe-se, portanto, o binarismo tão presente em nosso pensamento permeado pelo carrego colonial). Para continuarmos essa reflexão, é importante buscarmos compreender as formas e impactos da ocupação do espaço por esses corpos em ação.

O corpo ocupa o espaço que antes era coletivo como uma forma de resistir ao fim do mundo, anunciado pela pandemia. Os corpos individuais resistem, persistem na re-existência, mas também buscam encontrar as condições de sua própria preservação. Invariavelmente, essas condições são sociais e exigem uma reorganização radical da vida para aqueles que experimentam sua existência em perigo. *A realidade é dura demais, e ainda assim, fazemos dela argila*, diz um trecho da narração¹⁷. As culturas de dominação, nos lembra bell hooks (2021), se apoiam no cultivo do medo como forma de garantir a obediência, e tal estado emocional é essa força primária que mantém estruturas de dominação. “Quando somos ensinados que a segurança está na semelhança, qualquer tipo de diferença parece uma ameaça” (hooks, 2021, p. 129). Mas

¹⁷ Trecho do vídeo *Feitiço contra o fim do mundo* (coletivA ocupação, 2020).

em *Feitiço*, a performance dos corpos de Lilith e Veríssimo (Figura 3) nos convoca à rebelião, *somos multidão, agora, mais do que nunca, vamos convergir, ocupar o tempo*¹⁸.

Figura 3 – Lilith (à esquerda) e Veríssimo performam em vídeo



Fonte: *Feitiço contra o fim do mundo* (coletivA ocupação, 2020).

Esse tipo de performatividade promove uma espécie de emancipação, ou seja, a performance contra o fim do mundo é um feitiço emancipatório na medida em que é insurgente e se constrói de baixo para cima, mesmo que possa ser vista como microemancipações. Arlete, em *Mugunzá*, também promove sua emancipação do poder instituído — e todos os preconceitos e sujeições que esse poder carrega — por meio de seu feitiço. Seria como se Arlete, Lilith e Veríssimo escolhessem “mover contra o medo — contra a alienação e a separação (hooks, p. 129, 2021) e essa escolha passa por conectar-se, “por nos encontrarmos no outro” (hooks, p. 129, 2021).

O curta *Feitiço contra o fim do mundo* (2020) intercala as performances mencionadas com imagens de protestos e com uma narração que acompanha todo o vídeo. *Eu não tenho vocação para o fim do mundo*, brada a narradora. Nessa ginga de cenas, performances e vozes, vemos uma experiência utópica, a tentativa de fabular outra maneira de fazer política e de existir politicamente, que instigou esses jovens a criarem uma linha de fuga.

As performances encenam figurações de esperança, articulando e produzindo arranjos para o esboço de novas formas de vida, de outros devires que conectam o presente com o futuro — o futuro até então incerto — por meio da produção de cenas que desorganizam os regimes de

¹⁸ Ibidem.

controle dos corpos e dos desejos e fazem reacender a esperança. Bona (2020) compreende esse tipo de performance como fuga, resistência e refúgio, levando a “pensar os corpos em movimento e a meditar sobre suas potências utópicas: a capacidade, por exemplo, de produzir um fora, nascido do escapar de um canto ou de uma dança, no próprio seio de um dentro asfixiante” (Bona, 2020, p. 81). Segundo autora, esse tipo de resistência, por meio da arte, do corpo e da performance, é uma tática furtiva contra os dispositivos de controle, já que “atacar em terreno aberto é se oferecer como carne de canhão aos múltiplos poderes que tendem a nos sujeitar, expor-se a ser capturado, descriminalizado” (Bona, 2020, p. 48). As performances apresentadas em todo o projeto *Feitiço contra o fim do mundo*, bem como as experiências vivenciadas por Arlete em *Mugunzá*, mostram essa potência dos corpos negros como uma fuga, operando na sombra, sem se expor ao confronto direto, mas resistindo e denunciando os apagamentos, violências e opressões que sofrem.

O movimento também se apresenta como um processo de descolonização do olhar, ou de desdomesticação da marronagem (Bona, 2020), a partir da fuga. A narração do vídeo reitera: *520 anos que vivemos a maldição do colonialismo e hoje faço esse feitiço, mandinga, macumba, magia pelas nossas vidas*. E, desse modo, reterritorializa a ancestralidade desses meninos e meninas que coreografam os seus feitiços.

A fuga é um processo criativo que cria excessos e elabora uma cosmopoética (Bona, 2020), para articular um mundo comum que possa ser construído coletivamente. Nesse caso, a fuga não é somente da pandemia e do isolamento social, mas é uma fuga também da colonização, do apagamento da história do povo negro, da violência do Estado, entre outras formas de subjugar os corpos tidos como vulneráveis. A fuga leva ao refúgio, que, nesse caso, se constrói coletivamente, numa experiência histórica da marronagem em coreografias insurgentes. “O refúgio não preexiste à fuga; é ela que o produz, o secreta e o codifica” (Bona, 2020, p. 47).

Dessa forma, a fuga provoca uma ruptura, uma experimentação potente. Marques (2023), assim explica “toda criação de fuga exige uma arte do salto, uma ruptura das repetições, uma experiência arriscada de indefinição, mas também de definição constante dos laços, das relações que sustentam cotidianamente as formas de vida que orientam a dinâmica da fuga” (Marques, 2023, p. 69).

A colonização não vai determinar as narrativas sobre nossos corpos, continua a narração do curta¹⁹. Nesse sentido, podemos ver nesses corpos o que Bona (2020) caracteriza como marronagem. Para o autor, a marronagem não existe somente em um contexto colonizador, escravagista, mas também se apresenta como emancipação, como performances de si, como experimentação, como saber insurgente, como “um processo contínuo de libertação” (Bona, 2020, p. 39). O autor complementa: “A secessão marron remete então a uma cosmopoética: ela é a produção de um mundo, criação de um fora com valor de refúgio e de utopia concreta para todos que ainda permanecem cativos” (Bona, 2020, p. 46).

Os ex-secundaristas saíram da experiência do teatro, do contato com o público, para um refúgio intimista, entre as paredes de suas casas. Já a produção do filme *Mugunzá*, que também foi realizada durante a pandemia de Covid-19, fez o percurso oposto, ou seja, saiu dos cenários e das ruas para se refugiar em um teatro, que serve de cenário para todas as cenas. Um outro modo de refúgio para a fuga do fim do mundo que se apresentava.

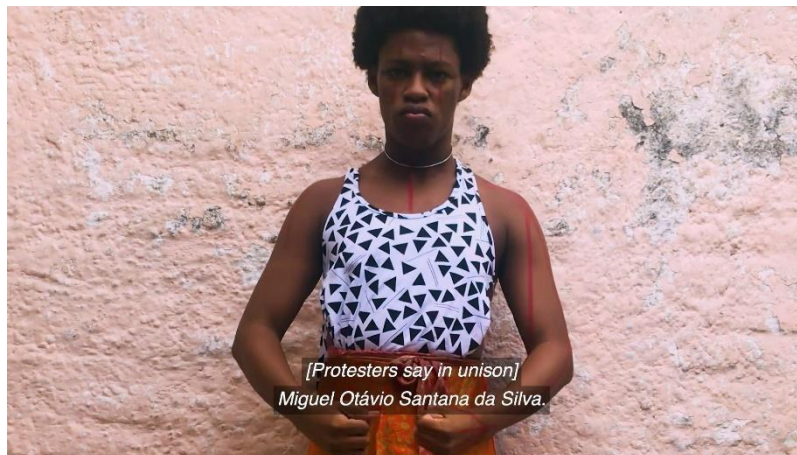
O tempo ocupado por corpos que revelam histórias e um fazer em comunidade se materializa de maneira distinta nas duas obras, mas que acaba se tocando na diversidade estética. *Mugunzá* traz para o palco a fluidez dos personagens. As personagens femininas são nomeadas e múltiplas (Arlete e Joana), não apenas por serem atrizes distintas, mas sobretudo por serem multifacetadas, e por carregarem em si inúmeras possibilidades de existência. Já os corpos masculinos, todos interpretados por Francisco Boliveira, são denominados por funções sociais como Prefeito, Prefeitinho, Pastor, Pai, todos trazem a marca da letra *p* do patriarcado. A relação entre os corpos femininos e masculinos parece apontar para uma quebra de paradigma, propondo um fim de mundo, uma abertura para a possibilidade de ser/sermos outras a partir da extinção do sistema patriarcal. E vislumbramos, em cada aspecto dos corpos da cena/em cena, possibilidades de compreensão da radicalidade desse gesto. O único personagem masculino, não interpretado por Boliveira, é Menino, filho de Arlete, que pode ser visto na primeira imagem da Figura 4.

¹⁹ Trecho do vídeo *Feitiço contra o fim do mundo* (coletivA ocupação, 2020).

Figura 4 – Menino e Miguel Otávio Santana da Silva, por Veríssimo



Fonte: *Mugunzá* (Rosza Filmes, 2022).



Fonte: *Feitiço contra o fim do mundo* (coletivA ocupação, 2020)

O corpo de Menino salta como elemento fundamental visto que é posto em relação, no cruzamento das obras. A ideia de corpos da cena e corpos em cena traz em si, dentre outras questões, um desejo de espaços de trânsito mediada pelas performances das corporalidades audiovisuais.

Menino sonha, ao mesmo tempo em que nos é revelada a vida de Arlete a partir de sua interação com o Outro, com suas amarras, com o que lhe sustenta: o desejo de justiça que ilumina seu caminho para a receita de mugunzá. Menino, que tem o sono embalado pela cólera materna (imagem 1 da Figura 4), performa uma inocência subtraída por um mundo perverso e que precisa findar. Ao chamá-lo de Menino, a personagem se multiplica, muitas outras crianças,

muitas outras violências habitam essa corporalidade. Nessa ocupação de corpos em interação infinita, a vídeo-performance da coletivA imprime um rosto no semblante de Menino. Vozes, em uníssono, convocam o nome do menino Miguel Otávio Santana da Silva para a cena e para a luta (imagem 2 da Figura. 4). Miguel, de 5 anos, filho de Mirtes Renata, foi vítima de um sistema secular e impiedoso de poder. Enquanto sua mãe, empregada doméstica na casa da família Côrte Real, passeava com o cachorro da patroa, Miguel, sob os cuidados de Sari Gaspar Côrte Real, caiu do 9º andar. A vida perdida de Miguel soma-se a de muitos outros meninos para virar revolta,

Nenhum corpo igual ao meu vai aceitar o fim do mundo. Eu profetizo, que todo corpo negro que cair a partir de sempre, mais revolta irá ocupar nossas mentes. Eu profetizo que todo corpo negro que subir vai ser para cortar a cabeça do dragão branco que governa esse mundo. Ainda somos muitos (voz off, *O feitiço contra o fim do mundo*, 2020).

O feitiço está lançado. Miguel, ao cair, é um corpo que sobe e se soma a tantos outros Silvas, prontos para ceifar, simbolicamente, a *cabeça do dragão branco* do sistema colonial dos Côrte Real, que ainda insiste em manter o domínio sobre corpos e territórios. Se no corpo em cena de Menino de *Mugunzá* figuram uma infinidade de Miguel, no corpo da cena da coletivA povoam muitos meninos, filhos de Arlete.

2 Não há receita para o fim do mundo, mas se pode aprender a ver/perceber/fazer de olho

Mugunzá, ainda não lançado oficialmente nos cinemas, é um audiovisual que, sendo imagem-som, foge aos enquadramentos dos gêneros e formatos clássicos. O filme transita por diferentes estratégias narrativas, como o teatro épico de Bertolt Brecht, incorporando à cena o musical²⁰, de maneira muito fluida, orgânica e, ao mesmo tempo, crítica. O espaço, o tempo, os personagens, as artes são moradas de vivências plurais, corpos abertos ao mundo visível/invisível.

²⁰ Mugunzá traz treze canções autorais, todas compostas por Moreira.

No filme da Rosza Filmes a energia pulsa na vibração vermelho e branca de Xangô, orixá associado à Justiça. A coletivA tem fome de justiça: “seremos a chama que queima o velho mundo” (*Feitiço contra o fim do mundo*). Por operações artísticas/estéticas múltiplas colocam personagens sob diversos olhares, revelando as muitas faces que podemos incorporar em nós. Um mesmo ator fazendo todos os papéis masculinos adultos. Sendo ele negro, pode fazer tanto o senhor de tudo em Cachoeira — conhecido como *Meu Prefeito*, como o filho (Prefeitinho), o pastor, quanto o ex-marido (Figura 5).

Figura 5 – Muitos personagens em um mesmo corpo



Fonte: *Mugunzá* (Rosza Filmes, 2022)

Tudo lhe é possível. Nenhum papel lhe é subtraído, assim como ocorre com os corpos coletivos do *Feitiço*, invertendo, assim, uma lógica histórica quando se pensa em personagens/atores no audiovisual e revelando também a potência e a história desse sujeito, desse ator, e sua trajetória, além da ideia amefricana de que não somos corpos isolados, fechados em si, mas abertos às muitas conexões, portanto, plurais.

A ancestralidade desses gestos faz pensar na filiação ancestral da obra e nas conexões com audiovisuais contemporâneas que também fazem questão da experiência enraizada

exposta, como os mangues de Nanã²¹. Tão rico em vidas quanto exigente nos múltiplos saberes do pisar, seu chão facilmente nos engole. Brotando em lugares muitas vezes inesperados, essas experimentações nos retornam imagens com cheiro, sabor, calor, efeito, som, movimento, visual (em um sentido expandido, integrado e implicado) relacionados a quem somos, vindas dos escombros da História. É a gota d'água²². É o tacho de mugunzá. Somos muita, tanta coisa.

A experimentação da ancestralidade brasileira não tem modelo de encontro e nem precisa estar em lugares institucionalizados (festivais específicos, museus, universidades, por exemplo) para existir. Não está *em*, está *entre* as corporalidades audiovisuais que se propõem a ser cavalo de outros mundos possíveis (pelo histórico apagado, pelo louvor às raízes, pelas tecnologias — da oralidade, à projeção, ao *Instagram*) —, entre o teatro e cinema, entre o videoclipe e a rua, entre temporalidades e espacialidades nos universos de formas de vida possíveis antes, depois, agora. Talvez por isso tenha sido convocado o audiovisual como espaço entre (Bogado, 2017) ou espaço de cruzo, para usar os termos de Rufino (2019).

Sendo a experimentação e ancestralidade, ingredientes fundamentais de *Mugunzá e Feitiço contra o fim do mundo*, fica evidente como a ligação com o território — e por que não dizer, inspiradas por hooks (2021), por amor às suas moradas, cria-se refúgio para que a coletiva ocupação possa fazer feitiço; estabelece-se abrigo para que o cinema aconteça no palco de um cine-teatro fundado nos anos de 1920.

Dessa forma, o refúgio é um espaço de reconstrução de si, sem deixar de fazer emergir as memórias e tradições ancestrais do povo negro. É isso que nos mostra a performance de Lilith e Veríssimo. Ambos evocam a cultura de seus ancestrais, das religiões de matriz africana, dos movimentos afrodiaspóricos. Aqui, a memória aparece como espécie de trama que une esse tempo espiralar (Martins, 2021). É o possibilita a comunicação com os que vieram antes de nós. Enquanto ele e ela performam, a narração do vídeo afirma: “*Enquanto nós reconstruímos nossos*

²¹ Em *Mugunzá*, há uma história narrada por Arlete associando o território de Cachoeira à Orixá mais velha, Nanã, nos cultos de matriz africana, associada ao manguzeiro, às raízes, às águas profundas e à lama, constitutiva de nossa matéria nessa perspectiva. A ela nossa reverência e referência.

²² *A Gota D'Água*, peça de autoria de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975) é também uma referência e uma reverência importante em *Mugunzá*, que se desdobra em diversas outras referências em outros momentos como, a relação com o teatro em si, e ainda, com Joana, nome da personagem em *A Gota D'Água* e em *Mugunzá*. A potência dos saltos no tempo e da resistência, pelas artes, pela ancestralidade.

impérios, enquanto nós fizemos germinar novamente a semente de nossa gente, nenhum corpo igual ao meu irá aceitar o fim do mundo". O amor, portanto, faz germinar novamente a semente de nossa gente.

Ao fugir do isolamento causado pela pandemia e da falta de público para os espetáculos da coletiva ocupação, o grupo sai do teatro e se refugia em suas casas. Mas o verdadeiro refúgio estava na produção de cartas em formato audiovisual, que transformou a experiência individual em experiência coletiva novamente, trocando afeto não somente entre si, mas também com outros espectadores que precisavam, de alguma forma, se desdomesticar (Bona, 2020).

Na estreia de *Mugunzá*, na cidade de Cachoeira-BA, na morada onde foi gestado, foi servida a iguaria que dá nome à obra (que vamos chamar de filme, mas entendendo como experiência entre artes/vidas), antes mesmo que a sessão começasse. Já entramos transformados pela experimentação e ainda não sabíamos no que nos tornaríamos ao comer o alimento preparado por Arlete (ou pela Rosza? Filme e vida se imbricam). Estamos em casa, inclusive para nos despedir de quem fomos, porque não somos os mesmos após a experiência, nem a ideia de *Mugunzá* o é.

Nossa fala, espiralar como as voltas no caldeirão de *Mugunzá*, como as idas e vindas do tempo e dos corpos em *Feitiço*, vai e volta, apresentando, destacando, ora ampliando aspectos caros à nossa discussão. É uma inscrição de uma escuta (percepção) da experimentação audiovisual, comunicacional, tendo por base a experiência de *Mugunzá* e *Feitiço contra o fim do mundo*. Leda Maria Martins (2021) nos convida a refletir sobre como mesmo nas sociedades ocidentais, sobrevivem "outros modos de conceber, experimentar e vivenciar o tempo e, também, de expressá-lo como linguagem" (Martins, 2021, p. 30). Em suas pesquisas, a autora reforça que a despeito de toda repressão.

o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas (Martins, 2021, p. 35).

Aprender a fazer de olho é uma expressão popular para aprender junto, na experiência, sem a hierarquia tradicional daquilo que foi grafado, mas *Mugunzá* se aprende de olho se o olho estiver disposto a ser corpo em comunhão com outros sentidos, outras percepções, porque são convocados elementos que fazem dançar o visível e o invisível no mugunzá de Arlete e no feitiço do coletivoA, que lança macumba, magia para reivindicar a vida, contra os mais de quinhentos anos de colonialismo.

3 Caldeirão transbordando... quem mais vem experimentar?

Não vamos dar conta da experiência de *Mugunzá* e o *Feitiço contra o fim do mundo* nestas linhas, nos muitos deslocamentos epistêmicos que alimentam suas formas e transbordam para a reflexão no campo da comunicação. O caldeirão está bem cheio. Mas ajudamos a servir, ao longo das páginas, um pouquinho da experiência dos audiovisuais sob esses aspectos, ou seja, evidenciar como as raízes de nossa ancestralidade amefricana (comunidade, diálogo com os que vieram antes e a ancestralidade, salto entre tempos/espacos, partilha culinária, resistência) contribuem para o campo experimental do audiovisual.

Para tanto, nos aproximamos do conceito de corpo da cena/corpo em cena (Souza; Bogado; Alves Jr., 2020), a fim de compreender formas de imagens-sons que promovem desvios e ampliações a partir de suas propostas, rompem os binarismos entre vida/cena; público/privado; entre tempos/espacos; estéticas e políticas. Fazer circular experiências artísticas à luz da relação experimentação/ancestralidade é um gesto estético/político. Uma dádiva e uma oferenda. Afinal, como diz Arlete, *eu sou muita, tanta coisa*. Impossível reduzir, mas imprescindível experimentar o mundo pelos seus olhos, presenciando a possibilidade de sonho, como a criança que ela se permite ser (e nos permite ser), após provarmos de seu mugunzá especial.

Aprender a fazer de olho é aprender não apenas com a visão, mas aprender *com*, estando no dia a dia da cozinha, das experiências partilhadas. Experimentar o mundo pelos olhos dessas personagens é viver suas corporalidades e formas sensíveis, não apenas na visão, mas na integração, ainda que por algum curto período de tempo, como se pudéssemos nos deixar tomar e, no mesmo instante, sermos tomados, enfeitiçados.

A história de *Mugunzá* pode ser lida como uma narrativa do fim de uma governança hegemônica e patriarcal do sentimento de estar-no-mundo, evocada pelo paladar ancestral da iguaria afrodiáspórica. A proposta de *o Feitiço contra o fim do mundo* pode ser vista, por meio dos corpos que dançam, como uma mandinga, uma macumba contra a maldição do colonial. Ambas as audiovisuais são fim e começo. Sonho e lucidez. Ambas são fuga e refúgio — muita, tanta coisa — multidão que anseia fazer ruir o mundo desigual e pálido da exploração.

Referências

ALMEIDA, Gabriela M. R.; MARCONI, Dieison. Trabalhar imagens, reparar o visível: A política da imagem como prática reparadora. *Famecos*, v. 29, p. 1-13, 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/41827/27595>. Acesso em: 22/07/2024.

ALTHEMAN, Francine. *Bololô, vamô ocupar!* Processos comunicativos, arranjos e cenas de dissenso da resistência secundarista. Curitiba, Editora Appris, 2022.

BOGADO, Angelita; ALVES JR., Francisco; DE SOUZA, Scheilla Franca. Um estudo sobre performance, dispositivos de regulação entre formas de vida e formas de imagem no documentário contemporâneo. In: ALMEIDA, Gabriela; CARDOSO FILHO, Jorge. *Comunicação, estética e política: epistemologias, problemas e pesquisas*. Editora Appris, Curitiba, 2020. p. 265-280.

BOGADO, Angelita; CARDOSO FILHO, Jorge. Águas da baía e do paraguaçu: paixões e política na obra da rosza filmes. In: *Anais do 30º Encontro anual da Compós*, 2021, São Paulo. Anais eletrônicos. Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/aguas-da-baia-e-do-paraguacu-paixoes-e-politica-na-obra-da-rosza-filmes?lang=pt-br>. Acesso em: 13 jun. 2024.

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

COIMBRA, Ana Luisa; BOGADO, Angelita Maria; SOUZA, Scheilla Franca de. Imagens futuras, movimentos na noite do hoje: uma mirada constelar audiovisual. *Movimento*, n. 18, mar, 2022. Disponível em: <https://sites.google.com/site/revimovi/>. Acesso em: 15 mar. 2022.

FEITIÇO contra o fim do mundo. *Curta produzido por Abraão Kimberley, Ícaro Pio, Lara Julia, Lilith Cristina, Veríssimo PH*, [s.l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (6 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6eEmyPqXjao>. Acesso em: 25 fev. 2024.

FERREIRA da Silva, Denise. *A Dívida Impagável*. Oficina de Imaginação Política, Living Commons, 2019.

hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MARQUES, Ângela C. Salgueiro. Zonas de articulação, refazimento e refúgio nas poéticas emancipatórias de Beatriz Nascimento, Rancière, Mondzain e Touam Bona. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 86, p. 65-84, dez. 2023.

MARQUES, Ângela C. Salgueiro; ALTHEMAN, Francine. Cenas de insurgência e figurações secundaristas: potencialidades estéticas e políticas de seus arranjos disposicionais. *Revista Alceu*, v. 20, n. 40, p. 27-51, 2020.

MARTINS, Leda. Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2021.

MUGUNZÁ. Direção de Ary Rosa e Glenda Nicácio. Cachoeira (BA): Rosza Filmes, 2022. Ainda não lançado (98 min.).

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. *Flecha no tempo*. Mórula, 2019.

SOUZA, Scheilla Franca de. BOGADO; Angelita; ALVES JUNIOR, Francisco. Ela, Ele e Person: Invisibilidades e Resistência no Cinema Brasileiro Contemporâneo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43., 2020, Virtual. Anais. Virtual: *Intercom*, 2020. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-1247-1.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2024.

Francine Altheman - Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM-SP
Professora do curso de Jornalismo e do PPGCOM da ESPM-SP. Doutora em Comunicação Social.
E-mail: franaltheman@gmail.com.

Angelita Bogado - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB
Professora Dra. do Curso de Cinema e Audiovisual e da Pós-graduação em Comunicação Social (UFRB/PPGCOM). E-mail: angelitabogado@ufrb.edu.br.

Ana Luisa Coimbra - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB
Professora do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL / UFRB). Doutora em Artes, na linha de pesquisa em Cinema (UFMG).
E-mail: luisacoimbra@ufrb.edu.br

Scheilla Franca de Souza - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB
Doutora em Comunicação e Cultura Contemporânea (Poscom/UFBA), Pesquisadora do GEECA/CNPq/UFRB).
E-mail: scheillafranca@gmail.com

Dossiê **Modernismos no Brasil: textualidades e travessias**

<https://revistaecopos.eco.ufrrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 28, n. 3, 2025

DOI: 10.29146/eco-ps.v28i3.28372