

Edição v. 41
número 1 / 2022

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 41 (1)
jan/2022-abr/2022

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

TEMÁTICA LIVRE

“Nosso corpo é nossa arma”:
performatividades rítmicas e
corpografias decoloniais no filme
Swingueira

“Our body is our weapon”:
rhythmic
performativities and decolonial
bodygraphies in the film *Swingueira*

ÍTALO RÔMANY DE CARVALHO

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) – Natal, Rio Grande do Norte, Brasil.
E-mail: italoromany@outlook.com. ORCID: [HYPERLINK "https://orcid.org/0000-0001-5226-0689"](https://orcid.org/0000-0001-5226-0689)

DANIEL MEIRINHO

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) – Natal, Rio Grande do Norte, Brasil.
E-mail: danielmeirinho@hotmail.com. ORCID: [HYPERLINK "https://orcid.org/0000-0002-4658-5556"](https://orcid.org/0000-0002-4658-5556)

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

CARVALHO ANDRADE, Ítalo Rômany; MEIRINHO, Daniel. “Nosso corpo é nossa arma”: performatividades rítmicas e corpografias decoloniais no filme *Swingueira*. *Contracampo*, Niterói, v. 41, n. 2, p. 1-16, jan/abr. 2022.

Submissão em: 30/10/2022. Revisor A: 04/02/2022; Revisor B: 24/02/2022. Aceite em: 25/02/2022.

DOI – <http://doi.org/10.22409/contracampo.v41i1.52116>

Resumo

O presente artigo desenvolve uma análise sobre as práticas corpográficas decoloniais e de performatividades a partir da enunciação de identidades individuais e coletivas da dança *swingueira*. A análise do documentário *Swingueira* (2021) nos possibilita investigar as estratégias de contestação e de inscrição de corpos insurgentes, que passam a vivenciar a música a partir de estratégias de escapismos que ocorrem nas bordas da cultura popular e dos imaginários de autenticidade nacionais e regionais. O objetivo é inter-relacionar imagens e narratividades presentes na construção dessas identidades corporais sob categorias como territorialidade, trauma e fuga. Os resultados nos permitem compreender como a *swingueira* tenciona, para além de um movimento artístico, a autoinscrição de vivências, violências e disputas em corpos dissidentes que contestam o regime colonial e racializado de representação.

Palavras-chaves

Decolonialidade; *Swingueira*; Performance; Dança; Corpo.

Abstract

This article develops an analysis of decolonial and performativity corpographic practices based on the enunciation of individual and collective identities of *swingueira*. The analysis of the documentary *Swingueira* (2021) allows us to investigate the contestation and inscription strategies of insurgent bodies, who start to experience music and dance from escapism strategies that occur at the edges of popular culture and imaginaries of national and authentic authenticity. regional. The objective is to interrelate images and narrativities present in the construction of these bodily identities from categories such as territoriality, trauma and escape. The results allow us to understand how *swingueira* intends, beyond an artistic movement, the self-inscription of experiences, violence and disputes in dissident bodies that contest the colonial and racialized representation regime.

Keywords

Decoloniality; *Swingueira*; Performance; Dance; Body.

Introdução

Corpos suados, molhados, descalços, negros, periféricos, que dançam segundos modelos de gênero estereotipados. Essa imagem vem enunciar identidades e subjetividades individuais e coletivas de grupos de jovens que se enfrentam e disputam pertencimentos e autenticidades em competições locais de *swingueira* nas periferias da cidade de Fortaleza (CE). As táticas de visibilidade destes corpos em movimento se materializam em uma cartografia visível de confrontos visuais e normativos (FERREIRA DA SILVA, 2020) que necessitam ser pensados a partir de como os sujeitos subalternizados podem protagonizar o controle de suas próprias representações e sentidos simbólicos. O ato de relacionar-se com o visível e com a imagem, em sua função de habitar o dissenso nos regimes estéticos (LLOYD, 2019), tem sido uma questão implicada do domínio de uma cultura política de representação no campo dos estudos da arte-ativista (LINDGAARD, 2005; GONÇALVES, 2012; ROSA, 2015). Assim como o regime de representação de corpos não autoinscritos “regula o processo e o ritmo pelo qual os sujeitos entram em representação” (LLOYD, 2019, p. 43), os questionamentos que envolvem a ação de expor-se sem ser exposto (FERREIRA DA SILVA, 2020) ampliam o questionamento da arte como confronto em que os sujeitos se tornam públicos ao mesmo tempo que correm o risco de serem expostos ou reduzidos às relações formais de expropriação de seus corpos (CAMPOS; ABALOS JUNIOR e MEIRINHO, 2021).

As validações de suas narrativas coreográficas, cenográficas, de figurinos e dramaturgia fazem parte de uma naturalidade representativa midiática de como as periferias são representadas nos desfiles das escolas de samba, ou disputam seus pertencimentos nas quadrilhas juninas, bem como nas competições entre os bois-bumbás amazonenses. O corpo que compreende uma complexa articulação contemporânea dos conflitos sociais, de gênero, raça, sexualidade, geolocalização e dos múltiplos lugares de subjetividades nos obriga a compreender a normatividade e violência dos regimes de representação (HALL, 2016; LLOYD, 2019). Os imaginários conservadores nacionais seguem uma lógica perversa de lugar (SODRÉ, 2018) que proporciona um corpo em estado de imagem exuberante que coopta, classifica e mercantiliza as experiências locais no que bell hooks (2008) vem a chamar de “comodificação das diferenças”.

Os movimentos de quadril, o rebolado das bundas e virilhas apresentam outras formas de vivenciar o imaginário de um corpo controlado e ordenado, que busca contestar às fantasias de um corpo social harmônico, demarcado por estruturas binárias de gênero, raça, sexualidade e classe social. Suas presenças, que competem nas periferias de um dos mais violentos centros urbanos do nordeste brasileiro, coreografam a ação truculenta como a polícia trata os corpos periféricos. Com réplicas de armas de fogo em papelão, os dançarinos performam a força simbólica de disciplina e rigor que tem marcado o cotidiano das periferias para a manutenção e controle. As competições dos grupos de *swingueira* são espetáculos de dança e coreografias que questionam imaginários nacionais de significação de performatividades e corporeidades que vêm a habitar as bordas da indústria fonográfica e midiática. Reinventar uma ideia de norma estética de presença e autenticidade é confrontar um país que ainda não foi capaz, ou nunca esteve interessado, em compreender o outro subalterno.

Também conhecida como pagode baiano ou quebradeira (a depender da localidade), a *swingueira* é uma batida feita por jovens, criada nas periferias urbanas de Salvador (BA), nos anos 1990, que chama a atenção a partir da performance de simular gestos erótico-sexuais por meio de danças (RODRIGUES, 2020). O documentário *Swingueira* (2021), dirigido por Bruno Xavier, Roger Pires, Yargo Gurjão e Felipe de Paula, retrata a disputa de um campeonato de dança, ao mesmo tempo que problematiza as condições de vida e violência física materializada em suas presenças, desigualdades e invisibilidade social. A partir do questionamento “se a *swingueira* é arte?”, essa é uma demarcação de descontinuidades que tencionam corpos e imagens em fluxos e repuxos simbólicos na arte contemporânea em que jovens periféricos evocam outras formas de sobrevivência e de fuga (BONA, 2017) atravessadas pela experiência corpográfica da

dança.

Assim, este artigo discute as relações ainda existentes em torno das colonialidades e pedagogias dos corpos periféricos que permeiam o documentário, na construção de como as corpografias podem ser pensadas sob um outro sentido estético (TLOSTANOVA, 2011; MIGNOLO, 2010). *Swingueira* (2021) traz diversas problemáticas em espaços de fissuras e traumas coloniais que estão presentes no cotidiano destes sujeitos – e que constituem uma cena urbana e musical repleta de estereótipos de sexualização e desumanização desses corpos. O filme é um convite a pensar em como o corpo se estrutura em um estado de imagem de dissenso (LLOYD, 2019), por meio de suas vestimentas, movimentos, poses e coreografias não normativas.

O documentário *Swingueira* (2021) é o objeto empírico deste artigo pelas potencialidades de como as performances dos corpos e vozes destes jovens ativam questões que interseccionam suas problemáticas de gênero, classe, raça, localização e sexualidade. Os deslocamentos que impactam as políticas de visibilidade constitutivas desses sujeitos nos possibilitam pensar sobre determinadas práticas e estéticas. Para tanto, metodologicamente falando, discute-se o documentário a partir de três categorias que, decerto, refletem as nuances sobre esses corpos que dançam, sendo elas: territorialidade, trauma e fuga.

Assim, esta pesquisa parte da questão: como a *swingueira* pode ser pensada como uma performance que busca constituir um processo identitário de resistência e de luta desses corpos periféricos? Para tanto, dentro de um arcabouço teórico sobre cena musical, decolonialidade e performance, autores e autoras como Denise Ferreira Silva (2020), Fernando Rodrigues (2020), Grada Kilomba (2019), Jota Mombaça (2020), Ledson Chagas (2016), María Lugones (2014), Will Straw (2013), dentre outros, foram utilizados para compreender a problemática exposta, no diálogo com os conceitos aqui aferidos.

A *swingueira* e o corpo que dança

Do requebrado no quadril às coreografias que fazem tremer todo o corpo, a *swingueira* é um movimento cultural que nasce na periferia de Salvador (BA) e ganha visibilidade na década de 90 especialmente a partir do sucesso da banda Gera Samba, posteriormente renomeada como É o Tchan! (RODRIGUES, 2020). Os sentidos erótico e debochado inscritos na *swingueira* têm relação com os discursos lúdicos “estritamente ligados à tradição de expressões rítmico-percussivas cultivadas pela população de diversas cidades do Recôncavo Baiano, expressa no samba de roda” (RODRIGUES, 2020, p. 93). Bandas e artistas como Harmonia do Samba (1993), Pagodart (1998), Parangolé (1998) e, os mais recentes, Psirico (2003) e Leo Santana (2014) vêm marcando a indústria fonográfica a partir das melodias e do corpo em movimento por meio da dança.

Assim como o bregafunk, o arrocha, o *funk*, o sertanejo e o pagode, um dos aspectos desse movimento é a jovialização da música (SOARES, 2012) e os contextos periféricos dos subúrbios urbanos (RODRIGUES, 2020). Essas cenas musicais, conforme o pensamento de Straw (2013), são frutos de experimentações contínuas na vida cultural das cidades, que refletem na construção de identidades dos sujeitos que vivenciam aquele contexto. “No seu movimento quase sempre agitado, as cenas inscrevem a história mais ampla das formas sociais na geografia da cidade e em seus espaços” (STRAW, 2013, p. 14). Na periferia, essa perspectiva surge como troca de afetos, de pertencimentos e de resistências que imaginam, fabricam, reinventam, criam e propagam suas identidades para si e para o mundo.

A dança na *swingueira* é uma demarcação de corpos e sujeitos a partir de uma linguagem comunicativa/corporal que entrelaça os espaços periféricos e territórios ali presentes. São múltiplas facetas, estéticas, performances que comunicam seus desejos, suas inquietações e seus sentimentos. A quadrilha junina de Campina Grande (PB) (SANTOS, 2018), o bregafunk pernambucano (SOARES, 2012),

o *funk* carioca (VIANNA, 1990) e o boi-bumbá amazonense, dentre outras cenas, cada uma desvela os lugares, as percepções e as leituras de mundo acerca das problemáticas e pensamentos vividas nestes territórios e cotidianos. As performances dos ritmos e da dança são as chaves de leitura indiciárias culturais em que territórios e corpos são exibidos enquanto referências que mobilizam pessoas e interpretam as quebras de silenciamentos (KILOMBA, 2019).

A narrativa em primeira pessoa, feita pelo jovem Isaac Charada, da periferia de Fortaleza (CE), se faz presente a partir de sua própria voz, de sua construção de mundo. Frases como “não falar de polícia e periferia é algo impossível” ou “usar nosso corpo como arma” evidenciam o corpo como um lugar importante, central, polissêmico e bélico, que vai ao encontro de uma proposta estética decolonial (TLOSTANOVA, 2011; MIGNOLO, 2010). O desafio de demolir essa verdade colonial parte das “ações de sujeitos errantes, que riscam as vias urbanas de metrópoles governadas por necropolíticas higienistas (LEBLANC e AMORIM, 2019, p.2).

Como uma forma de desmontar esse controle, a *swingueira* atua no lugar desta negociação, permite a criação de novos imaginários coletivos. Essas performances ressoam, conforme Mombaça (2021), de uma reencenação que evoca as precariedades e potências desses corpos, dos traumas vividos de uma redistribuição da violência, nos silenciamentos históricos que perpassam esses sujeitos.

Ao mesmo tempo, estar na *swingueira* é mais que participar de uma competição: são sociabilidades, reconhecimento, vivências, redenção e comunhão. Suas presenças se articulam e são apresentadas no filme como celebridades locais que possuem pleno domínio sobre suas próprias imagens de guerreiros e guerreiras em combate.

Essa perspectiva nos ajuda a compreender as experiências e diversidades presentes nesta análise. Em *Swingueira* (2021), como veremos mais a frente, os personagens e sujeitos performatizam seus traumas, violências e existências por meio da dança enquanto forma de corporificação. “A rua é toda nossa, véi”, diz um dos personagens. Ali, eles são livres, em um movimento de recriador de territórios e espaços de vida. Fora desse campo, porém, precisam enfrentar a violência policial, o racismo, as desigualdades sociais no que Bona (2017) vem a chamar de “aparelhos de captura”. A rua, decerto, é uma espécie de acolhimento e fuga criativa dessa violência e dos traumas vividos nesses espaços hostis como forma de partilha de vivências e opressões (MOMBAÇA, 2021).

Denise Ferreira da Silva (2020), ao pensar sobre a arte como confronto, questiona as representatividades e limites que evidenciam o pensamento estético. Ao tornar visível essa performance (e aqui dialogando com a dança), esses corpos e *corpas* pensam e agem na contramão, não somente como ruptura de uma percepção e normatização do sentir, mas de re-existência coletiva. Nessa inquietação, perguntamos: de que maneira a arte pode confrontar? Lepecki (2003, 11) nos responde: “A dança (...), mesmo participando desta trama, possui um potencial incrível para denunciar esta farsa. A dança pode-se pensar enquanto crítica ativa do estado silencioso dos corpos colonizados.”

Dentro dessa perspectiva, a dança é resultado de práticas sociais vividas no cotidiano por esses corpos negros e periféricos. bell hooks (2019), ao analisar o fenômeno do *rap* nos Estados Unidos, explica que movimentos culturais muitas vezes surgem das condições sociais e culturais vividas por estes jovens. A cena musical *rap*, nesse contexto, é uma fuga para aqueles que geralmente “(...) são silenciados e ignorados. Ele surge nas ruas – fora do confinamento de uma domesticidade moldada (...) pela pobreza, fora dos espaços enclausurados onde os corpos dos jovens negros precisam ser contidos” (hooks, 2019, p. 88).

No Brasil, outros movimentos culturais, surgidos na periferia, dinamizam as experiências e visibilidades desses grupos, performatizando suas problemáticas a partir do corpo, a exemplo do bregafunk, no Recife (PE), e do *funk*, do Rio de Janeiro (RJ). Ambos demarcam, por meio do passinho, as dissidências, os sentidos e as complexidades da culturalidade e dos espaços que produzem significados (FERNANDES et al., 2020).

Silva (2018, p.18) nos indaga: "O que acontece nos contextos não hegemônicos que dançam?". Pensarmos nessas inquietações é analisarmos, sob esse posicionamento, o silenciamento desses sujeitos e corpos desviantes das normas, quando questionam essa visão universal e particular de uma colonialidade violenta e desumana (MOMBAÇA, 2021).

"Na *swingueira* todo mundo é livre para ser o que quiser"

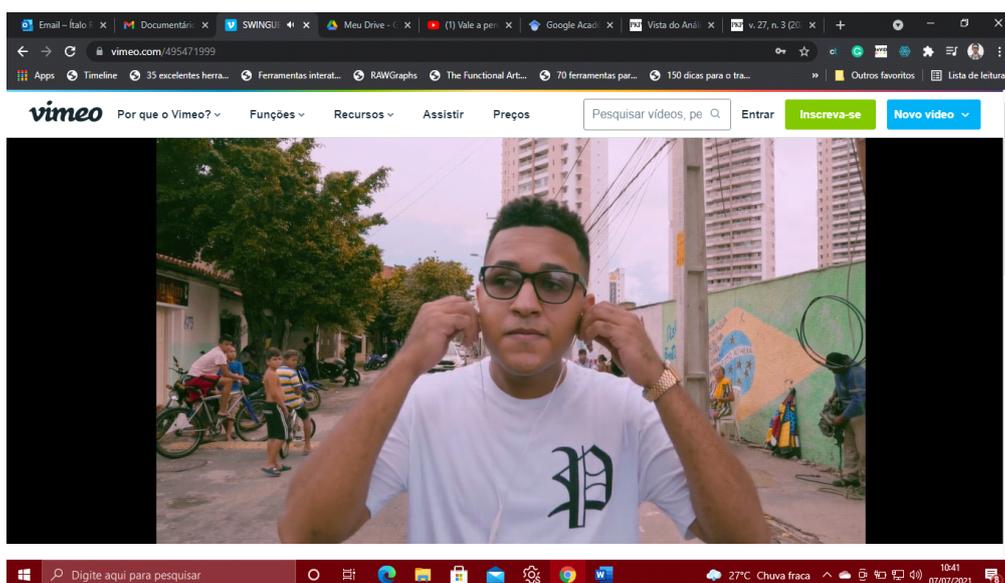
Em suas diferentes fases, a *swingueira* retrata essa linearidade midiática acerca da produção e comercialização do gênero, passando pela hibridização nas diversas formas musicais. Desde o seu surgimento tem se hibridizado em outros ritmos, movimentos e cenas musicais e culturais, ganhando modulações e estratégias de absorção cultural em diferentes territórios e contextos. Mas, ainda assim, são reflexos desses corpos que utilizam o movimento cultural como interação e demarcação dessas sociabilidades (CHAGAS, 2016).

No Ceará existem competições estaduais e intermunicipais de *swingueira*, onde grupos de danças disputam as assim chamadas batalhas na busca pela validação do primeiro lugar, em um formato competitivo muito próximo ao dos bois-bumbás amazonenses. Por todo o estado, nas periferias das cidades, há dançarinos e dançarinas que ensaiam, de forma comprometida, para alcançar o lugar mais alto do pódio nas categorias masculino, feminino e misto. Jurados analisam simpatia, coreografia, figurino e cenografia. Cada grupo precisa trazer um estilo, uma história e uma encenação, tendo como pano de fundo, obviamente, a *swingueira*. É nessa concepção que o documentário *Swingueira* (2021) emerge e enuncia jovens pelas suas poesias corporais a partir de uma imagem refletida e revelada. O modo de encenação que apresenta a potência da música e da dança já foi explorado no filme *Swinguerra* (2019), de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, representante do Brasil na 58ª Bienal de Veneza, questionando uma divisão normativa de gênero ao apresentar corpografias de mulheres trans, *queers* e não binárias, bem como meninos cisgêneros que conformam à imagem hegemônica de masculinidade e feminilidade em suas coreografias.

Assim como em outras partes do Brasil, a *swingueira* teve seu *boom* em Fortaleza (CE) nos anos 2000. Na capital cearense, em seu auge, o ritmo baiano fez com que a dança se popularizasse entre as famílias de classe alta e média. Fenômeno esse que não durou muito tempo. "Por aqui, barracas da Praia do Futuro começaram a promover apresentações de grupos musicais e de dança, popularizando o gênero. (...) Quando a febre começou a baixar, (...) a *swingueira* se recolheu de volta ao lugar de origem: o coração da periferia" (SANTANA, 2018, *online*). Isso se deu, segundo o autor, devido ao sucesso que o sertanejo universitário ocupou no cenário atual.

Dentro dos padrões normativos, a *swingueira* é tida como uma arte vulgar, pelo duplo sentido das letras, pela batida erótica, pela sensualidade dos corpos (CHAGAS, 2016). Decerto, a lógica que opera sobre a colonialidade dos corpos periféricos e subalternos problematiza essas subjetividades acerca das imagens que norteiam o pensamento estético. Parece-nos inquietante essa discussão, do que é cultura ou não – do que é válido ou visto como padrão, como belo. Em um determinado trecho do documentário, Isaac Charada (captura de tela 1), narrador do enredo, levanta essa questão: "*Swingueira*, pra muita gente, isso é invisível, diz que nossa arte não é arte, diz que nós não somos gente" (CHARADA, 2021, informação verbal).

Captura de tela 1 – Isaac Charada, narrador de *Swingueira* (2021)



Fonte: *Swingueira* (2021)

Mignolo (2010), ao dissertar sobre a operacionalidade das percepções do sentir normatizadas pela modernidade (do belo e do feio, a título de exemplo), busca traçar uma ruptura que desloque essa discussão a partir de uma *aesthesis*, retomando um posicionamento que não percorra essa dualidade. Essa intenção vem com a significação sobre um pensamento que, por muito tempo, engendrou as noções sobre a validade dessas concepções hegemônicas do sentir, do perceber. A *swingueira*, dentro desse escopo, estaria fora desse núcleo, numa opacidade que a torna invisível (GLISSANT, 2008). Assim, sob uma leitura decolonial, Mignolo (2010, p.14, grifo nosso) enxerga que esta “(...) operação cognitiva constituiu (...) a colonização da *aesthesis* pela estética; (...) a *estética* é uma versão ou teoria particular de tais sensações relacionadas à beleza.”

Para tanto, pensarmos a *swingueira* a partir de uma chave de pensamento decolonial é analisar, de forma contemplativa, essa produção social, processual e linguagens que sobrepõem as pedagogias dos corpos normativos. Esse pensamento decolonial que mapeia os corpos a partir de um lugar normativo, problematiza uma fronteira epistemológica, onde são formulados “(...) conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos” (BERNARDINO-COSTA e GROSFOGUEL, 2016, p. 19) em uma conexão entre o lugar e pensamento implicado.

Chagas (2016), ao problematizar essas questões, desenvolve um diálogo acerca dos processos de formação de subjetividades e de gosto na *swingueira*, e que permeiam uma visão colonial sobre essa construção de padrões. Representações elitistas desse tipo, diz o autor, refletem nesses ritmos populares diversas alcunhas de cunho negativo. Ao pensar numa epistemologia de fronteiras, Dussel (2016) nos lembra que a subjetividade do sentir e do prazer são aspectos de resistência política. Para ele, é preciso ver esse lugar como uma instância analítica, para ir além de um questionamento eurocêntrico.

Esses espaços, decerto, silenciam essas discussões, sobre quem tem o domínio e o poder dessas demarcações. Por obstante, Kilomba (2019) se posiciona ao buscar a necessidade de compreender por que esses corpos incomodam, seja pela fala, seja pela presença ou, ainda, pela existência. Essa universalidade é pensada como a não-validação desses sujeitos. A *swingueira* desencadeia uma série de reflexões a partir das representações, das linguagens, da presença desses corpos subalternos (HALL, 2016). Na visão de Kilomba (2019), é preciso cada vez mais romper esses espaços de violência simbólica, performatizando novos conhecimentos e posicionamentos.

Pensarmos a *swingueira* nessa conotação é, ao mesmo tempo, assumir analiticamente esse processo de crítica à modernidade. Explico. Falar de colonialidade é pensar sobre as questões estruturais como práticas. A exemplo da escravidão, a retórica da modernidade, por assim dizer, ocultava outras práticas, conforme explicita Mignolo (2017, p. 5): "Práticas econômicas dispensavam vidas humanas, e o conhecimento justificava o racismo e a inferioridade de vidas humanas, que eram naturalmente consideradas dispensáveis". Silva (2018, p. 17, grifo da autora) também corrobora essa problemática, ao afirmar que: "Ao abordarmos a colonialidade reconhecemos os saberes gerados pelos sujeitos subalternizados que suplantaram *despossessões* e *descorporificações*." Assim, enquanto posicionamento, essa decolonialidade reflete sobre o humano e o não humano, produzindo novos conhecimentos e subjetividades.

Percurso metodológico

Como produto midiático, o documentário é um recorte parcial de determinada realidade a partir de uma perspectiva imersiva e implicada do narrador. Nossa abordagem, de cunho qualitativo, permeia por uma análise da narrativa e ao mesmo tempo discursiva que permita compreender a performance *swingueira* para além de uma manifestação cultural. Enquanto ponto de partida, buscamos uma análise dessas práticas artísticas (audiovisualidades), entrelaçadas nas problemáticas que expomos neste artigo, tendo como perspectiva a voz do jovem Isaac Charada, narrador do documentário. Para tanto, ao ler esses deslocamentos a partir de uma *aesthesis*, analisamos as percepções sobre essas subjetividades.

Essa decolonialidade, aqui pensada, parte de uma crítica à formação de sujeitos padronizados, nas questões de gênero, raça e classe, a título de exemplo, que desumanizam e objetificam esses corpos como seres descartáveis ou não humanos. Para Lugones (2014), essa opressão ainda permanece como central. Por isso, faz-se necessário pensar essas inquietações como prática social, para além dessa visão homogênea e colonizadora.

Enquanto análise dessa narrativa, buscamos interrelacionar as imagens a partir da própria narratividade do documentário. Aqui, partimos do conceito e noções de Genette (1976) acerca dessa narrativa. Para ele, "(...) designa, ainda, um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o acto de narrar tomado em si mesmo" (GENETTE, 1976, p. 24). Assim, essa análise reflete sobre um determinado conjunto de ações e situações que permitem compreender as discursividades e significados ali presentes.

Nesse aspecto, contextualizam-se as imagens a partir do próprio olhar do narrador do documentário. Para tanto, selecionamos trechos e falas que dialogam com a temática e a proposta deste artigo. Esta escolha, decerto, é de caráter subjetivo, mas, de certa forma, compreende a problemática exposta. Para um melhor escopo, buscamos nas cenas narradas por Isaac Charada as vivências em relação ao modo de ser *swingueira* – e de seu impacto e relação na comunidade. Assim, propomos analisar três categorias que ressoam a partir dos diálogos do documentário, como: (1) territorialidade, (2) trauma e (3) fuga.

Pensarmos nessas categorias de análise, a partir da perspectiva do documentário em si, é refletir sobre performances que corporificam tais problemáticas. Assim, a *swingueira* está circunscrita em uma transição que reflete a violência sofrida por esses corpos e que reencena traumas vividos nessas territorialidades. Demarcações estas que, decerto, atuam como práticas que emergem, segundo Castiel Brasileiro (2020), sobre esse trauma racial nesse tempo-espço de um cotidiano que é a todo momento lembrado – e não esquecido. Fuga essa que, conforme o pensamento de Bona (2020), se opõe ao vazio dessa vivência.

“Isso é *swingueira*”: territorialidades

Swingueira (2021) inicia-se com imagens em câmera lenta, focalizando principalmente nos pés descalços e nos quadris em movimento dos dançarinos. Assim como outros ritmos que surgem da periferia, os pés são os protagonistas, demarcando pertencimentos no tempo e espaço (FERNANDES et al., 2020). É neste aspecto que pensamos a primeira categoria de análise, a territorialidade – que se faz presente na experiência dos assentamentos dos pés, nesse intercruzamento afrodiáspórico, a partir de elementos de conexão entre o corpo e o território, dimensionados pela significação retórica da ancestralidade, do pertencimento e da tradição. Assim, podemos pensar numa estética que experiência, sob os pés, o sentir e a percepção do mundo sobre o mundo.

Imagens essas que norteiam, desde os enquadramentos, as territorialidades constituídas pela performance em ação no filme. O discurso corporal se desenvolve a partir dos embates de seus corpos dissidentes nas ruas e as corpografias resultantes desta presença e existência, produzindo uma forma de rasurar os espaços de circulação destes corpos. A batida da *swingueira*, ao fundo, não é simplesmente uma trilha-sonora que ambienta o conteúdo. Ao contrário, protagoniza-se o olhar documental. Cenas musicais essas que, decerto, constituem as fronteiras e territorialidades que perfazem as lógicas operantes sobre esse pertencer e estar no mundo (PEREIRA DE SÁ e JANOTTI JUNIOR, 2013).

É na rua que esses corpos jovens, negros e periféricos se fazem presentes, que dançam e redesenham suas subjetividades e liberdades. Sodré (2002) explica que a dança é uma reelaboração do espaço “que rompe limites fixados pela territorialização dominante” (2002, p. 135).

O narrador Isaac Charada (2021) vai ao encontro dessa descentralização de territorialidades, ao explicar o modo *swingueira* de ser. Essa territorialidade, conforme o pensamento de Pinheiro (2009), é a relação que se dá nesses espaços, a partir da constituição de identidades, de pertencimento, extrapolando certos limites fronteiriços, a partir dos códigos ali vinculados. “As relações entre os indivíduos são pensadas a partir das especificidades do território (...). Ele aparece como um dado necessário à formação da identidade grupal/individual, (...) vividas assim como expressão por excelência de uma determinada cultura” (PINHEIRO, 2009, p. 4). Ali, naquele ambiente repleto de problemas sociais é, ao mesmo tempo, um espaço de sonhos, de outras possibilidades e alternativas.

Aqui em Fortaleza, a gente fez história por causa da dança. Foi simples, ligamos a caixa de som, criamos a coreografia, foi gente chegando, a gente não sabia, mas tava formando um grande movimento. Quem trabalha, estuda, tem filho, sabe como é. Tem nosso estilo, nosso *swingado*. Na *swingueira*, todo mundo é livre pra ser quem quiser. A *swingueira* é isso, faz superar cada desafio, mostrar nossa vida e cultura. A *swingueira* faz a gente sonhar (CHARADA, 2021, informação verbal).

Segundo Muniz Sodré (2014), é também por meio da musicalidade, a partir da lógica dos afetos, que determinados grupos sociais têm o poder de influenciar mudanças nos espaços que ocupam, “(...) na medida em que modifica, ainda que momentaneamente, as hierarquias territoriais, estimulando o poder expressivo do corpo até o ponto de produção de imagens próprias de liberação e autorrealização” (SODRÉ, 2014, p. 18-19).

Para tanto, surge Isaac Charada, apresentando, ele mesmo, o lugar que vive – enquanto imagens dos becos da favela são exibidas na tela. O narrador, assim, norteia o enredo, abordando, inicialmente, o lugar de onde fala e de enunciação (BERNARDINO-COSTA e GROSGUÉL, 2016), para dialogar sobre a *swingueira*. Pois falar de *swingueira* é também falar sobre os traumas e violências em torno dos territórios urbanos enquanto “campos de disputa de corpos autorizados e não-autorizados à plena fruição da vida” (LEBLANC e AMORIM, 2019, p. 2). Os processos de constituição do território simbólico são rasurados a partir de como as coreografias apresentam e escancaram as violências constantemente engatilhadas

em direção a seus corpos pela truculenta violência policial e dos aparelhos de controle e repressão que pedagogizam os corpos periféricos insurgentes.

Aqui é minha periferia. (...) Nasci aqui, conheço cada pessoa e beco desse lugar. Como toda favela, é foda né, cheio de dificuldade, mas a gente dá nosso jeito, né parceiro? (...) cada beco desse tem uma história, e em cada um deles tem uma pessoa. E foi desse jeito que a gente construiu nossa comunidade (CHARADA, 2021, informação verbal).

A linguagem do narrador é próxima da juventude, com suas gírias e jeitos específicos: Tá ligado? Né, parceiro? Meu chapa! Essa língua bifurcada, conforme o pensamento de Mombaça (2018), reflete sobre uma lógica que opera sobre os modos de falar a partir de um jogo de palavras, da ironia, da malandragem, da disputa identitária, atuando nessa ambivalência ante os silenciamentos desses corpos. "É a língua bifurcada, a inteligência malandra (...) tão presente na cultura popular brasileira que é resgatado no projeto de Jota, não só como estética de criação, mas como forma de resistência e existência política (...)" (SALES e LANÇA, 2019, p. 23). Para além dessas demarcações de linguagens, há também a favela como cenário, entre os muros que separam os prédios da área nobre da periferia, relegados ao esgoto a céu aberto e as precariedades de infraestrutura habitacional urbana. "O prédio é deles [da elite], mas a rua é toda nossa" (CHARADA, 2021, informação verbal).

Nessa antítese, a *swingueira*, enquanto performance, expressa novas territorialidades a partir do próprio corpo – que fala, se expressa e comunica diferentes noções acerca das problemáticas vividas, no campo social, econômico, político e cultural. É o que Sodré (2002, p. 135) conceitua como "corpo-território": "Todo indivíduo perceber o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, de um campo que lhe é próprio e que se resume, em última instância, a seu corpo. (...) Quanto mais livre sente-se um corpo, maior o alcance desse poder". Esta mesma territorialidade é cercada de liberdade, de opressão, violência e violações.

"A gente fala o que a gente vive": traumas

Analicamente é interessante refletir os indícios que o corpo produz em cena ou os que são produzidos a partir deles. O que sucede, o que antecede e o que circunda está na compreensão indiciária crítica das vivências dos personagens apresentados, bem como as demandas de exploração e silenciamento que permanecem cristalizados no imaginário social. São interrupções da inércia representativa da dinâmica cultural que busca esconder a multiplicidade das práticas de apresentação que afetam as relações culturais no país. A existência do indício sobre as coreografias nas competições de *swingueira* permite desvelar e tornar visível modos de existência e chamamentos à percepção e à consciência, pois usualmente não são vistos, ou finge-se não ver.

Assim, pensamos na segunda categoria de análise, o trauma. Esse corpo negro e periférico é também uma demarcação racial que, cercado pela perspectiva da colonialidade (BERNARDINO-COSTA e GROSFOGUEL, 2016), o apaga de muitas subjetividades.

Com base nesse imaginário, o outro (sem religião certa, sem escrita, sem história, sem desenvolvimento, sem democracia) foi visto como atrasado em relação à Europa. (...) Ao lado desse sistema de classificações dos povos do mundo houve também um processo de dissimulação, esquecimento e silenciamento de outras formas de conhecimento que dinamizavam outros povos e sociedades (BERNARDINO-COSTA e GROSFOGUEL, 2016, p. 17-18).

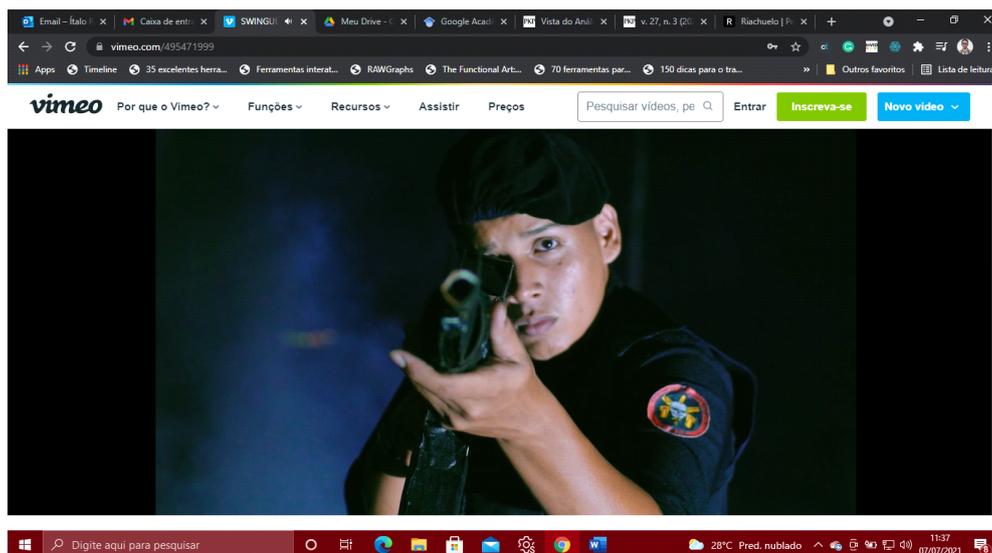
Os entrevistados e entrevistadas relatam seus traumas, suas desistências, por meio de suas performances. Mas também a liberdade que experimentam quando dançam. O corpo é o meio expressivo

e tático de sobrevivência em um ambiente de disputa, invisibilidade e desaparecimento que refuta veementemente a condição de objetificação laboral, sádica, afetiva e sexual. A energia dos seus corpos em movimento e em combate atestam a vitalidade e a autoridade de uma estratégia de contra-ataque de sujeitos que experimentam novas dimensões políticas de representatividade que busca recriar a própria experiência estética a partir da desconstrução dos padrões de beleza eurocêntricos. Se assemelha a uma lição de autoaceitação, inseparável da conscientização política da juventude periférica negra brasileira que articula uma poética artística vista nas festas Batekoo em Salvador, no bregafunk e no passinho dos maloka em Recife, ou nas festas de aparelhagem em Belém do Pará.

O corpo é parte dessa experiência racial, desse trauma que transita sobre determinadas zonas indeterminadas que são proliferadas a partir de dispositivos de controle. Por isso, indaga Bona (2017), essa forma de resistência é um ato de ressurgir diante das violências que assassinam e traumatizam esses corpos periféricos. Esse trauma, conforme Kilomba (2019), atua em um estado de “Outridade”, nessa relação de subalternidade e barbárie. “Aparentemente, a irracionalidade do racismo é o trauma” (KILOMBA, 2019, p. 40).

Essas violências e violações sofridas pela população negra no país perfazem uma historicidade que carrega em si uma relação de forças excludentes e que, ao mesmo tempo, visa uma matabilidade desses corpos. O Atlas da Violência 2020, a título de exemplo, mostra que o número de homicídios de pessoas negras cresceu 11,5% em onze anos. O risco de um homem negro ser assassinado é 74% maior que um homem branco; em relação às mulheres negras, a taxa é de 64,4%. “Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado” (MBEMBE, 2018, p. 18). Basta lembrar também especificamente da chacina de Jacarezinho, ocorrida após uma ação policial no Rio de Janeiro, em maio de 2021 (em plena pandemia da covid-19). No total, 28 vítimas – ao menos 13 mortos não tinham qualquer relação com a investigação e outras 11 sequer tinham sido identificados. A polícia mata em nome do Estado, enquanto a população fica à mercê das políticas públicas.

Captura de tela 2 – Jovem performatiza na dança a ação truculenta de policiais na comunidade



Fonte: *Swingueira* (2021)

O documentário focaliza em cenas circunscritas na ambiência da *swingueira* (a exemplo de bailes e festas de rua), mostrando a ação da polícia na patrulha e monitoramento desses eventos. Cenas essas

de violência explícita, sem motivo ou qualquer razão. "Falar de periferia e não falar de polícia é algo impossível. (...) Por que eu sou uma ameaça? A única forma de resistir é com nossa dança, com nosso corpo, com nossa arte. E isso também é *swingueira*." (CHARADA, 2021, informação verbal). Essa problematização acerca da violência policial, decerto, é parte de uma repressão inerente da própria história de nosso país, desde os tempos de escravidão, "(...) em que o 'elemento negro' e suas manifestações culturais eram vistos com suspeição pelas autoridades" (OLIVEIRA, 2018, p. 176).

Isaac Charada faz parte do *Uz Patifez*, de Fortaleza. Assim como outros grupos (*Tommy Swing*, *Stylo Muvuk*), cujo desafio é levar à competição uma temática como cenário da performance, há a problematização das vivências do cotidiano desses jovens sob um ponto de vista artístico. A exemplo da violência policial (captura de tela 2).

A gente fala o que a gente vive. Nenhum grupo poderia falar melhor que a gente, somos o grupo mais favela de Fortaleza. Os grupos preferem fantasiar mais a ideia, colocar um tema mais fictício. Mas a gente fala sobre discriminação, drogas, o que acontece na nossa rua. Quando pega a gente no meio da rua, mesmo não cometendo nada [sofremos violência], não tô generalizando. A grande maioria [dos policiais] que agem pela favela aqui, é a mesma coisa. (CHARADA, 2021, informação verbal).

Ao performatizar essas ações policiais, esses grupos acionam novas perspectivas acerca dessas violências. É um espaço de denúncias, utilizando na *swingueira* o mesmo corpo dito subalterno e marcado pela polícia. Esse corpo, assim, transforma-se em confronto, conforme as palavras de Ferreira da Silva (2020), como cura desses traumas raciais e cisheteronormativos.

A *swingueira* como fuga

A fuga, como nos lembra Bona (2020), é uma codificação desse refúgio, de uma tática que é, ao mesmo tempo, representações de resistência. A dança, aqui pensada, opera nessa lógica/estratégia de fuga como ciclo de metamorfose a partir de uma negociação que vaza sobre o real. "Fugir não é ser posto para correr; pelo contrário, é (...) operar variações sem fim para impedir toda captura. O sonho é matriz de resistências criadoras, pois abre no cinza do cotidiano o arco-íris do possível" (BONA, 2017, p. 6). Como informam Fred Moten e Stefano Harney (2013), essa fuga não se trata necessariamente de uma condição territorial física de refúgio, sendo ela subjetiva e que faz como estratégia de vida e de existência dos sujeitos fugitivos, na tentativa de escapar dos comandos dos controles e pedagogias dos corpos normativos disciplinados.

Os grupos de *swingueira* cearenses se organizam a partir de uma coletividade em que se acolhe diferenças, singularidades e pensamentos a partir de estratégias de aquilombamento, reconhecidas enquanto tecnologia ancestral de resistência e existência por jovens negros periféricos brasileiros (NASCIMENTO, 2006). As estratégias de subversão e enfrentamento ao racismo e a cisheteronormatividade dos corpos inverte a oposição binária de raça, gênero e sexualidade inserida no contexto patriarcal brasileiro.

Decerto, em diversas cenas é perceptível a busca por essa fuga, negociando outras perspectivas para além daquela territorialidade. Essa perspectiva se dá principalmente pela representação de outros personagens, a exemplo de Elizângela Oliveira, do grupo *Stylo Muvuk*, que performatiza seu corpo como uma espécie de fuga de si, dos problemas sociais (como as drogas) que enfrenta na comunidade onde vive. Ou de Tiago Oliveira, do *Tommy Swing*, que potencializa a dança como essa tática de existir. O documentário retrata essas diversas fugas do cotidiano – aqui pensada também como uma possibilidade de sobrevivência dessa realidade. Como nos diz Bona (2020, p. 47): "A fuga não é transgressão ilusória em direção a um fora transcendente, mas secreção de uma versão subterrânea – clandestina e herética – da

realidade”.

Cada um desses personagens carrega uma historicidade que dialoga a todo momento com o modo de vivência. O documentário toca em pontos que perpassam esses corpos, a exemplo das drogas, gravidez na adolescência, desemprego, violência. Mas também passa pelos sonhos e, acima de tudo, pela alegria de ser *swingueira*. Esse é o contraste da narrativa e, neste ponto, não há nenhuma romantização em torno disso. Pelo contrário, as dificuldades também são visualizadas sem, decerto, construir uma imagem estereotipada em torno do ritmo e dos jovens protagonistas do enredo.

Quando os diversos grupos se unem no ano seguinte e resolvem vestir-se de ninjas, Isaac Charada (2021, informação verbal) nos indaga: “O que isso tem a ver com *swingueira*?” Essa inquietação parte dessa performance como fuga desse trauma racial do cotidiano, da busca de uma sobrevivência nessa multiplicidade de lógicas e ressonâncias. Essa é a beleza e a *aesthesis* do modo que lidam com a dança e com os problemas que atuam como balizadores desse cotidiano. “Considerando o corpo como esfera privilegiada de construção de identidades, aprendemos a perceber o gesto dançado a partir do engajamento expressivo do movimento, desenvolvendo autonomia e ampliando nossas possibilidades de re-existir” (SILVA, 2018, p. 19).

Em sua última fala, Isaac Charada (2021, informação verbal) nos relembra que ser um corpo negro e periférico é ser um sujeito onde direitos e garantias são renegados. E clama para serem reconhecidos como sociedade, para além dessa fuga diária sob o modo de ser *swingueira*.

Quando você não tem educação, emprego, saneamento, você vê seus sonhos esmagados pela sociedade. E até por você mesmo, se duvidar. Tem uma hora que o que você quer é somente existir. Se você é da periferia como eu, sabe que eu tô falando. E não tem momento que eu me sinta melhor quando eu tô dançando. Ali, não tem ninguém mudando de calçada, trancando carro quando eu passo. Porque ali na *swingueira* que eu e meus amigos vivemos. E é lá que o meu sonho mora. (CHARADA, 2021, informação verbal).

Considerações finais

O filme *Swingueira* (2021) é um convite ao espectador para prestar atenção ao corpo em estado de movimento e visibilidade a partir de suas formas coreográficas, cênicas, marcas e narrativas que os presentificam nos territórios simbólicos mais diversos.

Analisar o presente trabalho sob a perspectiva decolonial é, de certa forma, compreender as diversas performances que contornam o modo de ser *swingueira*. Mais do que um manifesto cultural, a dança é resistência, é confronto, é identidade. E isso se faz presente nas vozes de cada um dos entrevistados do documentário que, apesar das amarguras e belezas da vida, resistem diante às violações que enfrentam. Essa decolonialidade, aqui pensada, parte das experiências comunicativas de sujeitos por meio de subjetividades que não dialogam com o regime hegemônico. Essas percepções, atravessadas pelos pés e quadris dos *swingueiros*, são registros dessa *aesthesis* que retomam uma liberdade sonhada e esperada por esses sujeitos – pensadas aqui sob as categorias analíticas que propusemos: territorialidade, trauma e fuga.

Swingueira (2021), enquanto documentário, problematiza as diversas nuances e deslocamentos que perfazem esse território. Além disso, mostra a integralidade da dança com outras vivências desse cotidiano, interligação essa que ressoa sobre o contexto e cenário dessa *swingueira*. A rua, ao mesmo tempo que é esse espaço de fuga, é também de violências e traumas. Essas experiências comunicativas ressoam nesses discursos. Assim, esse movimento é entendido como prática social que possibilita novos arranjos e cruzamentos decoloniais.

Essa reterritorialização que esses corpos performam transforma o documentário em outra dimensionalidade. Ao refletir sobre esses corpos, percebemos como essas práticas são camadas que constituem em historicidades já demarcadas e demandam engrenagens, reverberando vozes que foram silenciadas e apagadas conforme o tempo e espaço. Os discursos do narrador, o jovem Isaac Charada, estão presentes nesses campos. Por isso, a narratividade construída permite que o espectador também comungue daquele conhecimento, personificando os saberes ali construídos. Esses corpos dançam para sobreviver e existir.

Referências

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 15-24, 2016.

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

BONA, Dénètem Touam. **A arte da fuga**: dos escravos fugitivos aos refugiados. São Paulo: Oficina Imaginação Política, 2017.

BORGES, Ed; REINALDO, Gabriela. Corpas negras em resistências cuir: olhares opostiores e multidões queer nos vídeos Absolutas e blasFêmea | Mulher de Linn da Quebrada. **Rebeca (Revista Brasileira de estudos de Cinema e Audiovisual)**, v.10, n.1, 2021.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. 2020. Exú Tranca-Rua das Almas. **Plataforma EhCho**. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/5ea302c8362c6d101944b61e/t/621f9cda180b9051c8033508/1646238940479/ExuTrancaRuadasAlmas_Castiel_pt.pdf. Acesso em: 23 mar. 2022.

CAMPOS, Ricardo; ABALOS JUNIOR, Jose Luis; MEIRINHO, Daniel. Olhares cruzados sobre arte, imagem e resistências urbanas. **Revista Iluminuras**, v. 22, n. 56 (jun. 2021), p.7-22, 2021.

CHAGAS, Ledson. **Corpo, dança e letras**: em estudo sobre a cena musical do pagode baiano e suas mediações. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, 2016.

CHARADA, Isaac. **Entrevista concedida ao documentário *Swingueira***. Direção: Bruno Xavier, Roger Pires, Yargo Gurjão e Felipe de Paula. Fortaleza/Salvador: Nigéria Filmes, 2021.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 51-73, 2016.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; OLIVEIRA, Hugo Silva de; BARROSO, Flávia Magalhães. Os Relíquias do Passinho: táticas e performances do corpo que dança. **Esferas**, [s.v.], n. 19, p. 35-44, 2020.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Ler a arte como confronto. **Logos**, v. 27, n. 3, p. 290-296, 2020.

GENETTE, Gerard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1976.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. **Revista Criação & Crítica**, [s.v.], n. 1, p. 53-55, 2008.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. **Contemporânea**, v. 10, n. 2, p. 178-193, 2012.

HALL, Stuart. Cultura e representação. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.

hooks, bell. Intelectuais negras. **Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, p. 464-469, 1995.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LEBLANC, Paola Barreto; AMORIM, Lucas Brasil Vaz. Corpos dissidentes afro-diaspóricos e suas poéticas contemporâneas no espaço urbano. **Revista Prumo**, v. 4, n.7, p. 110-123, 2019.
- LEPECKI, André. O corpo colonizado: **Gesto: Revista do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro**, n. 2, v. 3, p. 7-11, 2003.
- LINDGAARD, Jade. Artivisme. **Revue Vacarme**, [s.v.], n. 30, p. 30-33, printemps, 2005.
- LLOYD, David. **Under representation**: The racial regime of aesthetics. Fordham Univ Press, Nova York, 2019.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, v.22, n.3, p. 935-952, 2014.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte, São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MIGNOLO, Walter. Aiesthesis Decolonial. **Calle 14: Revista de Investigación en el campo del arte**, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, p. 1-18, 2017.
- MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. In: MESQUISTA, André; LEWIS, Mark (Orgs.). **Arte e descolonização**. São Paulo: MASP/Afterall, 2020.
- MOMBAÇA, Jota. [Parte 4] Língua Bifurcada. África nas Artes, YouTube, 24 abr. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=j_EwTemsK8Q. Acesso em: 20 set. 2021.
- MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A cena musical da Black Rio**: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970. Salvador: EDUFBA, 2018.
- PEREIRA DE SÁ, Simone; JANOTTI JUNIOR, Jader. **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013.
- PINHEIRO, Érika do Nascimento. Candomblé nagô de Salvador: identidade e território no Oitocentos. **Anais do ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História**. Fortaleza: Anpuh, 2009, p. 1-10.
- RAMOS-SILVA, Luciene. A dança dos outros - imaginação diaspóricas para interpelar o mundo. **Moringa Artes do Espetáculo**, v. 10, n. 2, p. 91-98, 2019.
- RODRIGUES, Fernando. Do samba de roda ao pagode baiano: um percurso de performances erótico-dançantes e de prazeres fraternal e profissional em Salvador. **Cadernos de Estudos Culturais**, v. 2, n. 24, p. 89-116, 2020.
- SALES, Michelle; LANÇA, Marta. A matriz colonial de poder e o campo da arte: e nós? Como existir? Como re-existir? **Vazantes**, v. 3, n. 1, p. 17-39, 2019.
- SANTANA, Jáder. Agarradinho, bem juntinho, coladinho. **O Povo**, 07 jul. 2018. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2018/07/agarradinho-bem-juntinho-coladinho.html>. Acesso em: 08 jul. 2021.
- SANTOS, Adailson Costa dos Santos. Performance e quadrilha junina: uma relação entre Richard Schechner e Quadrilhas Juninas da Paraíba. **IAÇÁ: Artes da Cena**, v. 1, n. 1, p. 67-82, 2018.
- SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: 2018.

"Nosso corpo é nossa arma": performatividades rítmicas e corpografias decoloniais no filme *Swingueira*

SOARES, Thiago. Conveniências performáticas num show de brega no Recife: Espaços sexualizados e desejos deslizantes de *piriquetes* e *cafuçus*. **Logos**, v. 19, n. 1, p. 55-67, 2012.

SODRÉ, Muniz. Cultura, corpo e afeto. **Dança**, v. 3, n. 1, p. 11-20, 2014.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro/Salvador: Imago/Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: PEREIRA DE SÁ; JANOTTI JUNIOR, Jader. **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013.

SWINGUEIRA. Direção de Bruno Xavier, Roger Pires, Yargo Gurjão e Felipe de Paula. Fortaleza/Salvador: Nigéria Filmes, 2021. HD Digital (81 min), son., color.

SWINGUERRA. Direção: Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. Filme. Recife: Ponte Produtoras, 2019. HD Digital (22 min), son., color.

TLOSTANOVA, Madina. La *aesthesis* trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial. **Calle 14: Revista de Investigación en el campo del arte**, v. 5, n. 6, p.10-31, 2011.

VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. **Estudos Históricos**, v. 3, n. 6, p. 244-253, 1990.

Ítalo Rômany de Carvalho Andrade é doutorando do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEM/UFRN). É integrante do Grupo de Pesquisa VISU – Laboratório de Práticas e Poéticas Visuais (CNPq) e desenvolve pesquisas na área de comunicação popular, corpos, gênero e decolonialidade. Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; interpretação dos dados; redação do manuscrito.

Daniel Meirinho é professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN, Brasil) e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (PPgEM/UFRN). Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa (UNL, Portugal). Coordena o Grupo de Pesquisa VISU - Laboratório de Práticas e Poéticas Visuais (CNPq) e desenvolve pesquisas na área de raça, artes, cultura visual, representação e decolonialidade. Neste artigo, contribuiu com o desenvolvimento da discussão teórica; análise formal do corpus, escrita, revisão e edição do manuscrito, construção metodológica, redação e discussão de resultados.