

## Transe e Memória: O cinema na dança de Marlene Monteiro Freitas

Ana Cristina Pereira

Universidade de Coimbra/ Centro de Estudos Sociais  
anapereira@ces.uc.pt  
<http://orcid.org/0000-0002-3698-0042>

Entre os dias 21 e 30 de outubro de 2020, durante o semi-desconfinamento que a pandemia Covid-19 permitiu, o Teatro Municipal do Porto (Rivoli e Campo Alegre) colocou Marlene Monteiro Freitas em foco, dedicando duas semanas da sua programação ao trabalho da coreógrafa e performer. Nestes dez dias de *Foco Marlene* seriam apresentadas as peças *Guintche* (2010), *Jaguar* (2015) e, em estreia, *Mal – Embriaguez Divina* (2020). Para além dos espetáculos, o universo da coreógrafa cabo-verdiana foi explorado em sessões de cinema, workshops, conferências e conversas, através do programa “Abertura, Impureza, Intensidade”, com curadoria de Alexandra Balona.<sup>1</sup>

As relações entre a obra coreográfica de Marlene Monteiro Freitas e o cinema, perscrutadas durante o programa “Abertura, Impureza, Intensidade”, justificam que se escreva sobre este trabalho numa revista de cinema e imagem em movimento. A materialização cénica da relação da obra de Marlene Monteiro Freitas com o cinema acontece, em grande medida, através da exploração do transe; o transe enquanto ideia e também enquanto prática.

Do latim *transire* – passar por cima, cruzar – transe é a palavra que descreve processos transitórios; acontecimentos que se desenvolvem numa condição mental intervalar e que permitem passar de um estado de consciência a outro. O transe é um interstício, uma fenda, um poro entre o consciente e o inconsciente, entre o real e o imaginário, entre a

<sup>1</sup> O programa completo pode ser consultado em: <https://www.teatromunicipaldoporto.pt/pt/evento-destaque/foco-marlene/>

vida e a morte, mas também entre um gesto e o outro. Desde *Primeira Impressão* (2005) e *Larvar* (2006) que a ideia de dançar o que está “entre” atravessa as criações coreográficas de Marlene Monteiro Freitas, que é também um corpo em trânsito. O trânsito entre o passado e o presente faz do trabalho sobre a memória o segundo ingrediente inseparável do processo criativo da coreógrafa e performer.

No que se refere ao cinema, Marlene Monteiro Freitas valida a leitura aqui apresentada, ao citar como influências seminais da sua obra os filmes *Les Maîtres Fous* (1955) [*Os Mestres Loucos*], de Jean Rouch (1917-2004), e *Les Statues Meurent Aussi* (1953) [*As estátuas também morrem*], de Alain Resnais (1922-2014), Chris Marker (1921-2012) e Ghislain Cloquet (1924-1981) (Balona 2019). As referências expressas não elidem outras, como a dos *minstrel shows* norte-americanos, o cinema mudo, ou o *cartoon*.

É verdade que pensamos em filmes quando assistimos a um espetáculo de Marlene Monteiro Freitas. *Jaguar* (1968), por exemplo, é também o título de um filme de Rouch que, tal como *Jaguar* de Marlene Monteiro Freitas, nos mostra uma viagem em que os protagonistas vão sendo desafiados ao mesmo tempo que desafiam a força da natureza, do tempo e da História.

Antes de Marlene Monteiro Freitas se transformar num corpo em trânsito – entre uma pequena ilha e um continente, entre o sul e o centro da Europa, entre Portugal e o mundo – começou a dançar em Cabo Verde, ao mesmo tempo que o seu imaginário se alimentava nos momentos excepcionais e transitórios do lugar onde vivia, como as festas populares, o Carnaval e outras manifestações religioso-pagãs. No belíssimo documentário *Alma ta fika* (1980), de João Sodré (n. 1962), somos levados a viajar pela riqueza musical de Cabo Verde e pelos movimentos associados aos ritmos da Kola San Jon, funaná, batuque, entre outros, com visível impacto na obra de Marlene Monteiro Freitas. Figuras que desafiam os códigos de comportamento vigentes, corpos desobedientes, pessoas conhecidas por “loucos”, que faziam parte da sociedade do Mindelo, marcam também presença na obra da coreógrafa. Numa altura em que a cidade do Mindelo assiste a um desaparecimento progressivo de uma parte do seu modo de vida tradicional por via da globaliza o e do turismo torna-se imprescindível ver o filme *Km  Deus* (2020), de Nuno Miranda (n. 1989), para se perceber que tipo de figuras e de vivências inspiram a dança de Marlene Monteiro Freitas. Partindo de uma performance de Ant nio

Tavares, de imagens de arquivo e de uma série de entrevistas, Nuno Miranda fala-nos de Kmê Deus, um artista ‘louco’ da cidade do Mindelo, e também do sincretismo religioso característico da vivência na ilha. Será nesses lugares de fronteira (física, mental e cultural) que a obra coreográfica de Marlene Monteiro Freitas vai nascer.



Imagem 1: Marlene Monteiro Freitas, *Guintche*, 2010. | © Teatro Municipal do Porto.

Marlene Monteiro Freitas procura abrir espaços fronteiriços para encontrar novamente o que fica entre, numa espécie de *mise en abîme* gestual ou performativa. O solo *Guintche* (2010) pode ser descrito como um friso, em que vão passando (dançadas) representações da mulher negra exotizada, sexualizada e objetificada ao longo da história (também da história do cinema). Vemos gestos dentro de gestos, de onde vai brotando esta figura, majorete, *minstrel*, artista de circo, boxeur, que é finalmente, uma mulher. Ao deslocar a linha fronteiriça para ambos os lados, Marlene Monteiro Freitas cria um novo espaço de onde brotam indizíveis; figuras silenciadas pela história, rituais não canonizados pela arte e desafios à própria hierarquia da dança. O rosto – que desapareceu da dança contemporânea – reaparece sem timidez, para não mais deixar de fazer parte da dança de Marlene Monteiro Freitas. O transe afeta todo o corpo e revela-se, com particular intensidade, nesse rosto que é máscara, uma máscara que é um rosto – *prosopon* em grego, uma palavra dúbia para nós. O ente, que desce

quando a máscara é posta, expulsa a norma, o cânone, o único, para dar lugar a um outro intervalar que expressa uma multiplicidade de possibilidades de vida, não hierarquizadas e ainda não definidas.

Como já referido, Marlene Monteiro Freitas cita *Les Maîtres Fous* (1955), como um filme que inspira o seu trabalho, principalmente pelo transe. Neste filme, Jean Rouch constrói uma narrativa à volta de uma celebração anual dos Hauka, oriundos do Níger, em que um grupo de homens imita os colonos, ridicularizando-os; servindo-se do transe para se purgarem e poderem continuar a conviver de forma apaziguada, com o sistema colonial que os domina. Na sequência final, Rouch compara, através de imagens, os rostos desfigurados e os corpos contorcidos do dia do ritual com os rostos sorridentes e os corpos docilizados dos mesmos homens, agora regressados ao seu quotidiano. Em tom de conclusão, Rouch sugere que talvez estes homens africanos conheçam remédios que “nós” – o seu público europeu – ainda não conhecemos. Curiosamente, em espetáculos como *Jaguar* (2015) ou *Bacantes – prelúdio para uma purga* (2017) a função do transe parece ser, de algum modo, oposta. É verdade que nos espetáculos de Marlene Monteiro Freitas o transe também aparece como um facilitador da purga de toda uma comunidade, através da reconstituição e recriação da memória. Contudo, essa comunidade constitui-se também no momento da partilha do espetáculo e não apenas entre os seus performers. E o transe como purga é o caminho para a catarse e a purificação necessárias para a continuidade da vida e nunca para a reconciliação com o irreconciliável, o inexplicável, o incompreensível e, portanto, o inaceitável. Nas criações de Marlene Monteiro Freitas, o transe é usado como empoderador dos corpos, com momentos verdadeiramente confrontacionais entre os performers e o público; como o momento em que os bailarinos “atacam” o público com as toalhas sujas com a sua maquilhagem (escura) e o seu suor, na parte final de *Jaguar* (2015). O corpo africano e desobediente de Marlene Monteiro Freitas, dançando em espaços, regra geral, ocupados por corpos europeus e normativos, é em si mesmo desafiante das lógicas instituídas. O transe aparece, deste modo, como dispositivo ao serviço de novas e diferentes gestualidades, de novas possibilidades de vida, e não como ferramenta para a docilização e disciplinação dos corpos e das mentes (Foucault 2009); visa uma descolonização do corpo, ainda que através de uma violência autoinfligida, como no filme de Rouch. Mais, é um transe que está na origem do movimento e que permanece

como ideia, mas que foi já trabalhado e pensado em função de um desejo de comunicar um enunciado performativo.



Imagem 2: Marlene Monteiro Freitas e Andreas Merk, *Jaguar*, 2015. | © Laurent Paillier.

A influência de *Les Statues Meurent Aussi* (1953) no espetáculo *De Marfim e Carne – as estátuas também sofrem* (2014) é muito evidente (até na semelhança entre os títulos), mas já o era em *Paraíso Coleção Privada* (2012), sendo também reconhecível a acutilância do tema na própria atualidade, quer nacional quer internacional. Nestas criações, é convocada a reflexão proposta pelo filme sobre a exposição em museus europeus de objetos extraídos a culturas onde não há museus; e também sobre as relações de poder – económico, político e simbólico – entre quem institui a memória cultural e quem vê a sua cultura transformada em objeto de estudo e memorialização. A dança de Marlene Monteiro Freitas acontece nos interstícios da decisão sobre o que é e não é arte e para isso os performers vão figurando lógicas de cartoon, de cinema mudo, ou mesmo de teatro de marionetas.

No entanto, há outros filmes que têm fortes relações com a obra de Marlene Monteiro Freitas. Associa o transe de Marlene Monteiro Freitas, por exemplo, a *Mueda, Memória e Massacre* (1980), de Ruy Guerra (n. 1931), onde o trabalho sobre a memória de um massacre perpetrado pelo colonialismo português é revivido anualmente pela população de Mueda como forma de auto-empoderamento e de educação das novas gerações. Penso também em *Nha Fala* (2002), de Flora Gomes (n. 1949), uma comédia musical que conta a história de audácia de Vita, que estava interdita de cantar por uma maldição imposta à sua família, e que ousa romper a proibição e em vez de morte encontrará vida. A audácia é proposta como a única solução para o desespero. A ousadia de cantar é simbolicamente a ousadia de romper com a tradição, o cânone, a regra instituída. Em *Nha Fala*, que significa “A Minha Fala/Voz”, o ritual de morte de Vita – a morte da Vida – mistura-se com uma celebração, uma festa. Por todo o ecrã vagueiam figuras (mais do que personagens) feitas só de liberdade e transgressão, animais de cartão e esferovite fazem parte da paisagem com a mesma naturalidade (se assim lhe podemos chamar) com que se misturam línguas e formas musicais de várias origens; tradição e modernidade, cristianismo e paganismo, passado e presente. Toda esta descrição do filme de Flora Gomes podia ser uma descrição genérica do trabalho de Marlene Monteiro Freitas.

A última criação da autora, *Mal – Embriaguez Divina* (2020) resulta também da passagem da coreógrafa por Israel, onde criou, por encomenda, um espetáculo que não chegou a ser visto na Europa. O *Mal* foi divulgado ao público de dança do Porto como uma reflexão

sobre o mal “enquanto estado alterado” (Hönneman 2020); porém, o mal do “tempo alterado”, vivido entre 2019 e 2021, interferiu diretamente na possibilidade desta criação enquanto partilha. O espetáculo foi cancelado, poucas horas antes da estreia, porque um dos bailarinos testou positivo à Covid-19. Como uma metáfora desenhada pela realidade sobre a obra, os dez dias de *Foco Marlene* tiveram lugar em período de semi-desconfinamento, ou de semi-confinamento, o que é também dizer que aconteceram num período intervalar. Se as imposições do mundo contemporâneo visam cada vez mais (desta feita pela via da saúde pública) o confinamento dos corpos em regras sociais rígidas, esperamos ver, nos próximos anos, Marlene Monteiro Freitas continuar o seu trabalho de desconfinamento dos corpos confinados. Quem sabe se há ainda espaço para radicalizar (mais) as suas propostas.



Imagem 3: Marlene Monteiro Freitas, *Mal – Embriaguez divina*, 2020. | © Peter Hönnemann.

Gesto ímpar na produção coreográfica e performativa contemporânea, a obra da cabo-verdiana Marlene Monteiro Freitas é frequentemente adjetivada como ‘desconcertante’, ‘eletrizante’ e ‘dionisíaca’. É justo acrescentar ‘fílmica’, dadas as evidentes relações entre esta e um certo imaginário cinematográfico onde bebe, mas também ao imaginário e soluções performativas que partilha com filmes que talvez nunca tenha visto – que, pelo menos, nunca citou como influências.

## Referências

- Balona, Alexandra. 2019. “Marlene Monteiro Freitas: a coreógrafa que nos deixa fora de si.” *Sinais De Cena*, 3: 245-292.
- Balona, Alexandra. 2020. “Triangulações de Marlene Monteiro Freitas: São Vicente, Cabo Verde e Todo-Mundo.” *Público-Ípsilon*. 25 de setembro.  
<https://www.publico.pt/2020/09/25/culturaipsilon/noticia/triangulacoes-marlene-monteiro-freitas-sao-vicente-cabo-verde-todomundo-1932545> (último acesso a 17 de março 2021).
- Foucault, Michel. 2009. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Hönneman, Peter. 2020. “Marlene Monteiro Freitas intoxica-nos outra vez.” *Público-Ípsilon*, 24 de setembro.  
<https://www.publico.pt/2020/09/24/culturaipsilon/noticia/marlene-monteiro-freitas-intoxicanos-1932500> (último acesso a 17 de março de 2021).

## Filmografia

- Alma ta Fika*. Dir. João Sodré. RTP, Vermedia, RTBF, Euroceation, Saga Filme, Cinefilme, Portugal, 1989. 60 minutos.
- Jaguar*. Dir. Jean Rouch. Les Films de la Pl iade, França, 1968. 103 minutos.
- Km  Deus*. Dir. Nuno Miranda. Pedro Soul , Cabo Verde, 2020. 53 minutos.
- Les Ma tres Fous*. Dir. Jean Rouch. Les Films de la Pl iade, França, 1955. 36 minutos.
- Les Statues Meurent Aussi*. Dir. Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet. Présence Africaine Editions et Tadi  Cin ma Production, França, 1953. 30 minutos.
- Mueda, Mem ria e Massacre*. Dir. Ruy Guerra. Instituto Nacional de Cinema, Mo ambique, 1980. 80 minutos.
- Nha Fala*. Dir. Flora Gomes. Fado Filmes, Les Films de Mai, Samsa Films, Portugal, França, Luxemburgo, Guin -Bissau, 1982. 210 minutos.