

Abraços possíveis: Interdições e resistências na exibição cinematográfica de imagens periféricas

Scheilla Franca de Souza

PPGCOM/UFRB/CAPES, Brasil
scheillafranca@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7883-1424>

Angelita Bogado

CAHL/UFRB, Brasil
angelitabogado@ufrb.edu.br
<https://orcid.org/0000-0003-3010-9667>

Jorge Cardoso Filho

CAHL/UFRB, Brasil
cardosofilho.jorge@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4276-934X>

RESUMO Refletimos, neste artigo, sobre experiências de circulação de imagens durante a pandemia a partir de audiovisuais dedicados aos abraços interrompidos, provocados tanto pela COVID-19 como pelos apagamentos históricos coloniais, inclusive no setor de exibição cinematográfico. Onde e como os “abraços possíveis” foram construídos com o espectador, uma vez que as moradas tradicionais do cinema estavam totalmente interdidas? Inspirados no movimento do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, manifestação artística do século XVII, propomos uma “montagem umbigada” como metodologia de encontro entre imagens, que revelam potências e crises da exibição cinematográfica e sua relação com o audiovisual numa rede que liga obras entre si e as obras e nós, espectadores. Fortalecidos nos ecos do comum, os “corpos-tela” transcendem interrupções e binarismos, mesmo sob silenciamentos do colonial, para além do pandêmico.

PALAVRAS-CHAVE Exibição cinematográfica; Brasil; circulação; imagens periféricas; corporalidades audiovisuais; montagem umbigada.

Cantando pontos, abrir o trabalho

(Mas pensar assim, Kleber, não é vitória do sistema, tio?)

(Da onde eu vim, fi, sempre é vitória do sistema) (...)

Uma mãe não abraçar seu filho na situação

Isso é tão triste da minha mais triste canção (“Pequenina”, 2022)

Para algumas formas de cinema e audiovisual, a crise do circuito de exibição já dura há muitas décadas, sobretudo no cinema não-hegemônico brasileiro, que consegue espaço nos festivais no Brasil e no mundo, mas, quase sempre, com raras exceções, não consegue ocupar as moradas mais tradicionais da exibição cinematográfica: a sala de cinema comercial. O parque de exibição no território brasileiro é um indicador das inúmeras desigualdades do mercado cinematográfico. Até o ano de 2019, nas 5.570 cidades do país, havia apenas 3.507 salas de cinema. Quando olhamos para a distribuição geográfica deste parque, percebemos que há uma concentração das salas de exibição nos centros econômicos do país. Apenas duas cidades, São Paulo e Rio de Janeiro, somam 13,5% das salas de cinema e 16,7% dos assentos nacionais (ANCINE 2019).¹ Os números pré-pandêmicos nos dizem que a questão da circulação das imagens no cinema comercial é frequentemente uma “vitória do sistema”, apesar das leis, como diz Criolo no *rap* que abre este trabalho. No primeiro ano de pandemia de COVID-19, 1.647 salas de exibição foram fechadas, ocasionando uma crise sem precedentes no setor (ANCINE 2020).² Segundo o relatório da ANCINE para este ano, “foram descontados os estabelecimentos que fecharam em definitivo ou provisoriamente, bem como acrescidas as novas salas inauguradas, resultando no número de 1.860 salas disponíveis em 466 complexos ativos em dezembro de 2020” (2020, 8).

¹ A ANCINE é a entidade federal responsável pela implantação das políticas públicas do setor audiovisual no Brasil.

² O quadro corresponde ao menor número de salas de cinema no território brasileiro desde 2003. Importante mencionar que, para este artigo, nos interessam os números do segmento de salas de exibição no Brasil anteriores e do início da pandemia, por contemplar o período das obras audiovisuais analisadas neste estudo. O número elevado de salas de cinemas fechadas no primeiro ano de pandemia é um dado excepcional e precisa ser avaliado neste contexto específico, muitas salas tiveram suas atividades encerradas de forma temporária. Nos debruçamos sobre este período por compreender que ele potencializou a interdição do abraço entre o público e as imagens na sala de cinema comercial.

Ilha (2018), longa-metragem presente em nosso *corpus* principal da *montagem umbigada*, mas não só, como veremos mais à frente, sentiu os sintomas da dupla pandemia de interdição do circuito cinematográfico. Assim, como os demais abraços interrompidos – entre a imagem e o público –, *Ilha* se apresenta como uma imagem-afeto que testemunha a crise de exibição cinematográfica, tanto na pandemia quanto antes dela, com a ascensão da extrema-direita no Brasil que impediu seu lançamento nas salas comerciais, assunto que retomaremos mais tarde.³ Nesse sentido, a migração dos festivais de cinema para a *internet*, em 2020 e 2021, potencialmente amplia o acesso ao cinema periférico, não-hegemônico, ao mesmo tempo que se depara com novos entraves (como a não garantia de *internet* de qualidade que permita assistir aos filmes em *streaming*).

No entanto, algumas imagens já tinham dificuldades em circular no cinema. Como ator, Criolo fez diversos filmes que enfrentaram resistência à exibição no cinema comercial (tempo de tela, horário, etc.), ainda mais quando feito em periferia. Mesmo quando as obras recebem prêmios de distribuidores e exibidores, que as levam às salas de cinema, como é o caso de *Café com Canela* (2017), um filme com protagonistas negras, uma das quais Dona Dalva Damiana de Freitas, no papel de Roquelina, atriz também presente nas *lives*, isso não acontece sem questionamentos e de forma tranquila. A escolha de corpos dissidentes e fora do *casting* televisivo parece ser um dos elementos dificultadores do acesso às salas comerciais.⁴

Segundo uma pesquisa do Datafolha de 2008, trazida por Silva (2010), a presença de atores e atrizes conhecidas do grande público é o segundo fator mais importante para a escolha do espectador. Há ainda a questão da formação de público, quando Rosana Alcântara, diretora da ANCINE, em 2015, diz ser fundamental fazer circular as imagens, uma vez que “existe um aquecimento da produção audiovisual que precisa circular, ser vista e encontrar o seu público” (Herculano 2015). Segundo o próprio Anuário do Cinema Nacional de 2021 (ANCINE 2022), os filmes

³ Não só o seu lançamento foi questionado por prêmios já entregues, mas também por outros filmes. A Petrobrás não honrou os prêmios de exibição já concedidos a diversos filmes. *Ilha* não é um caso isolado. Veja-se: “Petrobras não pagou valores prometidos a filmes que premiou em 2018.” Folha de S. Paulo, 14 de junho de 2019 <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/06/petrobras-nao-pagou-valores-prometidos-a-filmes-que-premiou-em-2018.shtml> Acessado em 13 de maio de 2023.

⁴ Importante ressaltar que a escolha do *casting* não passa apenas por questões orçamentárias do cinema não-hegemônico. É uma escolha política trazer para a cena corpos e territórios silenciados pelo Brasil colonial.

ancorados em franquias, de humor ou com representações mais hegemônicas acabam sendo responsáveis pela relação público e cinema nacional em tela grande (Kreutz 2019), o que faz com que estes filmes ocupem maior tempo de exibição, além de outros fatores como a representação menos hegemônica e a dupla pandemia vivida pelo Brasil (estética/política com a ascensão da extrema-direita e da COVID-19). Estes são alguns dos enlaces que justificam a escolha dos audiovisuais aqui presentes, eles dão a ver os abraços interrompidos e o que é possível fazer para que sejam entregues, entendendo o abraço como metáfora do encontro com o espectador, diante da crise de exibição cinematográfica e de circulação de imagens. Nesse sentido, observamos que, apesar das leis que garantem uma cota para o cinema brasileiro nas salas de exibição e televisão (Viana 2021), a circulação e distribuição sempre foram uma problemática, sobretudo para o cinema menos comercial. Não se trata apenas de um problema de circulação das obras, mas da circulação de outras experiências estéticas.

Em um ensaio que busca aproximar o crescente fenômeno da midiaticização no mundo contemporâneo com a emergência das experiências estéticas, José Luiz Braga (2010) evidencia uma preocupação com os processos interacionais e não apenas com as obras. Para o autor, as situações de interação processuais devem ser pensadas como capazes de fazer emergir experiências em meio ao cotidiano. Nesse sentido, pensamos que um dos aspectos da crise do setor cinematográfico está fundamentado na negligência às formas estéticas dos audiovisuais e na emergência de imagens decoloniais no contexto brasileiro.

Ao focar no processo, passamos necessariamente a lidar com as formas de circulação dessas experiências estéticas, não mais restritas aos espaços institucionais de arte, mas diluída no cotidiano das produções midiáticas contemporâneas, nos comentários de redes sociais e nos mecanismos de reações que eles permitem e que foram extremamente usuais durante a pandemia de COVID-19.

As imagens relacionadas com as experiências sensíveis periféricas, do familiar/comunitário, não habitam apenas o cinema, como nas obras de coletivos e produtoras como a Filmes de Plástico ou a Rosza Filmes, por

exemplo.⁵ A força da coletividade alimenta e gera uma série de imagens também em outros produtos audiovisuais, como é o caso do videoclipe trazido aqui à análise, *CLEANE* (2021), de Criolo e Tropkillaz, que, em pandemia, na *internet*, com toda a dor pessoal e familiar/comunitária, conseguiu entregar os abraços, ao fazer circular as imagens.⁶ O mesmo não aconteceu, com relação à ampla circulação, por exemplo, com *Profissão MC* (2009), filme protagonizado pelo *rapper*, e como acontece com diversos curtas e longas periféricos, têm impedimentos no acesso às salas de cinema comerciais.⁷ Em pandemia, assim como a emergência de consumo audiovisual de diversos formatos na *internet*, inclusive com a criação de plataformas para substituir as salas de cinema e os festivais poderem acontecer, observamos a emergência de corporalidades audiovisuais, algumas *lives*, por exemplo, com base neste pilar do comum, no sentido de cotidiano e comunitário, ainda que limitadas pelas condições de saúde pública necessárias durante a pandemia. São abraços, para serem entregues no mundo físico, de salas e possibilidades fechadas, mas que burlam a crise cinematográfica, entendendo também outras corporalidades audiovisuais como as estratégias de circulação de imagens, sobretudo do familiar/comunitário periférico.

Assim, como *corpus* central dentro deste espectro, nos detemos em três formas audiovisuais para compreender o duplo sentido da existência desses abraços possíveis: o cinema, com os filmes da Rosza Filmes (mais detidamente *Café com Canela e Ilha*); as *lives* dedicadas a São Cosme e São Damião, da Casa de Samba Dona Dalva Damiana (23 e 24 de setembro de 2020) e o videoclipe *CLEANE* (2021).⁸ Todos eles, em nossa opinião, colocam em evidência outras formas de circulação do estético, ampliando o acesso aos corpos-tela dos próprios, mesmo em um momento de interdição, sobretudo no caso de Dona Dalva, mas também em relação a Criolo, que, mesmo em pandemia, não deixou de realizar *singles*, audiovisuais e ações *online*. A crise da exibição cinematográfica,

⁵ A Filmes de Plástico é uma produtora/coletivo mineira, de Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte/MG; a Rosza Filmes é uma produtora/coletivo do Recôncavo Baiano, situada em Muritiba/BA.

⁶ Tropkillaz é um duo formado pelos DJs e produtores André Laudz e Zé Gonzales em 2012.

⁷ *Profissão MC* não consta na lista de filmes do IMDb dedicada ao *rapper* Criolo. No IMDb o cantor é citado usualmente como compositor e como ator em outros filmes que também enfrentam resistência nas salas de cinema, mas chegam a elas, como *Luz nas Trevas: A volta do bandido da luz vermelha* (2012). Veja-se: <https://www.imdb.com/name/nm4333253/>

⁸ As duas *lives*, de 89min e 61min, respectivamente, estão disponíveis em: https://www.facebook.com/donadalvadosamba/videos/?ref=page_internal Acessado em 12 de setembro de 2022.

tendo em vista o histórico da participação dos sujeitos no cinema não-hegemônico, com sua presença ou com a presença de sua ausência, demarcam uma crise dupla no Brasil que começa antes da pandemia, com a eleição de um presidente de extrema-direita e um aumento de posturas de polarização política.

Temos visto, ainda com mais força no mundo pandêmico, o audiovisual como recurso potente de busca de restabelecimento dos fluxos de vida comum, trazendo caráter testemunhal e de contação como forma de criar imagens, fazê-las circular com outras mensagens, pela descrição de situações vivenciadas e/ou fabuladas entre o eu e o nós. Tais movimentos explicitam como há tanto uma carência de infraestruturas de circulação para determinadas narrativas audiovisuais (como *Ilha*, longa-metragem da Rosza Filmes, que ganhou um prêmio para exibição, embora não o tenha feito, por questões políticas), como uma carência de circulação de imaginários estéticos. Para Leda Maria Martins (2021), esses movimentos são *performances* que se valem das potências do corpo-tela:

As realizações do tempo espiralar aqui sublinhadas são traduzidas por poéticas matizadas e atravessadas por uma corporeidade constitutiva, expressa pelo corpo-tela. O corpo-tela é um corpo-imagem. Geralmente, adereçamos as imagens na sua qualidade visual, privilegiando o olhar, a janela da alma, como evocam os gregos. Mas as imagens podem ser também sonoras e cinéticas e essas suas qualidades são contíguas (...) Clivado de discontinuidades, reversibilidades, giras temporalizantes, ondas de expressão sonora e rítmica, o acontecimento corporificado inclui as experiências individuais e coletivas, a memória pessoal e histórico-social. O corpo-tela é assim também um corpus cultural que, em sua variada abrangência, aderência e múltiplos perfis, torna-se locus e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético. (Martins 2021, 78-80)

Estamos falando de corporalidades audiovisuais que estão em diálogo, entre dimensões da experiência sensível, com diversas formas expressividade artística, inclusive como forma de dar a ver invisibilidades históricas, ampliando os espaços de circulação dessas imagens por meio do que nos é próprio/comum e entendendo os demais formatos também como estratégias de burlar a crise do setor cinematográfico de exibição, já enfrentado previamente por esses sujeitos. Este aspecto pessoal da presença das primeiras pessoas como parte dos corpos-tela, em relação, é de fundamental importância para as

narrativas afro-atlânticas. O que vemos então com potência são as presenças de si/nós nos corpos-tela aqui trazido à baila na *montagem umbigada*. É justamente a retomada de uma estratégia narrativa de visibilidade, de circulação de imagens, contra o silenciamento do Brasil oficial.

Uma das mulheres mais importantes do samba de roda do Recôncavo, Dona Dalva, aparece no filme *Café com Canela* (2017) como atriz. Doutora *Honoris Causa* pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, a sambadeira há mais de 90 anos derrama axé por essas terras com suas letras, seu gingado e sua força. Em *Café com Canela*, Dona Dalva é Roquelina, a avó de Violeta. A solidariedade feminina é construída a partir de uma roda de afetos, em que o caráter de comunidade aflora. O samba e o cinema periférico sob a égide do familiar/comunitário anunciam novas perspectivas de nós e em nós, espectadores.

O videoclipe *CLEANE* (2021), um dos pontos de irradiação deste trabalho, traz o familiar/comunitário, neste caso, afetado pela pandemia. Antes ainda, nas bordas do cinema, *Profissão MC* (2009), se valendo da arquitetura do território, propõe uma narrativa ficcional protagonizada por Criolo, na periferia de São Paulo, que reflete possibilidades de encontros e parcerias, ou seja, a importância das partilhas em comunidade, que dão vida ou interditam a liberdade.⁹ Nesta relação entre território/som/parceria, Criolo participa do primeiro videoclipe do bloco afro da Bahia, Ilê Aiyê, *Que Bloco é Esse?*, filmado na Liberdade, em Salvador, a comunhão entre estes agentes fortalece a circulação das imagens do bloco afro de 34 anos e do *rapper* em outros territórios. Partilha ainda das vivências do Pagode da 27, parcerias em gravações, composições, videoclipes, *lives*, eventos, no Grajaú, extremo sul da Zona Sul de São Paulo, com este grupo que se desdobra em ações educacionais, esportivas e de ação social. Para o comunitário, a parceria é fundamental para produção e circulação de produções.

O diálogo da circulação de imagens (um vocabulário estético posto em circuito por essas expressões audiovisuais decoloniais) vem sobretudo a

⁹ *Profissão MC* pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=-EBa9TNOIJI>. Segundo a cartela que abre o filme, este não captou dinheiro para ser produzido. O elenco é composto por Criolo, DJ DanDan (no filme, responsável por propor uma retomada ao mundo da arte para o rapper), Rappin' Hood, entre outros, que, em um enlace vida/ficção, mostram possibilidades no dia a dia das favelas, na importância da comunidade, da coletividade, para o rap. O primeiro disco de Criolo foi lançado com o apoio dos que já estavam ao seu lado, dos que acreditavam em seu trabalho, da Matilha Cultural. Diversas canções do artista trazem a questão das vivências e dos afetos familiares/comunitários no Grajaú, sobretudo, para o primeiro plano, desde o início de sua carreira, fazendo brotar imagens de afeto e pertencimento.

partir da presença dos abraços possíveis no que estamos chamando de *audiovisualidades dedicadas*, ou seja, com um endereçamento, um propósito afetivo, para além do artístico. E com uma leitura dupla: há abraços dedicados que puderam ser entregues, ainda que com resistência, nas salas de cinema. Outras se apresentam em outros formatos, o que não deixa de ser uma forma de fazer circular essas imagens em urgência (através do videoclipe, das *lives*), e há aqui ainda o caso *sui generis* de *Ilha*, que ganhou verba da Petrobras para exibição no circuito comercial das salas de cinema brasileiras, mas não pôde ser exibido porque não era do interesse público circular esse abraço entre formas de fazer imagens ligadas à territórios periféricos e afetos dissidentes.

Para analisar estas imagens, utilizamos um método com forte perspectiva decolonial: a *montagem umbigada*. A montagem umbigada é um movimento fabulatório de fazer circular imagens com um motivo expresso pelo qual se forma a roda: aqui fazer ver as crises do sistema exibidor cinematográfico no Brasil. Neste método, fazemos circular imagens – de audiovisualidades, de um mesmo filme, ou de várias obras, inclusive de diferentes formas artísticas – em uma roda. A imagem inicial, em um primeiro momento, ocupa o centro da roda, e com base nos critérios de aproximação ou distanciamento, pelo olhar do analista implicado, convoca uma outra imagem para o centro, umbigando-a, como no Samba de Roda do Recôncavo Baiano. É uma forma de garantir que estas imagens chegam ao espectador, burlando as crises que as impedem de circular no setor cinematográfico tradicional, que as fortificam em relação às deficiências desse setor no Brasil (o pouco tempo de exibição, a crítica à forma de filmes periféricos), e ampliando as potências dos abraços propostos nas outras corporalidades audiovisuais, de alguma maneira, ainda que imbuídas de nossa sensibilidade analítica.

Sobre a montagem umbigada, as autoras Angelita Bogado e Scheilla de Souza colocam:

Pautada na experiência concreta de vidas vividas e imaginadas, a montagem umbigada propõe um modelo de reflexão e produção das imagens que procura transgredir os limites, dicotomias e temporalidades impostas pelo mundo da branquitude. Trata-se de uma perspectiva comparada que enlaça teorias (...) e expressões culturais do Recôncavo da Bahia como o cinema, o samba de roda e as divindades do candomblé (culto religioso de matriz africana). Ao abraçar as subjetividades e experiências de um território ancestral, o modelo

metodológico, não apenas se coloca enquanto uma pedagogia decolonial, como também dá a ver um corpo-coletivo que nos reconecta a história e a sensibilidade amefricana. (Bogado e Souza 2022, 2)

Convocando o espectador ativamente para a fabulação da roda, é a partir do olhar espectral, em contato com a circulação dessas imagens, que se dá o saltar de imagens mais libertárias, por meio do encontro, entre obras e entre obras e o espectador, umbigando. Ainda segundo as autoras, o gesto metodológico da montagem umbigada permite “colocar na mesma rede de expansão de um território que foi silenciado por um país excludente, dando a ver outras formas de existir e saber para além do projeto colonial que nos é imposto desde os idos de Cabral” (Bogado e Souza 2022, 3).¹⁰ Estamos lidando, portanto, com uma metodologia engajada, implicada em desconstruir silenciamentos históricos no Brasil, que há anos – muito antes das interdições pandêmicas – acomete a nossa subjetividade, o nosso olhar, gerando uma crise que ataca muitos setores da vida comum e artística, como o que circula em festivais, na televisão, ou ainda o que entra em cartaz nas salas de cinema brasileiras.

Recorremos, portanto, ao encantamento cantado/dançado/adereçado por Dona Dalva em seu Samba de Roda, e ao saber corpóreo que atravessa o território e as subjetividades brasileiras com o Samba de Roda para propor um olhar sobre imagens do familiar/comunitário em pandemia, que, em contato, fazem brotar a circulação do axé, que enfrenta tantos empecilhos e impedimentos do carregamento colonial nos circuitos tradicionais de cinema brasileiro, sobretudo nas salas comerciais. Nos juntamos à “Pequenina” (2022), título da canção de Criolo, epígrafe deste trabalho, para propor formas de olhar – destacando sempre a importância de circular essas imagens de nós, brasileiros e brasileiras – para que consigamos, com o acesso a imagens nossas, propor outras formas de transgredir o sistema ao qual Criolo se refere.¹¹ Um sistema de interdição do imaginário, de vida, de “e-moção” (potencializado pela COVID-19), que o faz porque reconhece a força das imagens que estes audiovisuais fazem circular, para nos unir enquanto

¹⁰ Referência ao processo de descobrimento do Brasil, e apropriação destas terras pela corte portuguesa, após Pedro Álvares Cabral aqui aportar.

¹¹ A faixa “Pequenina” marca um gesto de ampliação da voz pessoal, pela evocação de seu nome, Kleber, a presença de sua mãe na gravação, aumentando ainda a coletividade pela parceria com artistas politicamente engajados no *feat* da canção. Pode ser ouvida em: https://www.youtube.com/watch?v=w7emfpy_BAo.

povo, em roda, olho no olho, umbigando-nos para propor outras formas de movimento de imagens no Brasil.

Café com Canela é o primeiro longa-metragem da produtora/coletivo situada no Recôncavo da Bahia, Rosza Filmes. Realizado por Ary Rosa e Glenda Nicácio, o filme ganhou um festival, mas não sem resistência das críticas, conseguiu acesso às salas comerciais (enfrentando as crises do setor) e está hoje disponível em plataformas *streaming*. *Café com Canela* conta a história de apoio mútuo entre duas protagonistas negras, Violeta e Margarida, que superam processos de luto. *Ilha*, também da Rosza Filmes, que ganhou um prêmio para ser distribuído nos cinemas, mas até hoje não circulou por salas comerciais graças à dupla pandemia brasileira (a COVID-19 e a extrema-direita), conta a história de um traficante, Emerson, que sequestra um cineasta baiano famoso, Henrique, para realizar um filme sobre sua vida e assim sair da Ilha. Dona Dalva, que esteve como atriz em *Café com Canela*, diante das tradições familiares/comunitárias, entrega seu abraço, suas imagens ao espectador, através das *lives* dedicadas a São Cosme e São Damião, feitos pela Casa de Samba Dona Dalva Damiana, no Facebook, que ocorreram nos dias 23 e 24 de setembro de 2020, em homenagem aos santos devocionais da sambadeira.

CLEANE, por sua vez, é um rito de dor familiar, que se estende ao comunitário, feito em plena pandemia, logo após o abraço interdito pela morte de sua irmã. Criolo vê nesta corporalidade audiovisual o que muitas vezes não se encontra tão forte no cinema comunitário: uma forma de circulação da sua dor e da dor de toda uma comunidade periférica, pelo público que já conquistou ao longo de sua trajetória de mais de 30 anos no *rap*. *CLEANE* é um videoclipe lançado por Criolo, em parceria com Tropkillaz, entendendo desde sempre nas manifestações periféricas, como o *rap*, a parceria como forma de somar forças para produção e difusão. Um audiovisual dedicado em seu título à sua irmã e ao desabafo e ritualização em relação à sua perda para a COVID-19. É preciso ter táticas para driblar o colonial e fazer circular imagens contra-hegemônicas.

A circulação do axé: audiovisuais dedicados aos abraços possíveis

Ancestrais, meus *griots*, meus iguais

Fiz a mudança da dança do Capataz

(...) Pra falar do que sinto, cantei

Cantei, me expus e até me emocionei (“Até Me Emocionei”, 2016)

Pela perspectiva metodológica da montagem umbigada (Bogado e Souza 2022), buscamos explorar outros caminhos de diálogo entre as obras, de modo a criar outras possibilidades de circulação das imagens e do axé, energia vital, entre os territórios audiovisuais, seus personagens e nós, criando fluxos da e-moção pelos corpos-tela.¹² Pessimistas em relação aos processos de circulação de imagens, e sobretudo debruçados sobre os campos da Arte e Educação durante a pandemia de COVID-19, os autores Marlies de Munck e Pascal Gielen (2021) apontam para o que falta nas imagens de reprodutibilidade técnica e sua ilusão de presença. Esse fluxo interrompido de presença chega de maneira maciça para a humanidade com as pandemias, mas ela já é uma interrupção – o ir e vir, o encontrar de determinadas populações – nas Américas e no Brasil – que há muito lida com confinamentos, isolamentos, silenciamentos. Assim, não é um fenômeno novo, e também não é à toa uma forma ritualística entre a vida e arte, por meio dos corpos-tela, antes uma estratégia de aparição anterior à pandemia, como demonstramos com obras audiovisuais pré-pandêmicas e pandêmicas (Coimbra, Bogado, e Souza 2022), na montagem umbigada que estamos nos propondo a compor.

Trata-se de um modo de leitura de corpos audiovisuais de diferentes formatos, não ignorando completamente características típicas de cada gênero narrativo, mas compreendendo ser possível lançar uma escuta atenta a outras questões que as atravessam, como a *performance* (Cardoso Filho e Gutmann 2019), tendo o audiovisual como terreiro da experiência que dá o tom dos cruzos de formatos diversos. Em *CLEANE*

¹² Nas culturas e religiões de matrizes africanas, “axé” se refere ao fluxo de energia vital que habita todos e tudo no mundo visível e invisível. Segundo Simas e Rufino, “pelo ato de praticar o axé designamos um modo de relacionamento com o real fundamentado na crença em uma energia vital – que reside em cada um, na coletividade, em objetos sagrados, alimentos, elementos da natureza, procedimentos rituais, na sacralização dos corpos pela dança, no diálogo dos corpos com o ritmo etc. – que deve ser constantemente ofertada, restituída e trocada/transformada para que não se disperse” (2019, 40).

temos ritos e gestos das corporalidades em cena, que podem ser aproximados ao culto à Obaluaê, Orixá de matriz africana.¹³

Obaluaê/Omulu é o orixá senhor da terra e dos mortos, que tem domínio sobre as moléstias e doenças. Por debaixo na roupa de palha, tem sua pele marcada por feridas e cicatrizes, mas também enfeitada por búzios e pérolas do mar, presentes de Iemanjá, ou, às vezes, transformadas em pipoca (flores de milho) por Iansã. (Bogado e Cardoso Filho 2021, 9)

Ligado às *performances* que convocam o emocional dos corpos – apesar de ser gravado, decupado, dublado – mantém a *força da forma*, mesmo dentro da ritualidade do padrão narrativo do videoclipe. A face oculta de Obaluaê parece ser convocada por meio do buquê da flor de milho para a cura de uma chaga – familiar e coletiva –, além do artístico.¹⁴



Imagem 1: O *ebó* para Obaluaê. | Fonte: videoclipe de *CLEANE* (2021).

O pessoal é político, e por meio da voz, da união entre vida/arte, é possível transcender binarismos e viver o luto, transformando-o também em luta, apesar da chaga, do sofrimento. O videoclipe leva o

¹³ O vídeo pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=SBRFdIc1o8E>.

¹⁴ Buquê de flores transmutadas, mas vivas (não como em “Não Existe Amor em SP”, outra música de Criolo), alimento para memória, trânsito entre dimensões da vida, oferta ao velho, como também é chamado Obaluaê/Omulu.

nome da irmã de Criolo, Cleane. Uma homenagem do artista a sua irmã mais nova – mulher, periférica, professora – vítima da COVID-19, em 5 de junho de 2021. *CLEANE*, lançado em setembro, mês do aniversário do cantor, é uma forma de transformação, de possibilidade de vivência do luto e da luta, tendo em vista que os corpos em cena não se restringem às dores de sua família (presente em cena), podendo ser estendido ao país, o Brasil enlutado, com centenas de milhares de mortos na pandemia. Nomear é humanizar esses números. Escolher o videoclipe, e não o cinema (note-se que *CLEANE* é um *single*, ou seja, não faz parte de nenhum álbum, sendo a obra lançada simultaneamente à canção, pode ser lido como uma forma audiovisual, que, pela agilidade de produção, lugar próprio de distribuição em rede, burla crises do sistema de exibição cinematográfico: já é esperado por sua *performance* como músico e tendo o próprio canal na *internet* como veículo de circulação das imagens. Quem, em um Brasil polarizado, ia garantir a exibição de um filme – como *CLEANE* – no circuito exibidor tradicional das salas de cinema? Era mais um abraço interdito, podemos afirmar, pela conjuntura do país.

Ao ganhar corporalidade videoclíptica, isto é, possibilidade de maior circulação, tendo em vista o teor dessas imagens contra-hegemônicas, os sentidos das letras do cantor são ampliados (por comentários, figurino, objetos de cena, dança, gestos, tom de voz, expressões faciais, atitudes) e muitas vezes transcendem o já dito, através do corpo engajado, como quando Criolo, canta, fazendo arminhas com mão: “É o pai, é o filho/família de rico/que culpa o pobre/que leva o castigo” (CLEANE, 2021), performando um dos gestos mais famosos do ex-presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, e de seus apoiantes, ressignificando-o em tom de denúncia contra a necropolítica e a perspectiva de destruição (que, a 8 de janeiro de 2023, causou inclusive um movimento de depredação das casas dos três poderes em Brasília). A instância da percepção ganha escalas maiores, sempre lidando com o olhar periférico, próprio/comum, como ponto central. Nas palavras de Rufino: “A colonização como fenômeno estrutural nos coloca uma questão de ordem educativa: Como responder com vida àqueles que desejam a morte?” (Rufino 2020, 180). *CLEANE* é uma resposta de vida, que encontra espaços de circulação de imagens contra-hegemônicas, pelo diálogo com as audiovisualidades, as artes, festival, evento transmitido online e as redes.

O signo do abraço não vem à toa, ele é de grande importância para a expressão dos afetos, do amor, da *ética amorosa* (hooks 2021), e, ao mesmo tempo, é uma das interdições/possibilidades, devido às medidas sanitárias de controle do contágio da pandemia de COVID-19, que tornaram inviável, no luto ou no aniversário, duas situações aqui trazidas pelos *corpos em cena* (*performance*) e *da cena* (perspectivas estéticas de encenação). Nem o abraço que deseja mais vida ou sequer um último abraço: neste momento, estes são gestos interditos na vida ordinária. Contemplamos o diálogo entre obras e convidamos o nosso leitor que se aproxime, neste abraço coletivo, na busca por transcender a voz interior e, caso queira, ler em voz alta e na direção que desejar os elementos que compõem o diagrama abaixo, montagem umbigada a partir dos títulos e dedicatórias dos audiovisuais trazidos para esta abordagem, ou seja, do legível que os habita e que por meio deles circula.



Imagem 2: Circulação do axé no abraço possível. | Fonte: Acervo nosso.

A linguagem audiovisual em cruço – vida/arte – é o saber incorporado de Exu (Rufino 2018), divindade senhor da comunicação, manifesto por meio das *performances*, possibilidade de re-encanto. Memória viva, pois se engaja na tarefa contra o esquecimento (de pessoas, saberes, subjetividades), em comunidade e unindo tecnologias ancestrais ao contemporâneo (o *rap*, o *samba*, o audiovisual, a *internet*).

Mirando nosso quadro do abraço (Imagem 2), temos os nomes dos realizadores das obras, todas feitas em parcerias. Ainda quando o nome se apresenta sozinho, como o de “Dalva Damiana”, a cartela traz marcas

do coletivo “Samba de Roda”, e, como consta ao longo das *lives*, a sambadeira não anda só, acompanhada pela equipe familiar (que é, em grande parte, a neta e a filha da compositora).¹⁵

O gesto do abraço é algo caro às obras, cada um vem com uma carga emocional distinta, e aqui, em relação à exibição e circulação de imagens, dá a ver processos distintos. Todos sentiram necessidade de transcender o íntimo, romper as paredes das telas e de chegar ao público, onde o sentido “não se separa do corpo que o apresenta” (Rancièrre 2017, 13), também pela e-moção. Partilhas entre o estético e o político, entre mundos e dimensões. Isto porque a necessidade de abraçar transcende os que estão presentes naquele momento, embora os que partilham da experiência sejam fundamentais para que ocorra o abraço e o ritual familiar que deságua no Outro, no comunitário, no Brasil. Escutemos Didi-Huberman:

A emoção não diz “eu”: primeiro porque, em mim, o inconsciente é bem maior, bem mais profundo e transversal do que meu pobre e pequeno “eu”. Depois porque, ao meu redor, a sociedade, a comunidade dos homens, também é muito maior, mais profunda e mais transversal do que cada pequeno eu individual. Eu disse anteriormente de que quem se emociona também se expõe. Expõe-se, portanto, aos outros e todos os outros recolhem, por assim dizer, bem ou mal, a emoção de cada um. (Didi-Huberman 2018, 30)

Nesse sentido, as emoções geram movimento, recolhimento, acolhimento, escuta, empatia ou não, porém sempre geram reações (e-moções). Ao nos debruçar sobre o familiar/comunitário nos audiovisuais, compreendemos que o mobilizar de suas emoções é um dos elementos que permite tornar partilhável a experiência estética. Neste método de avizinhamo das imagens cada figura é um diálogo imagético que constitui um corpo-coletivo. Por isso, consideramos que aqui, cada figura, coletiva imagetivamente, é a aparição de uma imagem.

¹⁵ Cf. Casa do Samba de Roda de D. Dalva: <https://sambadedalva.blogspot.com/>. A Rosza Filmes lançou, em dezembro de 2021, o documentário *Eu Não Ando Só*, dirigido por Glenda Nicácio, obra que traz um olhar intimista sobre a Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte. A confraria afro-católica, formada por mulheres negras, da qual Dona Dalva faz parte, existe há mais de 200 anos e foi responsável pela libertação de muitos homens e mulheres escravizadas.

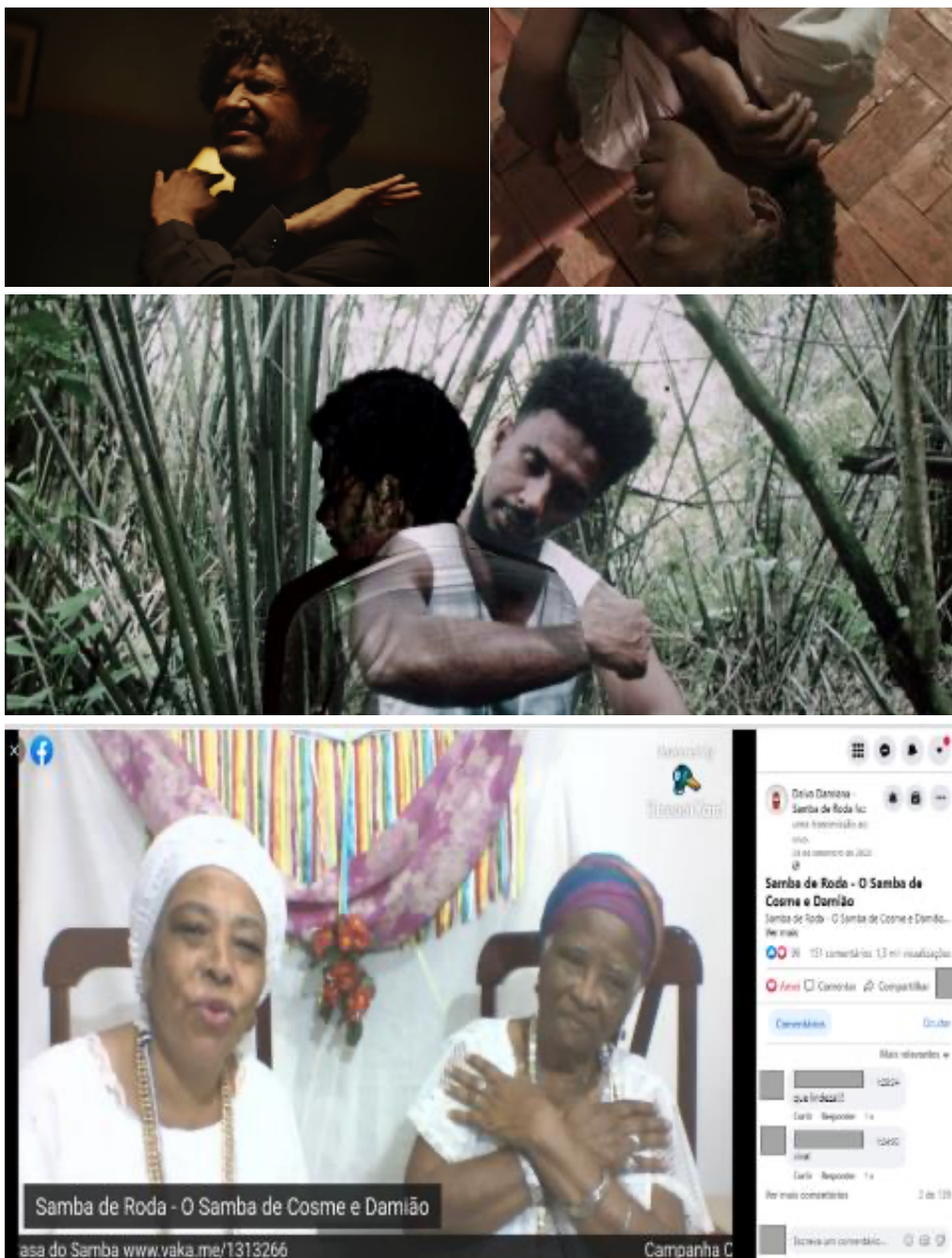


Imagem 3: Abraços interditados, mas entregues. Montagem nossa. | Fonte: *CLEANE* (2021), *Café com Canela* (2017), *Ilha* (2018) e *Samba de Roda – O Samba de Cosme e Damião* (2020).

Como dissemos, muitas das potencialidades e dificuldades que os audiovisuais enfrentam para chegar ao circuito exibidor cinematográfico têm que ver com suas matrizes estéticas. Por isso, apesar de estarmos tratando de exibição, não podemos nos furtar a falar da forma das obras, pois é isto que permite a entrega dos abraços nas salas de cinema ou,

podemos dizer, que os faz aparecer em outras corporalidades audiovisuais, em outros espaços de exibição.

Em *Samba de Roda – O Samba de Cosme e Damião* (2020), o corpo da cena se constitui, principalmente, na relação som/imagem que faz emergir um corpo em comunhão com outros corpos, unidos em um ritual (audiovisual, afetivo, religioso), e que, por meio do cruzo, corpo de uma/voz de outra, abrem visibilidades para outros planos do sensível. A ligação dos corpos não é dada apenas pela linguagem artística, no processo de montagem. Existe uma entrega anterior de identificação, de entrar no barco junto e fazer “boa viagem”, como canta o refrão do samba de roda que encerra a primeira parte de *Samba de Roda – O Samba de Cosme e Damião*, cantado por Any, Ana Olga e Dona Dalva, nem todas no plano do visível, mas todas manifestando presença no audível, principalmente pela questão do plano fixo que faz brotar essas presenças, unindo. O som une os corpos.

O olhar que as sambadeiras muitas vezes lançam para fora do plano, de onde vem a voz de Any, que entra na dinâmica como quem está performando em cena, pela oralidade, ampliam o visível do quadro em seu plano fixo, conjunto. Criolo aponta para o que está fora do quadro: neste momento ouve-se, em uma das camadas sonoras, com certo ruído, o eco do colonial no Brasil de hoje: “Ninguém tá ligando pra pretos morrendo” (CLEANE, 2021). A fala faz circular imagens de violência contra o povo negro no Brasil pela fabulação, já que as imagens em si muitas vezes não chegam ao setor de exibição cinematográfica por eles mesmos.

A personagem Dona Roquelina, de *Café com Canela*, traz para o corpo da cena elementos da experiência sensível da compositora Dona Dalva. Os santos devocionais, Cosme e Damião, que ultrapassam a dimensão da igreja católica, estão no altar da personagem. Dona Dalva nasceu no dia 27 de setembro, data em que se celebra os padroeiros. Não por acaso, na cena em que Roquelina é cuidada por sua neta, Violeta, a banda sonora amplia o espaço fílmico e os seus sentidos a partir das vozes das crianças, Cosme e Damiana, bisnetas da devota na narrativa. Tal qual na *live* de Dona Dalva (*Samba de Roda – O Samba de Cosme e Damião*, 2020), um grande abraço, de cuidado e cura, é tecido na linguagem fílmica para ser ofertado a todos nós, mas primeiramente, a Margarida, protagonista de *Café com Canela*.

A dor de Margarida desencadeada pela perda precoce de Paulinho, seu filho, faz de sua casa um manancial de sons, que ora sufocam e

atormentam ora redimem sua dor. A dimensão sonora existe para o trauma, para o afetivo, sobretudo quando na casa da mãe enlutada os sons das águas de sua Orixá, Oxum, atravessam a cena. A rede de afeto, que aos poucos abraça e restitui o axé de Margarida, é feita de cruzos pessoais (na amizade de Violeta, sua ex-aluna), ancestrais (no cuidado espiritual de santos e orixás) e estéticos (na relação som e imagem); uma experiência artística capaz de reorganizar o regime sensível. O balé de Margarida, no quarto do filho morto, ao som de Mateus Aleluia, expurga a dor ao retirar os objetos (brinquedos, roupas) de Paulinho (Imagem 3). Filmado em plano zenital, o corpo da mãe, no chão, em posição fetal, entrega seu abraço ao membro que lhe foi extirpado. Para abraçar, Margarida precisou primeiro de ser abraçada. Em nosso olhar dialógico, observamos que flores em feitiço de margaridas estão também deitadas no ebó para Obaluaê, poeticamente, junto às flores de milho, como no abraço de *CLEANE*, aproximando ainda mais as experiências destas audiovisualidades.

Em *Ilha* (2018), segundo longa-metragem da Rosza Filmes, o abraço entre imagens e corpos, acontece na cena final, entre os personagens Emerson e Henrique. O filme conta a história de Emerson, um morador da ilha que sequestra Henrique, um cineasta famoso. Emerson quer levar sua história e o seu território periférico para as telas do cinema como forma de tratar feridas abertas. “A ilha é retratada como um espaço limite, em que os corpos em cena, dos moradores do lugar, não conseguem transgredir o território” (Bogado e Cardoso Filho 2021, 13). Por um gesto de montagem fabulado por Emerson ainda em vida, propõe um abraço, pelo cinema, no professor-cineasta. O abraço possível (Imagem 3) se inicia ao som dos passos de Emerson, na mata (o filme é dedicado a Oxóssi). Se Emerson e Henrique eram também dedicatória (bem como suas mães, Adelita Melo e Ednala Amaral Roza) em *Café com Canela*, aqui eles encarnam em imagem/som, se abraçam e se expandem para aqueles que “escolheram o cinema, mas não foram escolhidos por ele” (*Ilha* 2018). Corpos interditados, seja na dimensão do mundo sensível ou artística, se encontram e se abraçam na *performance* da cena, entre som e imagem.

Em *CLEANE*, assim como em *Café com Canela*, o corpo da cena e em cena coreografa o luto enquanto potência criativa, contudo, agora a *performance* enfrenta o abraço interditado entre irmãos. Criolo enuncia, na banda sonora, a narrativa de indignação/dor/ódio, e a *performance* corporal recupera a experiência auditiva da gravação sem deixar de

trazer as interações/sentimentos do momento, como no trecho em que ele diz, em cena, “Eu tô puro ódio” (CLEANE, 2021).¹⁶ A palavra *ódio* é complementada pela expressão facial de seu parceiro de cena, Vinícius, que o sucede na montagem do videoclipe, de forma bastante ágil (como é usual no formato).¹⁷ Aqui, além da agilidade usual do corpo audiovisual, há a leitura de partilha e circulação da e-moção. Em seguida, aparecem os demais parceiros de cena, Moara e Nicolas, em expressões que encaram a câmera (o espectador, a realidade que levou à e-moção), reforçando a noção de corpo-coletivo e o papel do afeto, da ética amorosa neste contexto, além de seus pais, Cleon Gomes e Maria Vilani, ao final, sua ancestralidade, junto ao culto à Obaluaê. Criolo enuncia “eu”, mas em diversos momentos remete à favela, “é Sônia lutando e parente morrendo” (CLEANE, 2021), aos indígenas e pretos sendo assassinados, e várias vezes a primeira pessoa do singular torna-se plural: “tamo no veneno” (CLEANE, 2021). O mesmo abraço não dado pode ter sentido de cruz e luto. Luto também de Margarida. E de tantos brasileiros e brasileiras.

Se Braga (2010) estiver correto ao afirmar que a circulação da experiência estética depende “de um vocabulário socialmente construído (...) no próprio processo interacional”, então podemos indicar que produzimos convencionalmente as imagens e as fazemos circular, para ganhar o olhar do espectador, para expressar as experiências estéticas (sejam em gestos, expressões corporais, juízos e/ou interjeições). O abraço é um gesto estético de constituição dessa comunidade.

Em *Ilha*, realizado em 2018, temos o abraço de várias temporalidades do Brasil, uma que viveu um momento recente e curto de incentivo à cultura (período em que o filme *Café com Canela*, único filme dos diretores Nicácio e Rosa que circulou por salas comerciais de cinema até então) e outra que sofreu, pouco depois, o retorno da dilapidação, da falta de escolhas, que foi golpeada. Um Brasil do início do século XXI que começou a expandir programas sociais em diversos âmbitos e políticas

¹⁶ “Quem é de favela sempre isolamento/Dos sonhos que tenho distanciamento/Seu rosto, sua roupa, meu drip no centro/Já sei, copiaram meu drip no centro/O justo e pobre nessa terra morre/A mente brilhante de um ser cantante/Abraçar minha irmã já não tenho mais tempo (Saudade)/Sem ouro e sem prata, talento é fermento/ Eu tô puro ódio, revolta no pódio/Futuro rasgado, cês tão entendendo/Carro rebaixado, o som tá no talo/Favela não vence, tamó no veneno.” (CLEANE, 2021)

¹⁷ O elenco é composto por Vinícius (Pitbull), Moara Sacchi, Nicolas Cabaneco, seu pai Cleon Gomes e sua mãe Maria Vilani. O afeto pode ser estendido às equipes de realização de todos estes audiovisuais dedicados uma vez que se conectam à experiência pessoal/coletiva e as materializam.

públicas inclusivas (como pela Educação), mas que, sorrateiramente, com um golpe, também foi interrompido. Afinal, como ouvimos em *CLEANE*, a “caneta que assina o papel da estrutura”, em coligação com os demais poderes, cobra de “*Chambers*” (a Câmara dos Deputados?), que deixa passar tudo, a despeito de serem nossos representantes. Nesse sentido, podemos materializar uma forma base da montagem umbigada dos abraços possíveis a partir destas quatro corporalidades audiovisuais:

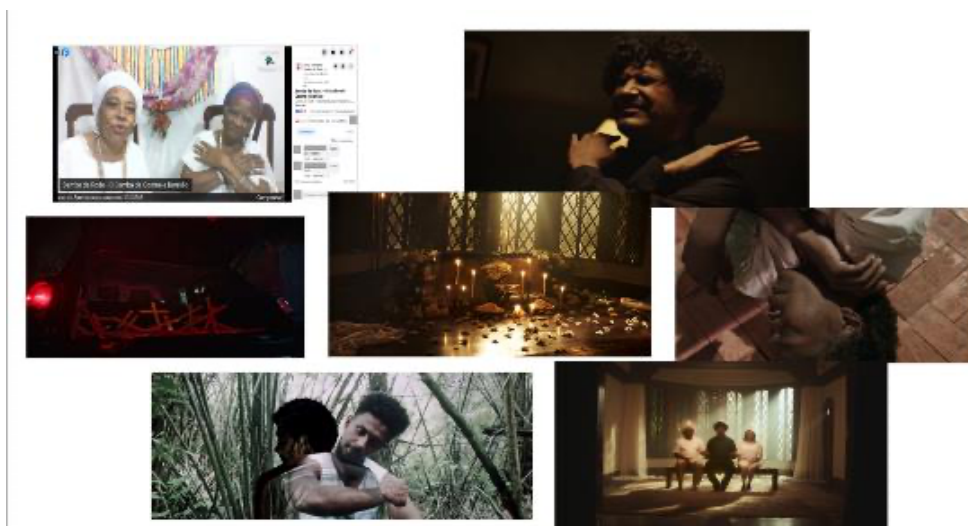


Imagem 4: Uma montagem umbigada dos abraços possíveis. | Fonte: *CLEANE* (2021), *Café com Canela* (2017), *Samba de Roda – O Samba de Cosme e Damião* (2020) e *Ilha* (2018). Montagem nossa.

Em todos os casos, esferas íntima e comunitária propõem abraços por corporalidades audiovisuais dedicadas, que precisaram de encontrar formas de chegar ao espectador. São abraços exibidos (com enfrentamentos) nas salas de cinema, revelando facetas de suas crises pré-pandêmicas, como *Café com Canela*, abraços que se dão por outros formatos, já que na encruzilhada entre o vivido e o imaginado o cinema não seria um modo de exibição possível, pela urgência dos audiovisuais, pela resistência que sua forma audiovisual propõe, como é o caso de *CLEANE* e as lives *Samba de Roda – O Samba de Cosme e Damião*. E temos aqui imagens de *Ilha*, cuja presença da ausência no cinema, mesmo após ser garantida por edital e prêmio, são barradas no circuito exibidor cinematográfico tradicional, as salas de cinema, por sua forma contra-hegemônica em um cenário de polarização política com o fortalecimento da extrema-direita.

Abraço que não se encerra: considerações finais

Não à toa *Ilha* é o último filme a chegar ao centro da roda. Para muitos, este texto, calcado na montagem umbigada, vai ser uma das poucas formas de ter acesso às suas imagens. O abraço de Emerson e Henrique só pode acontecer com e no cinema, e, por fim, não se realizou, porque a Petrobras reviu seu apoio à entrada de filmes com subjetividades contra-hegemônicas no circuito cinematográfico. Tendo-o como imagem-síntese desta dupla pandemia, mas entendendo que muitos outros filmes e mostras no Brasil sofreram com o avanço pandêmico e com um governo autoritário e contrário as pautas identitárias e afrodiáspóricas. O abraço homoafetivo entre Emerson e Henrique, no meio da mata dos orixás (Imagem 3), foi considerado perigoso para ser veiculado no cinema.

São muitas as crises do sistema exibidor e muitas delas vêm de antes da pandemia de COVID-19. Aqui o entregamos, a vocês, junto a outros abraços de audiovisuais dedicados, que sabem o que é a resistência para produzir e circular suas imagens em um Brasil de ecos coloniais e de polarizações. *Ilha* (2018) traz à cena uma dupla crise pandêmica: a ascensão da extrema-direita (que impediu que o filme chegasse às salas de cinema, porque não era interessante em um país cindido ter imagens que abraçam a representatividade negra) e Emerson que diz: “vão ter que engolir minha subjetividade à seco” (*Ilha* 2018). Mesmo com o prêmio de exibição, não vê seu abraço entregue ao público em um Brasil onde as salas de cinema estavam em funcionamento, apesar das dificuldades já citadas ao longo do trabalho.¹⁸ Seu abraço, imagem que fazemos questão

¹⁸ *Ilha* ganhou o Prêmio de Exibição da Petrobras no Festival do Rio de Janeiro, em 2018. Em 2019, com a ascensão do governo conservador e antidemocrático, a Petrobras não cumpriu a premiação por não querer vincular sua a marca àquela narrativa audiovisual. Esta não foi uma questão específica apenas de *Ilha*, mas um sintoma da dupla pandemia que também acometeu o Brasil e que afetou a circulação de diversos filmes, imagens, o questionamento da arte, sobretudo as formas mais transgressoras de produção e circulação de imagens, e que se iniciou antes mesmo da pandemia de COVID-19, devido à ascensão da extrema-direita. Neste ano e em momentos próximos, filmes como *Mariguella*, *Bixa Travesti*, assim como *Ilha*, que receberam prêmio de exibição e supostamente poderiam circular na morada tradicional do circuito de exibição cinematográfica, foram interrompidos em seus abraços com o público pelo pensamento e as canetadas da extrema-direita. Além de um dos casos mais afamados de interdição à sala de cinema, *Mariguella* Cf. Amanda Primo. 8 de novembro de 2021. “Exibição de Marighella nos cinemas é uma vitória contra a censura e deve ser celebrada.” Brasil de Facto. Acessado em 13 de maio de 2023. <https://www.brasildefato.com.br/2021/11/08/artigo-exibicao-de-marighella-nos-cinemas-e-uma-vitoria-contra-a-censura-e-deve-ser-celebrada>. Temos ainda outra matéria onde o general Castello Branco reflete questionando e retirando o apoio da Petrobras à produção e à circulação de imagens contra-hegemônicas no Brasil. Cf. GZH. 18 de setembro de 2020. “Petrobras não patrocinará 'filmes de qualidade mais do que sofrível', declara presidente da estatal.” Acessado em 13 de maio de 2023. <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2020/09/petrobras-nao-patrocinará>

de circular, precisa chegar, assim como os demais afetos precisaram de ser entregues e foram (mesmo que com resistência), contudo, encontraram uma via de visibilidade para o comunitário.

A imagem dos abraços possíveis tem dupla face, portanto: a interdição das salas de cinema e a potência de circulação por outros formatos, que salta da montagem umbigada entre estas três corporalidades audiovisuais. Se ela, por um lado, denuncia impedimentos e empecilhos de ocupação das telas, da crise cinematográfica, por outro lado, é uma imagem que circula, que permite pensar o afeto como abertura de circulação das imagens, muitas vezes interditas – seja pelas crises de exibição do setor cinematográfico, seja pela pandemia ou por questões políticas e econômicas, seja pelo racismo estrutural, ponto em comum da experiência amefricana. Em diálogo, as corporalidades audiovisuais se fortalecem. A montagem umbigada é um gesto de aproximação, baseado no saber corpóreo do Samba de Roda do Recôncavo baiano, e pode ser morada de circulação de imagens interditas (como é o caso de *Ilha*, aqui trazido ao público), que sofrem com as barreiras da distribuição do cinema brasileiro.

CLEANE é abraço de luto e luta. E de vida, porque a memória segue acesa, com a chama de sua presença, transmutada, nomeando e dedicando o clipe, forma possível e passível de circulação mais rápida e eficaz, no próprio canal do *rapper* com as bênçãos de Obaluaê. *Ilha e Café com Canela*, encarnam, no corpo da ficção, a verdade das relações de pertencimento e paga o preço de ser barrado na sala de cinema. *Café com Canela* volta-se para as dimensões territoriais trazendo no tom do Samba de Roda, no abraço de Violeta e Margarida, que permite o enlace com o filho perdido que a traz de volta à vida para atravessar a ponte histórica e voltar ao convívio comunitário (base de nossa resistência, não sem enfrentar o embate da crítica e os desafios da distribuição cinematográfica). *Ilha*, feito após *Café com Canela* é um filme que já via a fratura, as desigualdades, que se volta a alargar e ainda assim, por meio da ficção, propôs o abraço, enquanto metáfora de um cinema periférico impedido de circular e que de fato não circulou. As *lives Samba de Roda – O Samba de Cosme e Damião*, de Dalva Damiana, uma produção audiovisual familiar, sem orçamentos vultuosos, entregaram o abraço

[filmes-de-qualidade-mais-do-que-sofrivel-declara-presidente-da-estatal-ckf8pm85z0045012yam34q61s.html](https://www.filmesdequalidade.com.br/filmes-de-qualidade-mais-do-que-sofrivel-declara-presidente-da-estatal-ckf8pm85z0045012yam34q61s.html)

como pode, por meio das *lives*, ampliando seu público, o que o cinema em si não faria tão prontamente, sem resistências, sobretudo naquele momento. Dentro desta escassez/potencialidade em relação ao circuito cinematográfico, era o meio de entregar ao público o axé daqueles corpos-tela. Convidamos o leitor, ao som de palmas para a coragem desses afetos, em um aconchego final, a agir e a acreditar que, enlaçando potências do familiar/comunitário, nos fortalecemos, e com *Obaluaê de frente*, a graça dos santos gêmeos e Doum, dos Erês, de Exu, e seus cruzos, como saberes incorporados, vamos, engajados pela ética amorosa, reconhecer os entraves e interdições do cinema, sobretudo em sua vertente afrodiáspórica, que os interdita, mas que os passinhos miudinhos e no gingar da capoeira (buscar o videoclipe e as *lives* não são táticas de jogo que burlam interdições?) conseguem driblar o carregamento colonial e as mazelas extremistas, o extermínio, com mãos dadas e a potência de agir junto, ainda que com os olhos úmidos.

Referências

- Agência Nacional do Cinema (ANCINE). 2019. *Estudo Georreferenciado das Salas de Cinema: São Paulo e Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual (OCA). https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos/pdf/estudo_georreferenciado.pdf.
- _____. 2020. *Informe de Mercado: Salas de exibição – 2020*. Rio de Janeiro: Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual (OCA). https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos/pdf/salas_de_exibicao_2020.pdf.
- _____. 2022. *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2022*. s/l: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos/pdf/anuario-2021.pdf>.
- Bogado, Angelita, e Jorge Cardoso Filho. 2021. “Águas da Baía e do Paraguaçu: Paixões e política na obra da Rosza Filmes.” Em *Anais do 30º Encontro Anual Da Compós* 30: 1-17. <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/aguas-da-baia-e-do-paraguacu-paixoes-e-politica-na-obra-da-rosza-filmes>.

- Bogado, Angelita, e Scheilla Franca de Souza. 2022. “Montagem Umbigada, Um Método Decolonial de Leitura, Fabulação e Circulação das Imagens.” Em *Anais do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 5 a 9 de setembro de 2022. Ciências da Comunicação Contra a Desinformação*, organizado por Giovandro Marcus Ferreira, Maria do Carmo Silva Barbosa e Norma Maria Meireles Macedo Mafaldo, 1-13. São Paulo: Intercom. <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0719202211052262d6ba2284b6f>.
- Braga, José Luiz. 2010. “Experiência Estética e Mediatização.” Em *Entre o Sensível e o Comunicacional*, organizado por Bruno Souza Leal, César Guimarães, Carlos Mendonça, 73-87. Belo Horizonte: Editora Autêntica.
- Cardoso Filho, Jorge Cunha, e Juliana Freire Gutmann. 2019. “Performances Como Expressões da Experiência Estética: Modos de apreensão e mecanismos operativos.” Em *Intexto* 47: 104-120. <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201947.104-120>.
- Coimbra, Ana Luisa, Angelita Maria Bogado, e Scheilla Franca de Souza. 2022. “Imagens Futuras, Movimentos na Noite do Hoje: Uma mirada constelar audiovisual.” Em *Revista Movimento* 18: 6-24. https://drive.google.com/file/d/1ez4vTsK9mC_uFRGWhdS95rdV1pNI-fEn/view.
- Didi-Huberman, Georges. 2018. *Que Emoção! Que Emoção?* São Paulo: Editora 34.
- Herculano, Mônica. 2015. “Formação de público para o cinema nacional.” Em *Revista de Cinema*. Acessado em 12 de outubro de 2022. <https://revistadecinema.com.br/2015/12/formacao-de-publico-para-o-cinema-nacional/>
- hooks, bell. 2021. *Tudo Sobre o Amor: Novas perspectivas*. São Paulo: Elefante Editora.
- Martins, Leda Maria. 2021. *Performances do Tempo Espiral: Poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Munck, Marlies de e Pascal Gielen. 2021. *Proximidade: Arte e educação depois da covid-19*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Rancière, Jacques. 2017. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Editora 34.

Rufino, Luiz. 2018. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial.

_____. 2020. “Miudeza da Ancestralidade.” Em *Arruaças: Uma filosofia popular brasileira*, organizado por Luiz Antônio Simas, Luiz Rufino, e Rafael Haddock-Lobo, 180-182. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Silva, Hadija Chalupe da. 2010. *O Filme nas Telas: A distribuição do cinema nacional*. São Paulo: Ecofalante.

Simas, Luiz Antonio, e Rufino, Luiz. 2019. *Flecha no Tempo*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial.

Viana, Cleia. 2021. “Comissão aprova cota permanente para filmes nacionais no cinema.” Câmara dos Deputados. Acessado em 13 de maio de 2023. <https://www.camara.leg.br/noticias/812862-comissao-aprova-cota-permanente-para-filmes>.

Audiovisual

“Até Me Emocionei”, *Ainda Há Tempo* [faixa áudio, YouTube] Perf. Criolo e DJ DanDan, Oloko Records, Brasil, 2016. 2min 55s. <https://www.youtube.com/watch?v=df1WnYnTJ9w> (acessado em 12 de outubro de 2022).

Café com Canela [longa-metragem, digital]. Dir. Glenda Nicácio e Ary Rosa, Roszna Filmes Produções, Brasil, 2017. 103min.

“CLEANE”, *CLEANE* [faixa áudio, YouTube] Perf. Criolo e Tropkillaz, Pródigo Filmes e Oloko Records, Brasil, 2021. 4min 21s. <https://youtu.be/SBRFdIc1o8E> (acessado a 12 de outubro de 2022).

Ilha [longa-metragem, digital]. Dir. Ary Rosa e Glenda Nicácio, Roszna Filmes Produções, Brasil, 2018. 94min.

Luz nas Trevas: A volta do bandido da luz vermelha [longa-metragem-digital]. Dir. Helena Ignêz e Icaro C. Martins, Mercúrio Produções, Brasil, 2012. 113 min.

“Pequenina”, *SOBRE VIVER* [faixa áudio, YouTube] Perf. Criolo, MC Hariel, Liniker, Maria Vilani e Jaques Morelenbaum, Oloko Records, Brasil, 2022. 4min 33s. https://youtu.be/w7emfpy_BAo (acessado em 12 de outubro de 2022).

Profissão MC [longa metragem-digital]. Dir. Alessandro Buzo e Toni Nogueira, DGT Filmes, Brasil, 2009. 52min.

Samba de Roda – O Samba de Cosme e Damião – Parte 1, Uma Mulher Sambadeira – Reconhecimento e Valorização do Legado Cultural de Doutora Dalva Damiana [webcast, online] Contr. Any Manuela Freitas, Dalva Damiana e Ana Olga, Dalva Damiana – Samba de Roda Facebook, 23/09/2020. 1h 01min 36s. <https://www.facebook.com/donadalvadosamba/videos/samba-de-roda-o-samba-de-cosme-e-damião/791970091628976> (acessado em 12 de outubro de 2022).

Samba de Roda – O Samba de Cosme e Damião – Parte 2, Uma Mulher Sambadeira – Reconhecimento e Valorização do Legado Cultural de Doutora Dalva Damiana [webcast, online] Contr. Any Manuela Freitas, Dalva Damiana e Ana Olga, Dalva Damiana – Samba de Roda Facebook, 24/09/2020. 1h 29min 23s. <https://www.facebook.com/donadalvadosamba/videos/samba-de-roda-o-samba-de-cosme-e-damião/788418201981266> (acessado em 12 de outubro de 2022).

Possible Embraces: Interdictions and resistance in the cinematic exhibition of peripheral images

ABSTRACT In this article we reflect on experiences of image circulation, including in the film exhibition sector, during the pandemic by focusing on audiovisuals dedicated to hugs interrupted either by COVID-19 or by colonial historical erasures. Where and how were these “possible embraces” constructed, on the screen and among spectators, since the traditional cinema venues were closed? Inspired by the Samba de Roda movement in the Recôncavo Baiano, an artistic manifestation of the 17th century, we propose an “umbigada montage” as a methodology for the encounter between images that reveal the strengths and crises of film exhibition and its relationship with the audiovisual in a network that connects the works among themselves and with the spectators. Strengthened by the echoes of what they have in common, the “body-screens” transcend interruptions and binarities, even under colonial silencing, beyond the pandemic.

KEYWORDS Film exhibition; Brazil; circulation; peripheral images; audiovisual corporalities; umbigada montage.

Recebido a 14-01-2023. Aceite para publicação a 21-05-2023.