

DÁ UMA UMBIGADA NA OUTRA: MATRIZES SENSÍVEIS NAS ENCRUZILHADAS DO SAMBA DE RODA

ANGELITA BOGADO ¹
SCHEILLA FRANCA DE SOUZA ²
JORGE CARDOSO FILHO ³

RESUMO:

Sob uma constelação audiovisual em que a linguagem dos corpos baila em cena, convocando-os uns aos outros, entendemos este gesto de leitura, como um movimento semelhante à umbigada. Imbricado à metodologia das constelações fílmicas (Souto, 2019) e em cruz (Rufino, 2018), atravessado pelo território e suas sensibilidades, propomos uma reflexão sobre a movência do samba de roda como forma de circulação de sentido e emergência de imagens decoloniais, trazido à cena acadêmica para tirar para dançar outras perspectivas. Neste conjunto de interações, observamos incorporações de dimensões do sensível, nem sempre visibilizadas, entre agentes humanos e não-humanos (ambientais, tecnológicos, espirituais). O movimento circular da umbigada entre corporalidades nos reconecta com práticas e subjetividades comunitárias amefricanas, ameríndias, periféricas, da ancestralidade brasileira, sobretudo ligadas ao feminino.

Palavras-chave: Umbigada; Imagens decoloniais; Experiência.

ABSTRACT:

Under an audiovisual constellation where the language of the bodies calls them to each other, we understand this reading gesture, as a movement similar to the umbigada. Inspired on filmic constellations (Souto, 2019), and cross look (Rufino, 2018), traversed by the territory and its sensibilities, we propose a reflection on the movement of samba de roda as a form of circulation of meaning and emergence of decolonial images, brought to the academic scene to bring out other perspectives. In this set of interactions, we observe incorporations of dimensions of the sensible, not always visible, between human and non-human agents (environmental, technological, spiritual). The circular movement of the umbigada between corporeality reconnects us with Amefrican, Amerindian, peripheral community practices and subjectivities, of Brazilian ancestry, especially linked to the feminine.

Keywords: Umbigada; Decolonizing images; Experience.

RESUMEN:

Bajo una constelación audiovisual en la que el lenguaje de los cuerpos danza en escena convocándolos entre sí, entendemos este gesto de lectura como un movimiento similar a la mirada en el ombligo. Imbricados en la metodología de las constelaciones fílmicas (Souto, 2019) y en cruz (Rufino, 2018), atravesados por el territorio y sus sensibilidades, proponemos una reflexión sobre el movimiento de la samba de roda como forma de circulación de significado y emergencia de Imágenes decoloniales, llevadas a la escena académica

¹ Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA Docente do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e do PPGCOM-UFRB. Cachoeira. Bahia. Brasil. E-mail: angelitabogado@ufrb.edu.br

² Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Pós-Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB (PPGCOM/UFRB). Cachoeira. Bahia. Brasil. E-mail: scheillafranca@gmail.com

³ Doutor em Comunicação Social-UFMG. Docente do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e do POSCOM-UFBA. Cachoeira. Bahia. Brasil. E-mail: cardosofilho.jorge@gmail.com

para traer otras perspectivas a la mesa. En este conjunto de interacciones, observamos incorporaciones de dimensiones de lo sensible, no siempre visible, entre agentes humanos y no humanos (ambientales, tecnológicos, espirituales). El movimiento circular de la umbigada entre corporalidades nos reconecta con prácticas y subjetividades comunitarias americanas, amerindias, periféricas, de ascendencia brasileña, especialmente vinculadas a lo femenino.

Palabras clave: Umbigada; Imagens decoloniales; Experiencia

INTRODUÇÃO

Abrir a roda para a umbigada

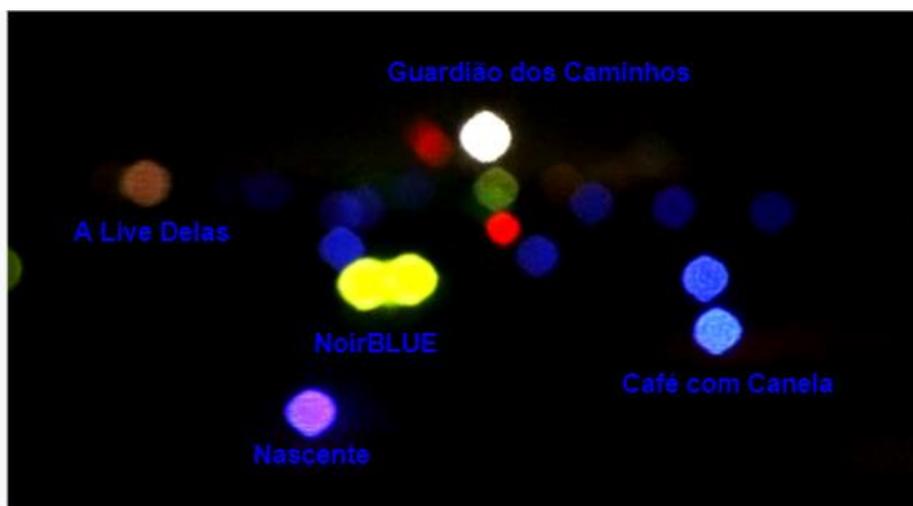
Quem anda em linha reta, não pode enxergar vereda

(Bravum para Elegbara, composição de Luiz Antônio Simas e Moyses Marques
gravada no álbum Dos Santos, de Fabiana Cozza, 2020)

Um trecho da letra de música abre alas para uma imagem de um filme, um filme cruzado com a videodança, com a performance, com a teatralidade, com territórios. O *frame* abaixo é de *NoirBLUE* (2018), de Ana Pi. Corporalidades distintas interagem e engajam umas às outras, e dentro delas, e entre elas, mais corporalidades, entre planos e dimensões da experiência sensível. No interior do *frame* cintila um desenho de constelação fílmica, inspirada na metodologia de Mariana Souto (2019) e no saber encantado de Exu, e sua pedagogia das Encruzilhadas (Rufino, 2018). No centro da gira, do samba de roda, engajado pelo nosso olhar territorial, *NoirBLUE*, dá uma umbigada em *Nascente* (Safira Moreira, 2020), *O Guardião dos caminhos* (Milena Manfredini, 2019), *Café com canela* (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2017) e *A Live delas* (Yane Mendes, 2020), que eventualmente trocam passinhos miudinhos, muitas vezes com os pés bem longe do chão.

O samba possui como característica um compasso binário, num ritmo sincopado, com influência africana que evoluiu do maxixe. A palavra *samba* vem “de semba, que em dialeto africano de Luanda designa uma dança como a Umbigada” (Dourado, 2004, p. 290), e que remontaria, segundo o próprio Dourado, às práticas musicais do coco e do jongo, no Brasil. Assim, as relações do samba se estabelecem desde sua gênese com uma ambiência de matriz afro-brasileira e que valorizam os trânsitos promovidos pelos subalternizados. Charles Exdell (2018, p. 223) aponta que “o samba de roda é igualmente importante às comunidades rurais multirraciais de diversas regiões do estado, contudo, cria e reflete realidades distintas” o que nos ajuda a compreender melhor como ele pode influenciar a construção de um modo de leitura de imagens.

Figura 1 - Constelação da umbigada



Fonte: *NoirBLUE*, Ana Pi, 2018

A umbigada das imagens faz girar a roda trazendo para o centro, dançando e convocando umas às outras, perspectivas que brotam entre os corpos da cena, os corpos em cena e o corpo do texto, na interação entre saberes, entre agentes (humanos e não-humanos), entre visível/invisível, entre temporalidades e corporalidades, abrindo portas para pensarmos os corpos-coletivos, em interação, onde o humano é mais um elemento do ritual, não necessariamente central ou hegemônico. São linguagens corporais que se encontram na encruzilhada entre dimensões do sensível no audiovisual, compreendendo o movimento dos corpos, e do movimento engajado entre os corpos, como forma de revelar, fazendo ver/ouvir, ainda que com a vista encoberta, nossas imagens comuns, assim como fazem muitos Orixás em suas performances e representações.

A corporalidade audiovisual é o terreiro para a umbigada entre as experiências trazidas à roda. Ao mesmo tempo é a encruzilhada (Rufino, 2018), convocada a ser palco e a dançar no centro da gira, aberta às experiências entre dimensões humano/não-humano, ambiente, memória, fabulação, som, imagem. Incorpora-se assim - entre o fogo, a água, o ar, a terra e o etéreo - o sentido de busca de reconexão com bases de expressividade da sensibilidade amefricana e ameríndia, no caso brasileiro, e, pelos corpos que compõe o chão sob nossos pés, estes estariam, portanto, muito ligado à nossa sensibilidade gerada nas moradas uterinas das mães de África⁴ que como um rio entrelaçam e atravessam oceanos e territórios, propondo relações coreográficas de

⁴ Sobre a água, enquanto um dos quatro elementos da natureza que assume o princípio feminino da fecundidade e suas potências estéticas políticas na cena fílmica da Rosza Filmes Cf. o texto do 30º Encontro da Compós (Bogado; Cardoso, 2021).

circulação e acolhimento, agregando os seus, ampliando a noção de corporalidade e de engajamento entre os corpos. “Na interpretação de Butler e Domingues (2020), “interessante notar que o ponto de chegada da semente é o útero materno, espaço repleto do líquido original que nos banha, ainda antes do nascimento” (BOGADO; CARDOSO, p.15, 2021).

A circulação das imagens que brota da nossa constelação segue uma lógica da roda de samba que, através da umbigada, convoca um novo corpo, em seu sentido expandido, coletivo e dançante, para o meio da roda. Assim, o artigo tem como principal propósito, ao pinçar alguns gestos da montagem umbigada pelo olhar espectral a partir da constituição de uma constelação fílmica (SOUTO, 2019), refletir sobre o próprio gesto interpretativo proposto pela umbigada, uma das matrizes sensíveis brasileira e suas potencialidades.

Corpos-coletivos, movências em torno de sensibilidades e a umbigada

A umbigada é um movimento de interpretação que não é trazido aqui como novidade, mas senão como raiz de uma sensibilidade, de um estar no mundo, e de se relacionar com o sensorio que nos é muito própria, embora nem sempre saibamos reconhecer de pronto - nos gestos deliberados daqueles que detiveram/detém os privilégios das narrativas histórias - à luz do carrego colonial (RUFINO, 2018, SIMAS e RUFINO, 2019). A tragédia do colonialismo colocou sob escombros e para além das margens as múltiplas formas de viver e perceber o mundo. O movimento da montagem umbigada procura nos colocar em interação com outros saberes, de maneira mais integrada, reconhecendo e desejando o conhecimento do Outro, a alteridade, o contato entre os povos, reinos, ambientes, dimensões do sensível, da diferença.

Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida. Ter diversidade, não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos (KRENAK, 2020 p. 16).

O saber da diferença e a diferença do saber nos conecta, muito mais do que nos aparta. A umbigada nesse sentido, reconhece a igualdade da diferença, a proximidade das distâncias, e dança a partir destas polaridades, extrapolando seus binarismos, tornando a humanidade

constelações - como afirma Krenak - em seu reconhecimento da pluralidade dos saberes e formas de se mover na vida. Viajemos pelas veredas.

Em sua primeira ida-retorno à África subsaariana, a realizadora Ana Pi traz em seu corpo dançante outros entes; corpo encruzilhada, corpo ponte, corpo-coletivo (Alves Junior, Souza, Bogado, 2021), espaço de trânsito entre os planos, uma linguagem que muitas vezes reitera gestos, performa Exu, tal qual o vemos em *O Guardião dos caminhos*, de Milena Manfredini. Em preto e branco, filmado em 8mm, na cidade do Rio de Janeiro, Exu dança à beira d'água, na ponte, na feira e nas ruas. Estando presente onde há o movimento, podemos dizer que ele, em essência é o que dá sentido ao corpo-coletivo de *Nascente*, de Safira Moreira, onde os corpos em movimentos contínuos coreografam e desenham encontrando na dimensão do espaço, sobretudo, entre os gestos, a união entre as mulheres em cena. Violeta e Margarida, no Recôncavo da Bahia, desaguam uma na imagem da outra. Em um gesto criativo, a operação artística de cruzar imagens e corpos, saberes encarnados e encantados, propõe uma experiência estética de revelar a face oculta na história das duas personagens femininas pela semelhança dos gestos cotidianos, feita através da montagem umbigada, com a assinatura do território baiano.

Por outras formas de interação entre dimensões sensíveis essa união pelo movimento entre corporalidades, reconhece seus saberes, limitações e possibilidades de trânsito e diálogo, entre os corpos em cena e o corpo da cena (Bogado, Alves Junior e De SouzaA, 2020), *A Live delas* é convocada para o centro da roda. Pulsa, na cena fílmica, assinada por Yane Mendes, a energia das pombagiras, do extra-humano, do plano invisível, do movimento feminino, ainda que em um ambiente a princípio, não diretamente relacionado à experiência do sagrado. O sagrado pulsa no entre, no cotidiano, entre dar as mãos e fazer os brindes mobilizadas por aquilo que atravessa os corpos estando e não estando ali. Como propõe Austin (1962) *fazendo-os fazer* a retomada de outras temporalidades pela montagem audiovisual, propondo desconfinamentos ao olhar espectral. Este processo de desconfinamento dos corpos, no filme de Mendes, muitas vezes é acionado pelo uso do espaço fílmico, em que a parte visível do quadro é insuficiente para apresentar as personagens em cena. O corpo feminino não se detém nas bordas do quadro, mostrando que há o além daquela dimensão visível.

Os saberes dos femininos - para além do corpo biológico - como instrumentos que implicam na experiência sensível é um dos pontos trazidos à baila pela umbigada na constelação. Nesse sentido, agucemos nossos sentidos e fiquemos atentos para esta construção: Apesar de Exu, em *O Guardião dos caminhos*, ser representado por um corpo masculino, sua materialidade é posta em cena por mulheres: a consultoria do sagrado é de uma mãe de santo, Mãe Celina de Xangô, a narração feminina é feita por Zezé Motta, a voz que canta é da Jussara Marçal, da banda Metá-Metá, e a operação de câmera é da realizadora e roteirista, Milena Manfredini. Exu não cabe

em limites, está entre o que se vê e o que não se vê, tampouco no binarismo de gênero. O saber corpóreo do Orixá não só expõe as cisões de mundo, como as repara. A potência transformadora de Exu, evocada por Manfredini no corpo audiovisual e por Rufino (2018) e Simas e Rufino (2019), no corpo teórico deste texto, está presente no balé de Ana Pi que ao dançar retira os corpos do cárcere imposto pela língua homogeneizante do colonizador.

Tal qual o deslocamento de Ana Pi à África, nossa roda de imagens faz o movimento de ida-retorno a um outro território, o da linguagem, saber de Exu. Um balé sem princípio nem fim, com ginga e movimento que não se submete ao olhar do colonizador, *Laoriê!* Nesta encruzilhada, a dança de Exu, interpretada por Juliano Viana, propõe muitos caminhos. É o corpo em movimento de Exu que permite reconhecer e validar as muitas formas, a pluralidade de existir em movimentos que podem, muitas vezes, parecerem retirados de um mesmo filme.

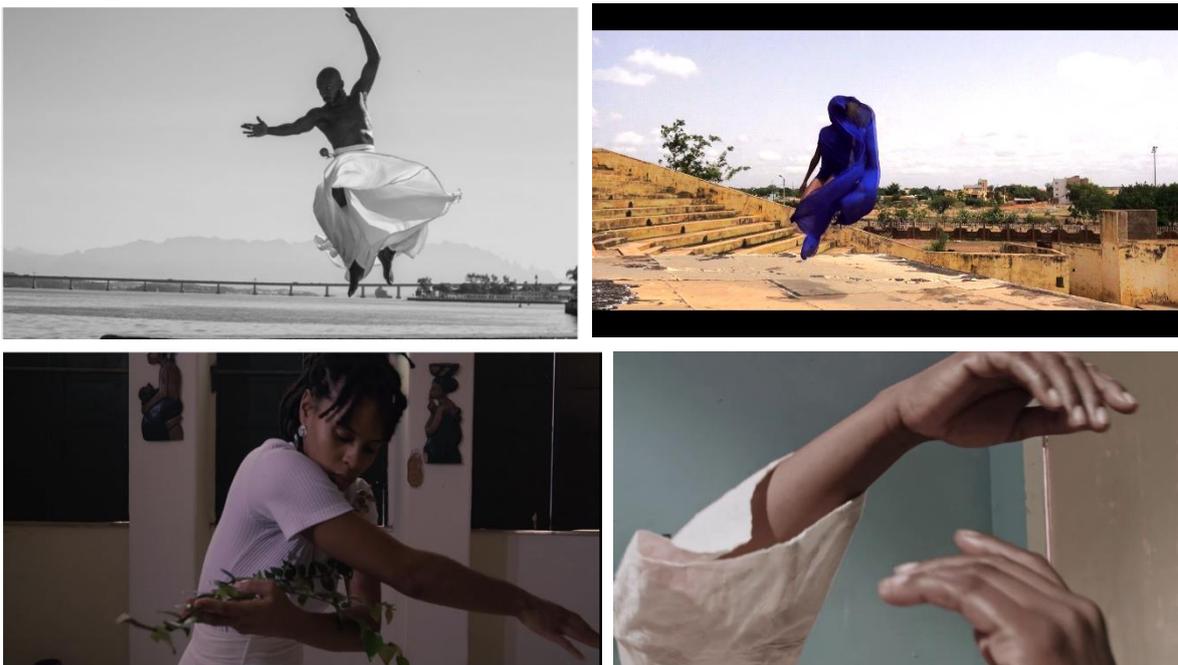
Figuras 2- Coreografias mnemônicas em *NoirBLUE* e *Nascente*.



Fonte: *NoirBLUE*, Ana Pi, 2018 e *O Guardião dos caminhos*, Milena Manfredini, 2020

São como cacos encantados de um mesmo corpo - essa subjetividade e história da diáspora africana - que também legitima a união pelas danças periféricas, pelo estar junto, pela comunhão e congregação na fé e na festa, sem excluir nada, devorando tudo. É essa energia do movimento da ancestralidade nossa, brasileira, rasurada, que se vê mais latente entre *NoirBLUE*, *O Guardião...* e *Nascente*, mas também estão igualmente no cotidiano e na união do periférico como forma de vida, em *Café com canela* e em *A Live delas*. São todas cacos encantados de Yangí, de onde emerge um universo de imagens e perspectivas de movência da nossa história, trazendo a dança comum, umbigando o periférico para o centro da roda, para narrar a memória fraturada de um país. É tempo de dança. Sigamos na gira.

Figura 3: Pedrinhas miudinhas e a circulação dos gestos



Fontes: *O Guardião dos caminhos*, Milena Manfredini, 2020; *NoirBLUE*, Ana Pi, 2018; *Nascente*, Safira Moreira, 2020; *Café com canela*, Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2017

Mergulhamos no rio Niger e emergimos no rio Paraguaçu. Miramos o espelho dourado de Oxum e enxergamos mulheres nascentes. É por causa da dança de *A Live delas* que os corpos se unem. Ana Pi, vestida com uma calça estampada com as fitas coloridas do Senhor do Bonfim, símbolo do sincretismo negro-brasileiro, encontra e dança com suas origens. Assim foi/é nas veredas da nossa história, assim está na memória dos nossos corpos brasileiros, cuja sabedoria vem do feminino matriarcal, berço comum de tantas manifestações artísticas e sensíveis, da resistência de tantas formas de vida.

Leda Maria Martins ao enunciar em *Performances do tempo espiralar* (2021) que o deslocamento é um fundamento da formação cultural amefricana, nos faz pensar nos muitos deslocamentos, metamorfoses e recobrimentos - com folhas, com o dispositivo, com o olhar para si frontalmente, que estas linguagens gestuais e de dança fazem ver, nesta pequena miríade constelar, para além do humano.

Figura 4: A dança em casa, em tempos de pandemia. A festa e a fresta. Dispositivos tecnológicos: a folha, a câmera.



Fontes: *Nascente*, Safira Moreira, 2020 e *A Live delas*, Yane Mendes, 2020

Foi do gesto saltitante e fabulatório do olhar sobre as imagens que evocamos o método de análise, e o fazemos aqui dialogar com o saber encantado da umbigada. O movimento e o fluxo das constelações (Souto, 2019), mantém, nesse aspecto, forte diálogo com a lógica de funcionamento das encruzilhadas, onde a “história não está fechada aos regimes de verdade de colonialismo” (Simas e Rufino, 2019), e em verdade a nenhum regime de verdade em si. Exu, como poema que enigmatiza a vida, permite pelos saberes amefricanos transgredir os binarismos e os regimes de exclusão do colonialismo (Rufino, 2018, Simas e Rufino, 2019), e mesmo antes, nosso imaginário fundado em lógicas binárias e de exclusão pela imagem como poder e forma de dominação (Mondzain, 2013). Guardadas as devidas diferenças entre lógicas de temporalidades, demarcamos aqui estas semelhanças entre as encruzilhadas e as constelações, que se movimentam no sentido da aparição, de fazer ver o invisível, de enxergar veredas, das frestas. A linguagem gestual traduzida nesta constelação pelo movimento encruzado, “a linguagem como ato é a própria manifestação das existências” (Rufino, 2018 p. 57).

A umbigada é um gesto que existe entre os corpos, não apenas em um, nem em outro, evocando ética/estética/poética/politicamente, o reacender da roda, do samba de roda. A roda traz as ambiguidades de sentidos de existência que permitem a sua resistência, frente às tentativas de apagamento/silenciamentos. Refletindo sobre a roda, Roberto da Matta, no prefácio à obra de Roberto M. Moura, pontua a roda como um

espaço social intermediário, repleto de ambiguidade, no qual os sambistas retomavam a intimidade da vida nas suas interioridades: na comida em comum, no apoio emocional, no pleno relaxamento de quem encontra entre parentes e amigos, esses ‘tios’ e ‘tias’ que nos sustentam porque ficam exatamente entre o universo do sangue (a obediência e honra) da casa e o mundo marcado pelo

mercado e pelas ‘durezas da vida’ que são parte da esfera da rua (Da Matta, 2004, p. 15).

A roda é em si uma construção de experiência no entre, na fresta, entre humanos, ambiente e o propósito da roda: o contato, o próprio *entre*. Ela é análoga a um ambiente, embora exista na interação entre humano, ambiente, sagrados, profanos, casa, rua. Como comenta Katharina Döring, o samba de roda é uma dança de umbigada onde que traz para o cerne da experiência o protagonismo da mulher negra, em interação com os demais integrantes da roda, com os músicos, com o ambiente e com o propósito da roda, que normalmente é feita em ocasião de fé/festa a entidades como São Cosme e São Damião, São Roque, Santo Antônio. Afinal, segundo a autora: “No samba de roda que foi a primeira dança de umbigada a ser reconhecida como patrimônio imaterial brasileiro, vemos mulheres negras fortes na performance cênica-musical, com vestimentas coloridas, vozes, palmas, pés, gestos e rostos alegres e expressivos” (Döring, 2015, p. 09). É também uma tradição importante no interior da Bahia, como aponta Exdell:

Apesar das qualidades imateriais do samba, não se deve perder de vista suas raízes nas relações de classe do interior baiano. Ao longo da história, toca-se o samba pelas mãos calejadas do camponês, trabalhador rural e operário, ora no campo ora na periferia da zona urbana. No semiárido, onde e quando o samba surge nos contextos urbanos das pequenas cidades, ele é protagonizado tipicamente por “gente da roça”. O sambador na cidade muitas vezes navega uma relação tênue e conflituosa com as populações urbanas que, de forma crescente, rechaçam o samba, ou como marca de uma vida rural bruta e inculta, ou como uma novidade folclórica de tempos passados. Quem faz samba ainda é vaqueiro, lavrador, pedreiro, gari, pescador — herdeiros, muitas vezes, do ofício do seu trabalho e o ofício do samba. A roda de samba é a roda do moinho do engenho, a da casa de farinha e a do carro de boi. Contra o peso esmagador das ‘rodas’ da vida — do poder latifundiário, do legado do racismo e subordinação herdados pela escravidão, da violência estrutural comum ao mundo subalterno da zona rural da Bahia — formaram-se as rodas humanas nas quais ainda se dança, canta, brinca, desafia, une e resiste (Exdell, 2018, p. 226).

Pensar, portanto, as sensibilidades dos ambientes (Cardoso Filho, 2020), pode se constituir como um aspecto importante na compreensão das comunhões entre dimensões da experiência sensível e política. Entendemos que é preciso compreender a interligação entre os corpos para construção de uma experiência como algo essencial. Nesse sentido, partilhamos do pensamento de Donna Haraway, que é preciso rever a experiência de viver sob outras perspectivas, além do Humano, não excluindo-o, porém transcendendo-o, repartilhando o sensível

(RANCIÈRE, 2009, 2013). Isto porque, como pontua de maneira contundente a autora: “Neste momento, a terra está cheia de refugiados, humanos e não humanos, e sem refúgios” (2016, p. 140). E continua:

E também insisto em que precisamos de um nome para as dinâmicas de forças e poderes sim-chthonicas em curso, das quais as pessoas são uma parte, dentro das quais esse processo está em jogo. Talvez, mas só talvez, e apenas com intenso compromisso e trabalho colaborativo com outros terranos, será possível fazer florescer arranjos multiespécies ricas, que incluam as pessoas. Estou chamando tudo isso de Chthuluceno – passado, presente e o que está por vir. [...] O que importa é que narrativas contam narrativas, e que conceitos pensam conceitos. Matematicamente, visualmente e narrativamente, é importante pensar que figuras figuram figuras, que sistemas sistematizam sistemas (Haraway, 2016 p. 140).

Os pensamentos, aqui, estão se conectando, se enlaçando, a partir de perspectivas que entendem a necessidade de transgredir formas de riscar no chão do terreiro, a experiência da vida. É preciso pensar lógicas de movência que criem morada, façam girar a roda a favor de todos, umbigando-nos, em comunhão comunitária.

Mudam territórios, criaturas, muda a interação entre os agentes humanos e não-humanos, mudam as formas, as performances, as experiências, os sentidos: reconhecer este gesto de pluralidade de saberes é também reconectarmo-nos com nossa experiência de brasilidade que nos apartou dos saberes encantados das corporalidades da natureza (dos Orixás, do lidar com o ambiente, como nossa matriz ameríndia), compreendendo-nos não como centro da experiência, mas como parte da experiência, posicionando-nos para longe do lugar de dominação que coloniza o nosso pensamento desde a crise de Bizâncio e com a invasão, dominação, escravização de nós mesmos pelo pensamento colonial que ainda nos assombra. Se a solução para essa herança é o ebó, como indica Rufino (2018), podemos pensar que nossa constelação performa⁵ como uma oferta audiovisual, que pode ser colocada em execução sempre que necessário, na experiência do espectador, abrindo os caminhos para outras possibilidades.

⁵ Para Austin (1962), performativos eram os proferimentos das línguas a partir dos quais, ao serem enunciados, não se constatava nenhum estado de coisas, mas se realizavam atos. [...] Logo, Austin percebe que não é apenas a enunciação que é importante, mas um conjunto de elementos precisaria ser satisfeito para que o performativo tivesse êxito – interlocutores precisam acreditar no que estão enunciando, deve haver um consenso sobre quem pode realizar o ato etc. Nesse sentido, pode-se afirmar que, desde Austin (1962), há o reconhecimento de uma espécie de performance social articulada à realização de determinados atos com palavras.

Conciliando perspectivas em torno das agências e formas de actância de outros, que não o humano, ou ainda o extra-humano (CASTRO, 2018), Cardoso Filho pontua a importância do pensamento de John Dewey e sua noção de experiência, que ocorre, segundo a reflexão do autor, *entre* ambiente e criatura, nem exatamente em um, nem tampouco em outro, mas na relação entre instâncias que partilham da experiência vivenciada, fabulada. Para nós, nesta reflexão, o debate que Dewey estabelece sobre a organização das energias das criaturas na relação com os ambientes é muito importante, a partir de uma noção que aparece transversalmente em Arte como Experiência: a noção de ritmo. Dewey define o ritmo como variação ordenada de trocas e o considera como um elemento essencial para que as experiências atinjam completude, na medida em que essa variação ordenada de trocas coordena a organização das energias num material, dando origem à forma.

A recorrência mecânica é de unidades materiais. A estética é a de *relações* que se somam e se transportam. As unidades reiteradas como tais chamam atenção para si como partes isoladas e, com isso, afastam-se do todo. Por isso, diminuem o efeito estético. As *relações* recorrentes servem para definir e delimitar as partes, dando-lhes uma individualidade própria. Mas também promovem ligações; as entidades individuais que elas destacam passam a pedir, *por causa* das relações, uma associação e interação com outros indivíduos. Assim, as partes servem de um modo vital para o todo ampliado. (Dewey, 2010, p. 307. Grifos no original)

Assim, são nos ritmos das experiências com essa constelação fílmica que compreendemos os corpos em relação, assim como os saberes e as movências dos corpos, e entendido de forma expandida, estilizados em seu sentir. São estes ritmos que se estabelecem entre ambientes, humano e não-humano, ou ainda, extra-humano, que queremos discutir como elementos que são convocados, entre as imagens da constelação, pela movência do samba de roda e seus saberes ancestrais.

Desejamos operar em uma lógica de olhar que não apenas troca o léxico - como alerta Mondzain (2013) - para pensar as imagens, mas que opera em uma outra perspectiva: a do entrecruzamento, da encruzilhada, como lugar de transformação, entendendo a umbigada como este saber corporal - e não apenas um nome - que permite desconfinar formas de mover o olhar e circular entre imagens, gerando, no caso brasileiro, sobretudo, aqui, a libertação do colonial.

A maioria das teorizações do ícone e da imagem consistiu, até o presente, em trocar de léxico para melhor dissimular a ausência de renovação do pensamento [...] Há muito tempo a semiologia nos levou a passear por entre as últimas florações conceituais dos nossos parques da meditação, e nós nos descobrimos muito depressa num velhíssimo jardim à francesa em que só se renovariam os jardineiros, encantados por serem promovidos à nova categoria de paisagistas. Mas, de paisagem realmente nova, nada.

Somos, portanto, ainda e sempre herdeiros da iconocracia cristã (Mondzain, 2013 p. 227-8)

As traduções transgressoras e resilientes de Exu, a cerveja do jaguar, a sabedoria da terra, estar entre a casa e a rua, a fé a fresta, o saber da umbigada, no samba de roda e sua relação entre afetos, ambientes, sonoridades e o extra-humano, ajuda a operar em outras frentes que não pura e simplesmente a da iconocracia cristã e seu mundo cindido em dois, polarizado, sem espaço para subjetividades outras. Aqui no caso, pelo saber incorporado da umbigada, vem as imagens de imagens (Mondzain, 2013) do feminino negro-brasileiro, no ritmo da umbigada no centro da roda e na roda como um todo, alargando nossos horizontes sobre a experiência de brasilidade, que borda nas margens e precisa transbordar.

No ritmo da umbigada: corpo-coletivo, travessias e libertação

Mesmo com todo arsenal imagético das instituições hegemônicas - de estado e midiáticas - que tentaram deixar de fora do quadro as histórias de força e afeto dos povos escravizados - muitos trabalhos, por vezes silenciosos e invisíveis, foram feitos por debaixo da ponte (como nos lembra Ana Pi, em *NoirBLUE*) para que essas mulheres ocupassem a centralidade das telas e das narrativas no cinema brasileiro recente.

Em *Café com canela e Nascente* a cenografia traz quadros de mulheres negras com o rosto apagado. Na parede, na porta de entrada da casa da personagem Margarida, cuidadosamente, a direção de arte inseriu retratos de baianas. As imagens são de autoria da artista plástica cachoeirana, Tina Melo. Ao entrar na morada de Margarida é preciso reverenciar o passado, o presente atravessado pela força das histórias de mulheres anônimas. No filme de Moreira, temos outra imagem que nos conecta ao território de Cachoeira. Diante do espelho e atrás de uma mulher incensando a casa, um quadro da Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte⁶. A irmandade posicionada neste espaço - diante e atrás ao mesmo tempo - é uma imagem tempo, fora do contínuo da história que faz lembrar a narração de O Guardião dos caminhos: “Exu mata o pássaro de ontem com a pedra que atirou hoje”, ou das palavras de Ana Pi, “o que eu estou vivendo agora é o futuro que alguém sonhou para mim”. A invisibilidade das faces não só denuncia os

⁶ A Festa da Nossa Senhora da Boa Morte é uma celebração religiosa - mistura do catolicismo com a cultura dos orixás - que acontece todos os anos entre os dias 13 e 17 de agosto na cidade de Cachoeira-BA. Rituais, procissões, comidas e vestes são símbolos que encarnam a passagem do *Aiyê* ao *Orum*, do mundo físico ao espiritual. A festa celebra o afeto, o respeito e a união enquanto armas de resistência de mulheres negras no Brasil. A história da irmandade nasce de um coletivo de mulheres que juntavam dinheiro para comprar a liberdade de outras mulheres.

silenciamentos seculares aos quais mulheres foram submetidas, mas também é um registro de que o futuro começou há tempos. Esse corpo-coletivo que emerge das telas são imagens de inversão que apontam para a necessidade de se reconfigurar as estruturas de poder como forma das identidades marginalizadas emergirem. O perfume da rosa e do incenso descortina uma memória afetiva e abre os caminhos de quem veio depois.

Figura 5: Nas paredes da personagem Margarida e da família de Safira Moreira imagens da ancestralidade

Fonte: *Café com canela*, Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2017 e *Nascente*, Safira Moreira, 2020

Nesta miríade, a linguagem gestual da dança aparece com força. Corporalidades em interação. Saberes em interação. O feminino encena, se movimenta, dança e faz dançar, e com isso faz lembrar sua importância para a experiência comunitária, para a constituição dos corpos-coletivos, para a sobrevivência das formas de vida. Dançando, performam travessias e outras formas de estar juntas. Ecos das tias baianas no Rio de Janeiro, na Pequena África ou África



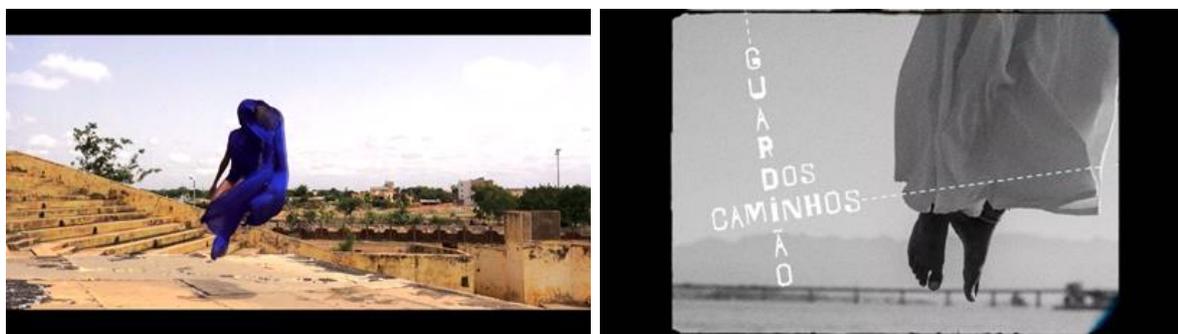
em Miniatura. Tia Ciata ecoa em todos estes corpos em cena e da cena, em todas essas danças, no sentimento de comunidade, na emergência de imagens deste periférico.

O exercício comunitário da casa da Tia Ciata mostra também que a história do samba é muito mais que a trajetória de um ritmo, de uma coreografia, ou de sua incorporação ao panorama mais amplo da música brasileira como um gênero seminal, com impressionante capacidade de dialogar e se redefinir a partir das circunstâncias. O samba é muito mais do que isso. Em torno dele circulam saberes, formas de apropriação do mundo, inscrição de identidades, modos cotidianos, jeitos de comer, beber, vestir, enterrar os mortos, celebrar os deuses e louvar os ancestrais (Simas e Rufino, 2019 p. 84)

A dança traz para a cena a importância do trânsito entre o sagrado e o profano para as formas de vida comunitárias e periféricas. Gestos aprendidos com as mães de África, como pontuam Simas e Rufino, enfatizada pelo saber do olhar-umbigada.

O gesto ancestral atravessa temporalidades e se coloca como uma prática artística a serviço do desconfinamento dos corpos, que não se sujeitam às fronteiras geográficas e à fixidez histórica do colonizador. Os pés flutuando, a matéria suspensa no ar, libertam o corpo-coletivo (Alves Junior, Bogado, Souza, 2021) dos apagamentos da história, da linearidade do tempo e do sequestro dos lugares de pertencimento. Os corpos que voam articulam o movimento interior (as subjetividades, emoções, sentimentos) e o movimento exterior (experiências coletivas, como os rituais de culto).

Figura 6: Corpos livres



Fonte: *NoirBLUE*, Ana Pi, 2018 e *O Guardiã dos caminhos*, Milena Manfredini, 2020

É preciso olhar para além do que se vê, no nosso caso, para além do espaço fílmico como forma de se construir imagens porvir através das movências de experiências de escrita/interpretação que estão enraizadas em nós. A patologia da imagem vem da imagem que reifica o olhar, a cura viria das imagens que des-realizam o olhar e acolhem a subjetividade, trata-se de depositar na circulação de afetos e sentidos, nos espaços entre o estatuto da arte. A umbigada por ser uma dessas formas. A relação é a potência, a arte é um modo de aparição e não uma representação.

Será possível imaginarmos redistribuir de forma inteiramente diferente as figuras e funções do visível? Para isso precisamos inverter a arquitetura econômica sobre a qual repousam todas essas combinações, e que soube dar lugar e função àquilo que a ameaça: o ídolo. Tomaremos a liberdade de pensar a imagem de outra maneira, nem que seja deixando o terreno do monoteísmo? (Mondzain, 2013, p. 248).

Estas imagens que habitam as frestas operam dentro de outras lógicas fora do mono, como nos alerta Marie-José Mondzain. O olhar espectral é responsável por gerenciar a economia do visível/invisível, fazendo dialogar os planos, engendrando as temporalidades e dando a elas o que também é delas e não apenas de César. A relação temporal com a ancestralidade e o olhar que vê além da porção visível do quadro coloca em movimento a roda, o futuro não é o que vem depois, tampouco o passado ficou para trás. Tempo também entra em lógicas de umbigadas.

Enlargecendo a roda, os sentidos, no miudinho da umbigada

A umbigada, enquanto método decolonial de estudo, está amparada num gesto dançante da matriz cultural e ancestral do samba de roda do Recôncavo da Bahia, de Santo Amaro, Cachoeira, Maragojipe, Itaparica e de tantas cidades que fazem parte da constituição da Bahia e do Brasil. Durante o período do Brasil Império, o Recôncavo era a ligação principal entre a capital Salvador e as cidades do sertão e da Chapada Diamantina, na Bahia. O trânsito entre o sertão e a capital era mediado por Cachoeira e São Félix, cidades das quais partiam os barcos a vapor, de Cachoeira para Salvador, e aonde chegavam os trens para a estação ferroviária central, do sertão para São Félix. Essa mediação também explica a presença de muitas expressões culturais, identificadas como afro-diaspóricas, pelo sertão da Bahia – como as festas de jarê, agora imortalizadas por Itamar Vieira Júnior, em *Torto Arado* – e nos incita a pensar em suas relações com as práticas de música e dança dos povos originários que viviam no sertão.

O movimento de umbigada das imagens que nos propomos a refletir neste artigo, marcada pela forma e pelas performances em cena, acolhe o olhar, fomenta a pulsão criativa, bem como promove a consciência da *imagem da imagem*. Do espaço entre - do rosto de Exu encoberto pelo Sol e do véu que esconde a face da Ana Pi - salta uma imagem de inversão. Performances aparentemente do não ver promovem a incorporação de muitas aparições. A face não é mais só de Exu e de Ana Pi, muitos outros rostos figuram nesse balé, da relação entre memória, território, espaço fílmico, corpo, familiar, histórico.

O que é ser brasileira neste contexto que não cansa de nos cessar de nós mesmos, de nos alienar de nossas imagens? De nos privar dos ritmos de nossas próprias experiências? Nossa memória estilhaçada, de origens embaçadas (tal qual as imagens de Tina Melo) e rostos encobertos (como os de Exu e Ana Pi) toma para si a centralidade das narrativas e a frontalidade dos planos no cinema contemporâneo. Mas essa centralidade é, sobretudo, de uma dança coreografada, uma composição estética de movimentos corporais que se relaciona com ambientes, dispositivos técnicos e outras agências, fazendo vibrar corpos e energias em interação.

Café com canela é atravessado por imagens de moradores de Cachoeira. Os semblantes anônimos, mas não mais encobertos, são retirados da experiência ordinária, do dia a dia da cidade. As alegrias e as agruras da vida comum podem ser experienciadas na troca de olhares entre as pessoas filmadas e o espectador. Quem está olhando para quem? O rosto em primeiro plano com o olhar certo penetra o aparato tecnológico e nos mira de frente. A performance do corpo da/cena faz com que nossos corpos sejam solapados da posição passiva de *voyer*, não mais assistimos a história do outro, passamos a agentes/conscientes de nosso papel na história. Somos convocados para a umbigada de sentidos.

A aparição em frontalidade. Em múltiplos ângulos. A consciência da imagem da imagem, marcada muito pela forma da cena, mas também pela presença do dispositivo em todos os filmes nos aponta para a importância de se contar sua própria história. No filme *O Guardião dos caminhos* vemos os vestígios do negativo Super 8, Yane Mendes performa centralmente com o dispositivo apontado para outra câmera, *Café com canela* traz para o cinema o registro, em câmera VHS, das imagens de família da personagem Margarida, Ana Pi filma a si própria diante do espelho e *Nascente é* finalizado com a imagem de Safira segurando sua câmera, reunida com outras mulheres. A travessia de Ana Pi, em busca de si, é feita de outras formas nos demais filmes, mas todos pertencem ao mesmo corpo-coletivo e suas manifestações de afeto, ancestralidade, coletividade, território e centralidade dos corpos periféricos.

Os fragmentos perceptíveis na sensibilidade da experiência da linguagem gestual, da dança, da coreografia dos corpos constelados, para além do humano, em umbigada, são rastros, cacos encantados dos apagamentos e enfrentamentos que nos constituem enquanto brasileiras e brasileiros, em nossa matriz sensível amefricana/ameríndia, parida no gestual desse feminino comunitário evocado como forma existência, resistência e proposição de outras imagens delas e nossas. Os ritmos das experiências nas relações com essa constelação audiovisual fazem emergir, em nosso entendimento, a complexa rede de actantes que atravessa e é atravessada por/de objetos, naturezas, culturas - demonstrando que não se trata exclusivamente de formas de conhecimento, mas de formas de experienciar com os mundos. A roda do mundo, muitas vezes apertada, é enlarguecida pela constelação da umbigada.

REFERÊNCIAS

ALVES JUNIOR, Francisco; SOUZA, Scheilla Franca de; BOGADO, Angelita. “O Amor Não Cabe em Um Corpo?”: O Engajamento Espectatorial pela Experiência Familiar/comunitária e Imagens de Libertação. In: **ANAIS DO 44º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – VIRTUAL – 4 a 9/10/2021**. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt7-ep/francisco-alves-junior.pdf>

Acesso em 20 fev. 2022.

AUSTIN, John. **How to do things with words**. 2nd edition. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

BANAGGIA, Gabriel. Conexões afroindígenas no jarê da Chapada Diamantina. **R@U – Revista de Antropologia da UFSCAR**, volume 09, n. 2, jul-dez 2017, p. 123-133.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BOGADO, Angelita; CARDOSO FILHO, Jorge. **Águas da Baía e do Paraguaçu**: paixões e políticas na obra da Rosza Filmes. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética e disponível nos Anais do XXX Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo - SP, 27 a 30 de julho de 2021, 2021.

BRASIL, André. **A performance: entre o vivido e o imaginado**. In: PICADO, Benjamim; MENDONÇA; Carlos Magno Camargos; CARDOSO FILHO, Jorge. (Org.). **Experiência estética e performance**. Salvador: Edufba. p. 131-145

BRASIL, André. **Cineastas guardiões**: hipótese sobre autoria no cinema indígena. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética e disponível nos Anais do XXX Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo - SP, 27 a 30 de julho de 2021, 2021.

CARDOSO FILHO, Objetos, natureza e cultura: uma proposta de abordagem sobre sensibilidades contemporâneas. In. CARDOSO FILHO, Jorge; ALMEIDA, Gabriela; CAMPOS, Deivison. **Políticas do sensível** [livro eletrônico]: corpos e marcadores de diferença na Comunicação. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. 326 p. – (Olhares Transversais; v. 1)

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais**: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: UBU Editora; N-1 edições, 2018.

DA MATTA, Roberto. **Prefácio em forma de breque para Roberto M. Moura**. In. MOURA, Roberto M. No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 2004.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DÖRING, Katharina. Umbigada, Encanto e Samba no pé: o feminino na roda. In. **Interfaces Científicas** - Humanas e Sociais • Aracaju • V.4 • Edição Especial - Contextos da Cultura • p. 9 - 22 • Nov. 2015

DOURADO, Henrique. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

EXDELL, Charles. O sertão também samba: reflexões sobre o samba de roda no discurso etnomusicológico. **Pontos de Interrogação**, v. 8, n. 2, jul.-dez., p. 223-238, 2018.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. In. **ClimaCom Cultura Científica** - pesquisa, jornalismo e arte I Ano 3 - N. 5 / Abril de 2016 / ISSN 2359-4705 Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4197142/mod_resource/content/0/HARAWAY_Antro

[poceno capitaloceno plantationoceno chthuluceno Fazendo parentes.pdf](#) Acesso em: 25 fev. 2022.

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

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

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

MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia**: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Editora Contraponto, MAR, Rio de Janeiro, 2013.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Mórula, Rio de Janeiro, 2018.

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

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. Ed 34, 2005.

SLAMA, Fernanda. Festa da Nossa Senhora da Boa Morte. Disponível em: <https://www.salvadorbahia.com/festa-de-nossa-senhora-da-boa-morte/> Acesso em: 12 fev. 2022.

SOUZA, Scheilla Franca de; BOGADO, Angelita; ALVES JUNIOR, Francisco. **Ela, Ele e Person**: Invisibilidades e Resistência no Cinema Brasileiro Contemporâneo. IN: Anais Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2020.p. 1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2020/resumos/R15-1247-1.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2022.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas - um método comparatista no cinema. In: **ANAIS DO 28º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS**, Porto Alegre. Campinas, Galoá, 2019. Disponível em: <https://proceedings.science/compos-2019/papers/constelacoes-filmicas---um-metodo-comparatista-no-cinema> Acesso em: 20 fev. 2022.