
“O Amor Não Cabe em *Um Corpo?*”: O Engajamento Espectatorial pela Experiência Familiar/comunitária e Imagens de Libertação¹

Francisco ALVES JUNIOR²

Scheilla Franca de SOUZA³

Angelita BOGADO⁴

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, BA

RESUMO

Neste trabalho discutimos a experiência estética (DEWEY, 2010), suas partilhas do sensível (RANCIÈRE, 2013) e potência de libertação a partir de imagens filmicas realizadas em coletividade, à luz do amor. Imagens que, ao acionar uma pedagogia de descentramentos do indivíduo, dão lugar a um corpo-coletivo, fazendo emergir figuras históricas, para reparar silenciamentos ou fortalecer vínculos de pertencimento. Ao cotejar imagens produzidas neste momento de isolamento com experiências fílmicas da década de 2010, saltam aos olhos processos de desconfinamentos. Com a imersão do isolamento dos corpos pela pandemia, as realizadoras Yane Mendes e Safira Moreira, promovem imagens de inversão: mais libertárias, sob a ética amorosa (HOOKS, 2021, FREIRE, 2001) que transborda corpos em cena, corpos da cena e a espetatorialidade.

PALAVRAS-CHAVE: Amor; Corpo-coletivo; Experiência estética; Imagem; Performance.

INTRODUÇÃO

O amor é terra morta? [...] O amor é terremoto? [...] O amor não cabe em um corpo?
(Luamanda, Conceição Evaristo, 2020)

A partir de meados da década de 2000 e principalmente a partir da década de 2010 em diante, muitas vezes nos debruçamos sobre a questão do afeto no cinema brasileiro contemporâneo, sobretudo a partir de filmes realizados em família, com casais

¹ Trabalho submetido ao GP Estética, Políticas do Corpo e Gênero no XXI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pesquisador do GEEECA/UFRB. Doutor em em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. E-mail: chicoalv@gmail.com

³ Pós-Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB (PPGCOM/UFRB) sob supervisão do Prof. Dr. Jorge Cardoso Filho. Pesquisadora do GEEECA/UFRB. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Email: scheillafranca@gmail.com

⁴ Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar (PPGSI/UFSCar) sob supervisão da Profa. Dra. Josette Monzani. Docente do Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB. Pesquisadora do GEEECA/UFRB. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. E-mail: angelitabogado@ufrb.edu.br

ou entre amigos, marcas presentes nas experiências filmicas que atravessaram nossas pesquisas individuais. Com a experiência de pesquisa que partilhamos cada um de nós, isoladamente, em muitos momentos sentimos a necessidade de sermos mais que um. Este desejo/necessidade fez surgir, em 2013, nosso agrupamento garageiro, informal, para discussões de nossas inquietações partilhadas, a que demos o nome de Grupo de Estudos de Garagem, ou simplesmente, GEG. Como GEG, somos três, mas não apenas individualmente, somos um outro ente que brota do *entre*, corpo-coletivo. Já há algum tempo, o GEG - este ente - encontrou abrigo em outro corpo-coletivo, o GEEECA⁵, este mais formalizado, institucionalizado, mas que opera em uma lógica com o qual o GEG se afina: uma experiência de pesquisa em coletividade, dialógica, com corpos que se auxiliam, se percebem, estão juntos: uma experiência de corpos em relação de continuidade, sem com isso deixar de respeitar as nossas distâncias.

Recentemente, o GEG, já abrigado no GEEECA, seguiu suas reflexões sobre um cinema feito sob a égide familiar, que pode configurar-se em um *cinema de família, com a família e em família* (SOUZA; BOGADO; ALVES JUNIOR, 2020), a depender, dentre outras questões, da dinâmica afetiva engajada durante a feitura do filme. De tal modo, vemos o afeto como um dispositivo de criação e forma de leitura do filme por meio do que podemos chamar de engajamento espectral. Esta ideia do corpo-coletivo com o qual identificamos o GEG, o resultado da soma de nós três, nos apareceu assim: na experiência estética, por meio do engajamento espectral, mobilizado pelos corpos em cena e da cena. Vamos chegar lá.

Tomando como ponto de partida a obra *Tudo sobre o amor: novas perspectivas* (2021), de bell hooks, há o desejo agora de pensar as possibilidades de compreender o amor e suas formas de afetar o espectador, estética e politicamente, por meio das imagens. Neste sentido, entendemos que o amor (familiar e/ou comunitário) pode ser uma chave pertinente para analisar e interpretar as imagens das obras realizadas com a família nuclear, com a *família estendida*, e também com a comunidade (HOOKS, 2021). Para tanto, construímos uma constelação filmica (SOUTO, 2019) que parte de obras feitas em família e em comunidade realizadas por Yane Mendes (*A Live Delas*, 2020) e Safira Moreira (*Nascente*, 2020), realizadas para o #IMSconvida⁶. Observamos que a

⁵ O Grupo de Estudos em Experiência Estética, Comunicação e Artes (GEEECA) da UFRB, coordenado pelo Prof. Dr. Jorge Cardoso Filho e pela Prof^a Dr^a Angelita Bogado, iniciou seus trabalhos em 2018.

⁶ O Instituto Moreira Salles convidou cerca de 170 artistas para compor uma mostra artística feita em pandemia que reflete a questão sob o ponto de vista de cada convidado. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/>

casa e o território mais próximo desta, a família, os amigos, a comunidade foram imagens recorrentes, o que é esperado tendo em vista o período de distanciamento social. Porém, recortamos para a experiência dos dois curtas já citados, realizados por mulheres negras em processo de coletividade, abertas para outras imagens, de outros tempos, sobretudo da última década, com destaque para *Estado Itinerante* (Ana Carolina Soares, 2016) e *Travessia* (Safira Moreira, 2017), constituindo, assim, uma análise constelar (SOUTO, 2019).

Temos como hipótese que as obras instituídas sob a ética amorosa familiar e comunitária podem propor *partilhas do sensível* (RANCIÈRE, 2013) que engajam processos de libertação a partir da experiência vivida/filmada (BRASIL, 2014) e compartilhada, do isolamento social, mas também dos outros muitos confinamentos estéticos, políticos e históricos pelos quais passam o Brasil e o mundo. Parece que, em tempos sombrios nos quais vivemos, a experiência do cinema *em família e em comunidade* é mais do que uma imposição pelas contingências da pandemia, mas uma necessidade afetiva através da qual se pode propor romper a experiência isolada, viver, ainda que por alguns minutos, permitindo respiros, formas de representatividade mais plurais, que foram questionadas e minadas por discursos de ódio.

Retomando a potencialidade de filmar com/em família e com/em comunidade, na qual a experiência cinematográfica, em suas diferentes modulações, produz performances e formas de encenação que fazem emergir imagens de vida, a partir da intimidade, do encantamento do comum (SIMAS, RUFINO, 2019), convidando o espectador à fabulação. Como fruto do amor que o GEG é, acredita, portanto, que o amor pode gerenciar esta economia de afetos, entre o visível e o invisível das imagens (MONDZAIN, 2013). Neste modo de leitura, sob a ética amorosa e suas partilhas, em carne, osso e tudo o que transborda, as famílias nucleares, as expandidas e a comunidade fazem possível a experiência não apenas estética, mas de vida. E aqui podemos lembrar para além da questão física: a morte para a cosmogonia iorubá, uma vertente com a qual dialoga diretamente o filme *Nascente*, vai além do corpo físico, mas está relacionada ao esquecimento, ao desencantamento, à perda da energia vital, como nos lembra Rufino (2018). Vamos seguindo a *Nascente*, a água, elemento ligado ao

feminino⁷, aos sentimentos e à área afetiva, ao amor, atravessando *A live delas* e além, imagens do feminino que brotam ao longo da última década, sobretudo.

Para tanto, nos perguntamos, na esteira dos questionamentos de Luamanda, personagem que dá título ao conto de Conceição Evaristo: o amor transborda do corpo? Que impactos um filme regido sob a ética amorosa tem em termos de partilha do sensível, de experiência estética e política? Gabriela Almeida e Dieison Marconi (2021), em uma abordagem de *Os Últimos Românticos do Mundo* (Henrique Arruda, 2020) compreendem que o filme instaura uma partilha do sensível à luz de uma lógica reparadora, e não da suspeição, diante da questão afetiva. Acreditamos que as imagens sob a ética do amor comunitário apresentadas por *Nascente* (2020) e *A live delas* (2021) funcionam também sob uma lógica da reparação, sobretudo quando em contato com imagens da década de 2010.

O AMOR COMO AÇÃO E LIBERTAÇÃO DE CONFINAMENTOS

Em 2020, com a emergência do novo Coronavírus (COVID-19), cineastas se viram diante do desafio de criar, inventar e adaptar suas produções a esta nova realidade. Com a adoção das práticas de distanciamento social e do confinamento, alguns realizadores aproveitaram o convívio diário com os familiares e os amigos para filmar a sua rotina no ambiente doméstico, e, até mesmo, a vida em comunidade. É possível perceber o aumento de produções audiovisuais realizadas em torno das figuras parentais, sobre a experiência da amizade e com a *familia expandida*. Ao tencionar as relações entre o público e o privado, entre o ausente e o presente, essas obras, feitas a partir de iniciativas de instituições artísticas, mostras ou mesmo por iniciativa própria, convertem o ordinário em político ao expor a complexidade da vida cotidiana durante um período de grave ameaça sanitária, transformando o cuidado que dispensamos às pessoas que amamos em um registro afetivo e pessoal, e por isso mesmo, político. De uma maneira geral, podemos dizer que as relações mais próximas das quais estamos tratando se viram mais fortalecidas, ou seja, ficamos mais atrelados a estas relações, tanto para práticas sob a ética amorosa, quanto para a violência doméstica. Vamos tratar aqui da ética amorosa, embora não achemos menos importante tratar e trazer à luz a

⁷ Sobre a política das água ligada ao feminino na cena fílmica da Rosza Filmes, Cf. BOGADO; A. CARDOSO, J. (2021).

questão da casa como lugar de insegurança a partir das relações familiares/conjugais, por exemplo. É uma questão de recorte.

Diante da quase impossibilidade de experienciar as ruas durante a pandemia, as diretoras e os diretores fazem das suas moradas (ou de seus parentes e amigos) o território do possível, da invenção da vida e da expressão dos desejos, em uma tentativa de reestabelecer os fluxos da arte com a vida ordinária (DEWEY, 2010). Ao revelar seus encontros, desencontros e angústias sobre o presente e sobre o futuro, essas obras traduzem não apenas a aceitação com a realidade tal qual ela se apresenta, mas também se colocam como uma prática terapêutica ao compartilhar problemas e vivências que, de um modo ou de outro, atravessam os espectadores. Esse processo de engajamento espectral é fundamental para a condução afetiva dos leitores/destinatários destas obras, pois permitem com que eles se identifiquem com o que é retratado nas produções audiovisuais, processo em alguma forma, semelhante ao que observamos nos documentários de filiação (ALVES JUNIOR, 2017), no cinema de família, com a família e em família (SOUZA, BOGADO, ALVES JUNIOR, 2020) como já mencionamos. O político, portanto, ganha uma dimensão de partilha do sensível, visto que se estabelece um sentimento de comunidade de sentidos e de experiência coletiva.

O AMOR ENCENA E A CONSTELAÇÃO DA ÉTICA AMOROSA

Em decorrência das medidas sanitárias, diversas Mostras e os Festivais de Cinemas precisaram se adaptar a uma nova realidade, que sem o público presencial, passaram a ser realizadas remotamente. Diante da variedade de filmes exibidos, algumas obras selecionadas tiveram como tema questões relacionadas à pandemia. Muitas obras produzidas neste contexto político e de emergência sanitária estão disponíveis no *Youtube* ou no *Vimeo* dos diretores, ou de suas produtoras/coletivos, e das instituições financiadoras. O processo de fabulação e das performances construídas nesses filmes são possíveis, especialmente, por conta da aproximação física, afetiva e da ética amorosa entre os sujeitos envolvidos nas obras.

Entendemos que o gesto de se colocar em cena é derivado de um emaranhado novo entre o visível e o invisível, que se situa no limiar entre o vivido e o imaginado. Ao trazer a casa, a família ou comunidade na qual vive para a fruição estética, os realizadores associam as vidas expostas nas telas a uma experiência em comum,

potencialmente atravessada por todos nós (nem sempre da mesma maneira). Atividades consideradas banais e rotineiras, como assistir televisão, almoçar, rezar, ouvir música ou até mesmo observar a vida das janelas e dos quintais das casas são compartilhadas com os espectadores, migrando do campo do privado para o coletivo, como acontece nos filmes que compõem nossa abordagem constelar.

hooks afirma que “todos amariam melhor se vissem o amor como uma ação” (2021 p. 46). Para a autora, amar seria mais fácil se houvesse uma definição partilhada para este sentimento, que para ela, pode ser entendido da seguinte maneira: uma combinação de confiança, compromisso, cuidado, respeito, conhecimento e responsabilidade. hooks define, ainda, a comunidade como uma comunhão amorosa, que implica em partilha e em pertencimento. Se entendemos o amor como ação regida pelos componentes pensados pela autora, então abre-se uma possibilidade para apreender o amor nas obras fílmicas a partir da aproximação entre performance e experiência estética. Se para Dewey (2010) uma experiência estética precisa ser compartilhada, haveria então uma abordagem estética do amor para hooks? Quem também tratou da questão amorosa como ação e, sobretudo, como prática de diálogo e libertação, foi Paulo Freire. Em *Pedagogia do Oprimido* o pedagogo escreve:

Sendo fundamento do diálogo, o amor é também, diálogo. Daí que seja essencialmente tarefa de sujeitos e que não possa verificar-se na relação de dominação. Nesta o que há é patologia do amor: sadismo de quem domina, masoquismo nos dominados. Amor, não. Porque é um ato de coragem, nunca de medo, o amor é compromisso com os homens. Onde quer que estejam estes, oprimidos, o ato de amor está em comprometer-se com sua causa. A causa de sua libertação. Mas este compromisso, porque é amoroso, é dialógico. Como ato de valentia, não pode ser piegas, como ato de liberdade, não pode ser pretexto para manipulação, senão gerador de outros atos de liberdade. A não ser assim, não é amor (FREIRE, 2001, p. 80)

O amor como ação e diálogo, como manifestação amorosa com potencial de prática de liberdade, uma possível leitura nossa da pedagogia de Paulo Freire, é algo que podemos perceber na partilha das obras e acreditamos ser tributada à ética amorosa que engaja os afetos em cena e além dela, na fabulação espectral. Ao pôr em diálogo os curtas metragens *A live delas* e *Nascente* com obras fílmicas pré-pandemia, desejamos tentar entender, entre um plano e outro, como transbordam imagens do amor nos corpos em cena (performances) e no corpo da cena (encenação), e, ainda que possibilidades de amor, diálogo, liberdade, podemos perceber nestas obras. É

importante destacar que muitos dos realizadores das obras aqui analisadas já se dedicavam a experiências de filmar em família, entre amigos e com/em comunidade. Acreditamos que o amor está dentro/fora das obras, no limiar entre o visível e o invisível, visto que ele existe desde antes da obra, e muitas vezes, é o que afeta os diretores a decidirem as histórias a serem contadas, os personagens, os atores, as locações, os diálogos, ou seja, tudo que está no campo do visível. Apesar de estarmos colocando em contato filmes realizados no mesmo contexto e no mesmo ano, os curta-metragens selecionados se abrem a saltos no tempo, sobretudo no que se refere à produção das duas últimas décadas, evocando imagens, experiências e formas de fazer/ler filmes que têm alimentado o cinema contemporâneo, sobretudo no Brasil.

IMAGENS DE PLANTAÇÃO DE UM CORPO-COLETIVO

A live delas (2020), da realizadora pernambucana Yane Mendes, foi filmado na Favela do Totó. Em seus pouco mais de 10 minutos de duração, o curta encena os preparativos e a fruição de uma *live* intitulada Juntas e Misturadas de uma dupla feminina que canta uma espécie de arrochanejo. Em um salão de beleza, mulheres se arrumam para assistir à apresentação de logo mais. Antes do show, churrasquinho e vinho. As exibições musicais remotas têm se transformado não só em uma possibilidade de sobrevivência para alguns artistas, mas também como um meio de sociabilidade, que mediada por dispositivos móveis e outros aparelhos tecnológicos, aproximam as pessoas separadas fisicamente, que de algum modo, buscam se reinventar e partilhar afetos e desejos por meio de telas de celulares, computadores e televisores. Contudo, entendemos que a experiência do aprisionamento dos corpos, sobretudo os corpos femininos e periféricos, não se instaura com o mundo pandêmico. A violência sobre as mulheres é milenar, fruto de culturas patriarcais que se perpetuam no poder. Recordamos, que com a pandemia houve um aumento significativo de violências de gênero no âmbito doméstico, mas também houve um fortalecimento do sentimento de comunidade que já havia sido plantado antes do isolamento. Nossa hipótese de leitura é que a força das imagens de desconfinamento, produzidas justamente em um momento de clausura e grande vulnerabilidade social, nascem de um movimento duplo, o de uma vivência anterior, cotidiana e ininterrupta, de confinamentos sociais impostos aos corpos femininos e o sentimento de comunidade, uma arma cultural contra as feridas do

passado e do presente que foi potencializada pelo sentimento de comunidade junto ao distanciamento social.

Muitas realizadoras na última década trouxeram para a tela as agressões domésticas e sociais vividas no cotidiano pelas mulheres. Os filmes *Fervendo* (2017), de Camila Gregório, *Tentei*, de Lais Melo (2017) e *Estado itinerante*, de Ana Carolina Soares (2016) são filmes-denúncia. As protagonistas destes curtas têm seus corpos interditados muito além das paredes de suas casas. Em *Estado itinerante*, na periferia de Belo Horizonte, a cobradora de ônibus, Vivi, tenta escapar de uma relação abusiva. No seu trabalho, no encontro com outras mulheres, Vivi aos poucos consegue se fortalecer e enfrentar o modelo social que a oprime. O filme não fala só de Viviana, mas propõe uma reflexão acerca da mulher na sociedade e a luta diária pela sobrevivência diante de um mundo machista. O título do filme aponta para o sentimento de que mesmo em movimento os corpos femininos estão interditados, imobilizados permanentemente pelo fantasma do patriarcado. A imagem dos agressores, dos homens que violentam Vivi cotidianamente, seja no trabalho ou na vida privada, estão fora do quadro, da porção visível da cena, mas presentes no espaço fílmico, enquanto agentes intimidadores, assombrando a condição do feminino. O corpo de Vivi aparece em cena, muitas vezes, oculto pela iluminação ou recolhido, confinado no enquadramento. Por meio do corpo da cena acessamos as torturas físicas e psicológicas do corpo em cena.

Figura 1: A cidade hostil ao feminino



Estado itinerante, Ana Carolina Soares, (Brasil, 2016)

Como nesta imagem (Figura 1). Aqui, vemos as quatro colegas em um bar, depois de um dia de trabalho. Confinadas na porção iluminada do quadro, ao lado, temos a cidade hostil ao trânsito livre do corpo feminino, nas ruas escuras, em uma

sociedade machista, que mulher tem o direito de caminhar incólume? Contudo, é no bar, espaço tido como um templo do corpo masculino, ao som de *Don't cry*, do grupo Guns in Roses, que os corpos vulneráveis, violentados e enclausurados por uma sociedade opressora encenam uma performance libertadora. Corpos estigmatizados pelo modelo de vida social, se encontram, se reconhecem e se coletivizam para uma ação de enfrentamento.

Figuras 2 e 3: O encontro e o reconhecimento de corpos vulneráveis



Estado itinerante, Ana Carolina Soares, (Brasil, 2016)

A ideia de sororidade e o reconhecimento de um passado reiterado de violências contra a mulher são fundamentais para a política destas imagens. O cinema parece ter entendido que primeiro era preciso libertar o passado do esquecimento e do ocultamento desses traumas, denunciando as diferentes formas de agressão implicadas no feminino. O amor como uma ação, tal qual defende hooks, é responsável pela construção desse corpo-coletivo que promove o descentramento das dores circunscritas a um indivíduo localizado.

O sentimento de união, empatia e companheirismo foi essencial para performar corpos emancipados, em meio às restrições de mobilidade impostas pela pandemia. “Cansamos de ser personagens de lamentação”, anuncia Yane Mendes em seu curta *PensaDOR*. Em *A live delas*, não há espaço para a lamentação, a diretora filma a mãe e as amigas. Os gestos e as danças reencenadas durante a apresentação da dupla de cantoras, lembram os shows presenciais, só que agora, restritos ao espaço caseiro, se configuram em um sentimento de respiro diante da realidade da vida e do isolamento social. As performances no presente das filmagens buscam implodir o sentimento de confinamento, são corpos femininos que não cabem no campo visível, transbordam para além dos limites do enquadramento, não se deixam aprisionar.

Figura 4: O corpo para além dos limites do quadro



A live delas, Yane Mendes (Brasil, 2020)

Ao captar as cantorias, as danças, as *selfies* e os vídeos produzidos e compartilhados pelas personagens por meio do *Instagram* e pelo *WhatsApp*, Yane Mendes convida os espectadores a participarem do universo retratado pelo filme, em que amigos decidem se reunir para assistirem juntos a apresentação das cantoras. Quase ao final da obra, em uma montagem paralela, vemos imagens de pessoas em um bar, intercaladas com imagens dos personagens brindando em casa. Através dessa repetição de gestos, podemos fabular uma comparação, um salto no tempo, entre dois momentos distintos: um antes da pandemia, e outro sob a ética do cuidado (um dos gestos encarnados de amor) em distanciamento social. O filme se faz dentro da lógica do isolamento, mas ajuda a convocar o espectador a olhar sobre a amizade como forma de partilhar a vida e seus desafios cotidianos e ordinários. O processo de endereçamento e do engajamento do público leitor se consolida, assim, a partir da relação da instauração das performances e das experiências compartilhadas.

Figura 5: Yane Mendes e o olhar endereçado ao espectador



A live delas, Yane Mendes (Brasil, 2020)

O presente não se encerra no agora, imagens de desconfinamento e empoderamento dos corpos, em meio a uma pandemia, é fruto de outras narrativas, outras mulheres, outros filmes, outras temporalidades; práticas amorosas de um corpo-coletivo que primeiro iluminou o passado, descortinando as imagens de abuso e violência, para em seguida, interromper o ciclo de opressão e intimidação, plantando imagens de libertação. *A live delas* é uma ação política para além da denúncia e do lamento, trata-se de um corpo-coletivo emancipado que convoca e realiza um mundo porvir no agora. Passado, presente e futuro dos corpos femininos, dentro e fora de quadro estão juntos e misturados.

A live delas (2020), de Yane Mendes e *Nascente* (2020), de Safira Moreira, são realizados sob a lógica dos ritos, ou seja, da repetição de experiências e de “comportamentos restaurados” (SCHECHNER,2006). Os rituais de preparação para assistir a uma live – ir ao salão de beleza, convidar os amigos para ir à festa, cantar, dançar, beber, buscam, de algum modo, mimetizar a vida pré-pandemia, aproximando, assim, o passado do presente. Já o filme dirigido por Safira, que também é diretora de *Travessia* (2017), se constrói a partir da reprodução de um ritual religioso. Ambos os curtas-metragens se apoiam no cuidado com si e com o outro, como um ponto de contato entre os participantes/personagens, que compartilham, dentro e fora da cena, sentimentos, desejos e esperanças em comum.

Em *Nascente*, é interessante a dinâmica dos corpos em cena, onde as mulheres da casa vão aparecendo para o espectador, inicialmente uma a uma, em uma relação de continuidade entre os movimentos dos corpos e a montagem das cenas, que nos fazem lembrar a montagem que aproximava os corpos e atos de Margarida e Violeta, em *Café com Canela* (2017), mesmo antes das duas se encontrarem narrativamente no filme. São formas de dar a ver o pertencimento, a relação, o afeto entre as duas, a ética amorosa que une aquela experiência. Logo após os créditos de abertura, vemos a diretora, uma mulher negra, atrás de uns galhos que parecem ser de pitanga. Corta para uma mulher, que supomos ser a mãe da realizadora, que coloca pipocas em um alguidar, acende uma vela e oferece aos Santos. Ainda em relação à continuidade, outra mulher surge incensando a casa. Todas negras e vestidas de branco. Corpos e cabelos diferentes um do outro, mas com algo que faz percebê-las como afetadas umas pelas outras, com uma ligação amorosa. Ao final, em frente a um espelho, que reflete a imagem de todas as

quatro mulheres em cena, de distintas gerações, um bebê de colo é segurado pela mulher mais velha. *Nascente*, que como sugere o título, representa o renascimento, o cuidado, o amor e a continuidade da vida, que mesmo em meio à COVID-19, não cessam de brotar.

Figura 6: A centralidade do Corpo-coletivo na cena



Nascente, Safira Moreira, (Brasil, 2020)

Se em *Nascente*, mulheres negras ocupam a tela, em *Travessia*, que interroga a ausência dos corpos negros em fotografias domésticas e familiares, é necessário um gesto contemporâneo de condução desses corpos à imagem, encenando um “álbum do presente” (VALE, 2020), em que famílias negras ocupam seu espaço em quadro. Ao questionar a falta desses registros fotográficos, a diretora dialoga, sobretudo, com questões de raça, classe e gênero, estabelecendo, assim, um olhar sobre o lugar dos negros e negras na representação imagética do país. Como reconstituir e repensar essa ausência nas imagens e pelas imagens? Depois de nos mostrar uma fotografia em preto em branco, que primeiro vemos os pés, partes da roupa e do corpo, finalmente, somos apresentados em sua totalidade: uma mulher negra segura um bebê. No verso da fotografia, escrito em caneta azul, lemos: Tarcisinho e sua babá. Dias D’Ávila, 15-11-63. Sobre essas imagens, ouvimos a voz de uma mulher ler *Vozes mulheres*, de Conceição Evaristo. Na sequência seguinte, em off, uma mulher fala dos poucos registros fotográficos que ela e a família têm. Enquanto a ouvimos, uma jovem negra nos mostra algumas fotografias. Ela olha diretamente para a câmera, encarando os espectadores, que neste momento fazem o papel do espectador/fotógrafo.

Travessia coloca corpos negros em cena. Filmados no presente, rindo e posando para a câmera, esses corpos parecem se desconfinar de lugares comuns e construir

novos mundos e outras formas de representação. Se em *Travessia* a realizadora trouxe para tela imagens ausentes, em decorrência de políticas de estado que impediram por muito tempo acesso as imagens de si, inviabilizando o registro dos corpos negros, em *Nascente*, a realizadora ao empunhar a câmera, toma para si a fabulação e escrita da sua história. *Travessia* denuncia omissões imagéticas que perpetuaram invisibilidades históricas, *Nascente*, ultrapassa a denúncia, e assume uma nova forma, ao tecer cruzamentos entre ancestralidade, amor, família, lar e o tempo histórico. A frontalidade dos olhares, a centralidade dos corpos, o sorriso nas faces mandam um recado: não vamos mais recuar do nosso protagonismo

Em *A live delas* e em *Nascente* as imagens evocadas são da casa como dispositivo de criação e do amor entre as pessoas têm uma dimensão de ritual, seja para a fé ou para a festa. Fé e festa em performances ritualizadas são evocadas na encenação das obras e podemos percebê-las como tentativa de reconexão com lógicas comunitárias negras/indígenas/de populações empobrecidas enfraquecidas e silenciadas pelo colonialismo brasileiro e o ritual é um ponto central no reestabelecimento deste fluxo de memória e formas de vida porque, o ritual ocupa lugar central para os povos pretos em diáspora (RUFINO, 2018). A casa como lugar de manutenção dos ritos comunitários de fé e festa é uma tradição do feminino, das tias baianas, sendo uma das mais reconhecidas, a Tia Ciata. Rufino e Simas (2019) afirmam que as tias baianas foram aglutinadoras fundamentais em suas casas das comunidades afrodiáspóricas e suas manifestações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE AS IMAGENS DELAS E NOSSAS

A imagem transborda. O amor familiar/comunitário transborda. Ambos caminham para ocupar a cena, convocando o espectador a fabular as imagens de liberdade (ainda que em isolamento) que possibilitam o engajamento e afetam aqueles sujeitos para a realização das obras, renovando uma perspectiva estética/política presente no cinema brasileiro contemporâneo. É o engajamento espectral, afetado pela ética amorosa, que revela o afeto em cena e nos convoca, enquanto espectadores, à fabulação de nossas imagens no interior de nós mesmos, em nossas casas, comunidades. As imagens plantadas em nós, por esta filmografia recente, muitas vezes estão no

campo do invisível e podem ajudar a questionar as sombras e trazer para a luz nossas próprias (e comuns) imagens de afeto.

O amor é a fagulha (HOOKS, 2021) que acende a vela, incensa o espaço e que permite escolher uma música para dançar. Em comunidade, abre espaço para o grito de medo daquelas que sabem que há outras éticas, que não do amor, e que podem pôr em risco suas vidas. Mas para além do confinamento pela COVID-19, as imagens, como vimos através dos pequenos saltos dos filmes selecionados, sobretudo da década de 2010 para cá, onde o cinema *em família* e *em comunidade* vêm propondo suas formas e ganhando visibilidade no cenário brasileiro contemporâneo. As imagens, plantadas por elas, colhidas por nós, abrem possibilidades de fazer nascer novos mundos e novas formas de vida. Os curtas-metragens que compõem a nossa constelação trazem o diálogo entre o campo do visível e do invisível, em uma relação de liminaridade entre o dentro e o fora, no qual nós espectadores também estamos inseridos, intensificando a nossa experiência com o mundo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Gabriela M. Ramos de; MARCONI, Dieison. **Trabalhar imagens, reparar o visível**: a política da imagem como prática reparadora. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XXX Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo - SP, 27 a 30 de julho de 2021.

ALVES JUNIOR, Francisco. **Tudo sobre meu pai**: rastros de filiação nos documentários *Rocha que voa*, *Person* e *Histórias Cruzadas*. 2017. 154 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. 2017

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

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

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

CARDOSO FILHO, Jorge; GUTMANN, Juliana. Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 47, p. 104-120, set./dez. 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201947.104-120> Acesso em 29 de junho de 2021.

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

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 31ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). **Walter Benjamin. Rastro, aura e história**. 1ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 27-38.

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

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Gobogó, 2019.

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.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. 2nd. Edition. New York/London: Routledge, 2006.

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 ago. 2021.

SOUTO, Mariana. **Constelações Filmicas: um método comparatista no cinema**. In. Anais da Compós, 2019. p.01-20 Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_SA6ZGBR0LVIRACN84R1J_28_776_1_21_02_2019_20_44_31.pdf. Acesso em: 27 set. 2020.

VALE, Glaura Cardoso. **A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso** - 2. ed. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.