
Encruzilhadas Audiovisuais: Experiências Estéticas em Tempos de Pandemia e suas Implicações Políticas¹

Scheilla Franca de SOUZA²

Jorge CARDOSO FILHO³

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, BA

RESUMO

Este artigo reflete o audiovisual como território de *encruzilhada* (RUFINO, 2018; SIMAS e RUFINO, 2019) de encontros e muitos caminhos possíveis entre vida e arte, em experiências estéticas (DEWEY, 2010) que organizam *partilhas dos sensível* (RANCIÈRE, 2009) com performances (SCHECHNER, 2006, CARDOSO FILHO, GUTMANN, 2019) calcadas na intimidade familiar/comunitária, sobretudo a partir de propostas realizadas em tempos de isolamento social pela pandemia. Para tanto, apresentamos e discutimos o desenho de uma constelação audiovisual de partida e suas potencialidades de incorporações de outros tempos e imagens. Desta forma, tecemos reflexões, ainda iniciais, sobre o encontro entre as ideias de performance, encruzilhada e constelação fílmica (SOUTO, 2019) para uma abordagem dialógica do fenômeno.

PALAVRAS-CHAVE: Audiovisual; Constelações fílmicas; Encruzilhada; Experiência estética; Performance.

INTRODUÇÃO

As relações entre intimidade, comunidade, partilha e experiência estética no diálogo das artes com o audiovisual, entre vida cotidiana e ficção, constituem *corpos em cena e corpos da cena* (SOUZA, BOGADO E ALVES JUNIOR, 2020) de muitas experiências artísticas propostas ao longo de diversos momentos, sobretudo, se olharmos para nosso contexto brasileiro mais próximo, nas duas primeiras décadas do século XXI, e de maneira mais acentuada na segunda década, com a emergência de mais produções fílmicas com viés voltado ao coletivo, ao comunitário.

Na pandemia, quando é necessário o recolhimento às casas, à intimidade, à vida mais restrita ao seu entorno, ao território mais próximo, o que acontece nesta dimensão

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

² Pós-Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB (PPGCOM/UFRB) sob supervisão do Prof. Dr. Jorge Cardoso Filho, cujo desenvolvimento da pesquisa se encontra em seus primeiros passos e resultou neste artigo. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Email: scheillafranca@gmail.com

³ Docente do Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB. Doutor em Comunicação Social – UFMG. Email: cardosofilho.jorge@gmail.com

entre vida e arte? Imersos em *lives*, congressos, festivais, eventos e partilhas, entre o público e o privado, a partir da intensa presença do recurso audiovisual em rede nas práticas de vida cotidiana, nos questionamos, portanto: De que maneiras o audiovisual como recurso estético funciona como ponto de encontros e possibilidades, *encruzilhada* (RUFINO, 2018; SIMAS e RUFINO, 2019), para abrir caminhos na busca por reestabelecer o fluxo da experiência estética em tempos de pandemia? Que implicações políticas podemos vislumbrar a partir deste fenômeno? Neste momento não é nosso intento dar respostas definitivas, mas nos propomos aqui o exercício de fabulação e reflexão a partir de nossa constelação de partida, constituída por obras que têm o audiovisual como recurso estético/político de relação e encruzilhada entre as artes, com a vida partilhada em família, entre amigos, em comunidade.

Partimos da nossa experiência de análise da intimidade das narrativas familiares, caseiras e comunitárias no cinema (SOUZA, 2017; BOGADO, ALVES JUNIOR E SOUZA, 2020; SOUZA, BOGADO E ALVES JUNIOR, 2020), para ampliar nosso olhar para outros formatos audiovisuais que viram na casa (e no sentimento de *estar em casa* e, hoje em dia, estar também em isolamento, limitado em termos de movimento) forma potencial de experiência e partilhas que colocam em cena, trazem para a luz, no diálogo entre o público e o privado, imagens, subjetividades e formas de expressão que por muito tempo, neste Brasil com fortes ecos coloniais, enfrentam barreiras para concretizar-se. Desejamos, após uma breve discussão teórica, apresentar o nosso desenho inicial de uma constelação audiovisual inspirada na metodologia de análise comparativa das *constelações filmicas* de Mariana Souto (2019), dialogando com perspectivas em torno da *performance* (SCHECHNER, 2006; BRASIL, 2014; CARDOSO FILHO E GUTMANN, 2019) e, aqui sobretudo, com a noção de *encruzilhada* (RUFINO, 2018; SIMAS e RUFINO, 2019), como ponto de relação entre as experiências propostas.

AUDIOVISUAL COMO ENCRUZILHADA: EXU, AS CONSTELAÇÕES DO CABOCLO ALEMÃO E OUTROS DIÁLOGOS

O conceito de *encruzilhada* que trazemos para pensar experiências estéticas que trazem o audiovisual como possibilidade de existência e partilha, vem do pensamento de Luis Rufino e Antônio Simas. Nosso interesse de pesquisa brota de nosso

envolvimento em pensar a experiência de produtoras/coletivos de cinema ligadas a territórios periféricos e que filmavam *em família*, em casa, entre amigos, na vizinhança, em comunidade, nos lugares de afeto, escolhidos para viver/filmar, em propostas antes mesmo da eclosão da pandemia: como *No Coração do Mundo* (Maurílio Martins e Gabriel Martins, 2019) e *Até o fim* (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2020), por exemplo, respectivamente da Filmes de Plástico e da Rosza Filmes, sendo este último ainda não lançado nos cinemas comercialmente devido à pandemia. Os dois exemplos são ficções com perspectivas comunitárias que permitem vislumbrar gestos de *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009) a partir da proposição de experiências e imagens ao mesmo tempo singulares e em diálogo, na trajetória destes dois coletivos/produtoras periféricos que ganharam reconhecimento nacional e internacional filmando suas relações de pertencimento.

Realizadores ligados a estes grupos seguiram produzindo em tempos de pandemia. Mapeamos previamente algumas de suas experiências filmicas: Gabriel Martins, com *Movimento* (2020), *Incluindo Deus* (2020), de Maurílio Martins, e *Pai* (2020), de André Novais Oliveira, ambos realizadores ligados à Filmes de Plástico; Ary Rosa e Glenda Nicácio, da Rosza Filmes, filmaram durante a quarentena com uma família que estava em isolamento na mesma casa, *Voltei!*, lançado em festivais em 2021, que por sua vez retoma presenças de *Até o fim* (2020), filmado antes da pandemia, mas todo feito praticamente em uma locação. Diversos outros realizadores também lançaram obras inquietantes à luz da intimidade familiar/comunitária em festivais e mostras desde o ano de 2020.

Um fenômeno interessante ao nosso olhar que trazemos à cena ainda aqui foi o audiovisual como encruzilhada no diálogo não apenas entre o público e privado, vendo potência e invenção no comum, mas também com as outras artes, que no momento da impossibilidade de contato, risca no chão da experiência audiovisual formas de existir durante a pandemia. É o caso da música, com as *Jovens Lives de Domingo* realizadas desde abril de 2020 até os dias atuais por Teresa Cristina e D. Hilda, sua mãe, no canal do YouTube da sambista; a peça teatral/audiovisual *Jacksons do Pandeiro* que estreou em 10 de outubro de 2020 no YouTube, realizado pela companhia/coletivo Barca dos Corações Partidos ou ainda as *lives* de samba de roda no Facebook realizadas pela Casa de Samba Dona Dalva Damiana, no segundo semestre de 2020, notadamente para nós as

de Setembro/2020, que acompanhamos mais de perto, nos dias que precederam o aniversário da doutora do samba e o dia dos santos Cosme e Damião. Outra experiência inquietante já em 2021 foi a peça audiovisual *Até o fim*, que também se realizou no Youtube, explorando outras possibilidades entre o teatro e o audiovisual, gerando experiências e imagens distintas, inclusive, do filme homônimo de Ary Rosza e Glenda Nicácio (2020).

Há ainda a série de vídeos de humor *Sinta-se em casa*, por Marcelo Adnet. Em suas performances caseiras, o humorista encena situações do cotidiano em casa, assim como sátiras e imitações de personagens públicos que incorporam os acontecimentos do Brasil e no mundo, sobretudo no campo da política. Também realizado e exibido pela Rede Globo na televisão aberta e disponível na Globoplay, a série de quatro episódios *Amor e Sorte* foi filmada na casa dos atores, com participação direta dos familiares/casais confinados juntos, em quarentena, com equipes reduzidas e/ou remotas. O projeto de Jorge Furtado traz atrizes e atores bem conhecidos do público (Fernanda Montenegro e Fernanda Torres; Lázaro Ramos e Taís Araújo; Emilio Dantas e Fabíula Nascimento; Caio Blat e Luisa Arraes) executando muitas vezes outras funções do audiovisual, segundo orientações realizadas também de forma remota.

Mapeadas estas experiências estéticas em tempos de pandemia, compreendemos a recorrência do audiovisual como possibilidade de abrir caminhos para retomada do compartilhamento de espaços e presenças, de diálogos entre temporalidades, da arte e da vida, com potência de implicação política, sobretudo pelo fortalecimento e reiteração do gesto comunitário na criação. Diante deste firmamento infinito de possibilidades em crescente expansão, como gesto inicial de pesquisa, buscamos tentar construir uma constelação do audiovisual em intimidade comunitária, *em casa*, a partir do cinema e das *lives*. No desenho de nossa constelação de partida, o recorte principal de análise se dá em sintonia com a ideia de experiência estética⁴, e tendo o audiovisual como encruzilhada (RUFINO, 2018; SIMAS e RUFINO, 2019) para o comunitário e suas partilhas. Tendo Exu, símbolo de ambivalência e transgressão, reunimos algumas experiências que, na nossa visão, dão uma rasteira, como dizem as práticas da

⁴ Importante destacar que *A experiência estética* é pensada sobretudo em sua relação com a vida, em uma relação de continuidade com a vida e os processos do viver. Esta perspectiva é evocada sobretudo a partir de John Dewey, em sua obra *A arte como experiência* (2010). Para o autor, é importante recolocar a arte em diálogo com o viver cotidiano, como já foi seu lugar, restabelecendo partilhas.

malandragem, na escassez de compartilhamento de vida e arte, fazendo brotar pelo audiovisual a possibilidade de experiência, de “estar junto”, afinal, “a encruzilhada em que vivemos lança a nós uma questão: como combater o desperdício, a escassez, o desencanto propagado por um regime contrário à vida?” (RUFINO, 2018, p. 71).

O audiovisual “acende a vela e vela a vida” (2018 p. 74) para seguirmos essa pergunta como rastro que salta do agora para o muito antes, e vice-versa, para um Brasil colonial que não cessa de cessar formas de vida há séculos. Como encruzilhada, o audiovisual é “ambivalente, não define lado, é o palco de todos os tempos e possibilidades” (2018 p. 37), operando na fresta, na escrita em trânsito, no *entre*, encantado por Exu, olhando para o segredo das pedras miúdas, dos frutos do dendezeiro, do cotidiano simples e compartilhado afetivamente, nas relações. Assim, operam na rasura, na emergência de outras gramáticas, formas e imagens contra o extermínio da pluralidade, vencendo dicotomias, afinal “Exu ao colidir com algo se transforma em um terceiro elemento, não mais o primeiro, nem o segundo, mas um ‘entre’” (p. 53). O audiovisual, em *cruzo* com outras artes e formas de vida partilhadas pelo afeto, é possibilidade de encontro, existência, caminhos, experiências, criação. Nas palavras de Rufino:

A encruzilhada é o principal conceito assente nas potências do orixá Exu, que transgride os limites de um mundo balizado em dicotomias. A tara por uma composição binária, que ordena toda e qualquer forma de existência, não dá conta da problemática dos seres paridos no entre. A existência pendular, a condição vacilante do ser é, a princípio, o efeito daquilo que se expressa a partir do fenômeno do cruço. [...] A potência da encruzilhada é o que chamo de cruço, que é o movimento enquanto sendo o próprio Exu. O cruço é o devir, o movimento inacabado, saliente, não ordenado e inapreensível. O cruço versa-se como atravessamento, rasura, cisura, contaminação, catalisação, bricolagem — efeitos exusíacos em suas faces de Elegbara e Enugbarijó. O cruço é a rigor uma perspectiva que mira e pratica a transgressão e não a subversão, ele opera sem a pretensão de exterminar o outro com que se joga, mas de engoli-lo, atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo de força vital. (RUFINO, 2018, p. 13-15).

A encruzilhada não é uma escolha qualquer de forma de existência e expressão, sobretudo tendo em vista que o Novo Mundo é uma encruzilhada, a partir da diáspora africana, que tendo sido tragédia é ressignificada pelas subjetividades como potência e invenção (RUFINO, 2018). A encruzilhada audiovisual é possibilidade a partir do *cruço*, entre resiliência e transgressão, da retomada do fluxo da experiência estética e da vida, “para fazer outros caminhos — essa é a potência da transformação assente nas encruzilhadas” (2018, p. 8). A partir do familiar, do comunitário mais próximo, o

audiovisual, malandramente, “ganha as ruas”, abre caminhos (não estradas), “performatizando as invenções das frestas” (p. 119). Nesse processo estético/ético/político, Exu, em suas muitas faces, “é a primeira estrela” e o que dá “o tom de acabamento nas dinâmicas que cruzam os mundos” (p. 136), possibilitando, assim, reposicionamentos dos corpos.

Observamos que, assim como na encruzilhada, as constelações, no caso de Benjamin, também permitem estes saltos no tempo. Através de Exu, da experiência da linguagem que não exclui, incorpora, invocamos o pensamento benjaminiano, a quem os autores chamam de caboclo alemão:

Orunmilá e Exu são aqueles que enxergam, conhecem, acessam e caminham em todos os tempos/espacos. Exatamente por isso, Orunmilá, dotado de sabedoria infinita, é aquele que nos aponta as formas de potencializar os caminhos. Exu, por ser a própria dimensão de todo e qualquer movimento e ação criativa, é a força que opera nas ações que buscam a transformação. Assim, Orunmilá e Exu operam de maneira integrada, cruzando os diferentes campos do conhecimento, atuando na capacidade de interagir com os mesmos e gerando novos efeitos. Dessa maneira, eles fundam e estabelecem todo e qualquer princípio de comunicação, por isso são as potências ligadas à diversidade de formas possíveis e suas escritas. Rumando a prosa, atemo-nos ao que nos diz Walter Benjamin, caboclo alemão, em suas teses Sobre o Conceito da História. (SIMAS & RUFINO, 2019, p. 14)

No Cinema versado em coletividade, entre amigos, em comunidade, estas formas de propor experiências comunitárias é explorada desde antes da pandemia, nas duas primeiras décadas do século XXI, sobretudo a partir de coletivos periféricos, longe do eixo Rio-São Paulo (Alumbramento, no Ceará), feitos em territórios periféricos (Filmes de Plástico em Contagem-MG, Rosza Filmes no Recôncavo da Bahia, Astúcia Filmes, no Capão Redondo paulistano, CEICINE em Ceilândia) ou com imagens comunitárias periféricas, como os coletivos criados em comunidades indígenas e quilombolas. Se para os autores Simas e Rufino, “o Brasil, há de se dizer, é resultado do extermínio secular das experiências comunitárias, negras, indígenas e das populações empobrecidas” (2019 p. 22) não é à toa a ação de filmar comunitariamente, em coletividade, encantando as performances e rituais do cotidiano e extraíndo das relações partilhadas gramáticas e experiências de potência de vida, gesto/encruzilhada que faz ver imagens que estabelecem e reivindicam outras partilhas do sensível (RANCIÈRE, 2009; 2013), imagens dissensuais de Brasis: eis o emaranhado ético, estético e político que podemos ver através das imagens dos praticantes das margens.

Aqui temos a importância da constituição de um olhar constelar entre os corpos

audiovisuais a serem mapeados e observados, como proposto por Mariana Souto (2019), também com forte influência do pensamento constelar benjaminiano. Trata-se de um movimento metodológico no qual a autora estabelece relações entre diversos filmes, fazendo emergir desta comparação aspectos de proximidade, simpatia, divergências e/ou rupturas, por exemplo, que permitem a produção de outras imagens e imaginários, de continuidade ou de interrupção, seja dos *corpos da cena* (perspectivas estéticas, forma audiovisual, encenação) seja dos *corpos em cena* (performances engajadas). Esta ideia da relação entre os *corpos em cena* e os *corpos da cena* é uma preocupação nossa que vem sendo desenvolvida em parceria com Angelita Bogado e Francisco Alves Junior, no Grupo de Estudos em Experiência Estética, Comunicação e Artes (GEEECA/UFRB) nos últimos anos, a quem agradecemos pela colaboração nestas discussões. Destacamos que as relações entre os *corpos em cena* e os *corpos da cena* no audiovisual contemporâneo, mobilizam o diálogo entre performance e encenação, estreitando relações entre o vivido/imaginado (BRASIL, 2014), entre estética e política, fazendo ver imagens ocultas de nós mesmos, pelas invisibilidades históricas do nosso país.

Jorge Cardoso Filho e Juliana Gutmann (2019), sobre a questão da experiência estética em diálogo com a performance e os gêneros midiáticos afirmam que:

Em nossa perspectiva, a força da expressão conceitual experiência estética reside na dimensão relacional e articulada aos aspectos simbólicos, políticos e culturais, em suas respectivas materialidades. Sendo assim, o aspecto estético nas experiências emerge sempre que as relações se configuram de modo ordenado, unificado e coerente (mesmo que distante do conceitualmente determinado) (CARDOSO FILHO e GUTMANN, 2019 p. 105).

Temos aqui um aspecto interessante ao qual nos chama a atenção os autores: a questão da relação entre experiência estética e as materialidades envolvidas, que apresentam segundo eles, singularidades e porosidades, a partir da performance como ponto de observação. Nesse sentido, compreendemos que as constelações que traçamos são modos de performar dos/com os audiovisuais que possibilitam aberturas para encontros imprevisíveis e, possivelmente, transformadores.

CONSTELAÇÃO DE PARTIDA



Figura 1 - Nossa constelação de partida do audiovisual como encruzilhada comunitária.

O formato fabulado por nós, ao contemplar a miríade estelar do firmamento de produções artísticas que realizam suas experiências pelo audiovisual como forma de partilha da experiência estética vivida/imaginada, é o de uma espécie de casa, de abrigo. Uma casa sem portas, aberta em frente e fundo, sem cômodos separados e cujos limites entre as ligações estelares muitas vezes vão além dos próprios corpos interligados, gerando efeito de inacabamento, processo. Esta configuração geral diz da possibilidade de, ao longo da pesquisa, por meio do encontro e do diálogo entre as obras, outras experiências e imagens emergirem no horizonte de nossa análise, o que pode levar a outras possibilidades de interpretação. A casa desenhada faz lembrar um território de partilha e pertencimento - a casa, um possível abrigo onde, por não termos desenhado paredes internas, nem de frente e fundo - faz ecoar as muitas possibilidades de cruzamento do audiovisual como recurso com as artes e proposições estéticas em tempos de pandemia e de suas relações com a vida, com a comunidade, com territórios entre o público e o privado. Não há início delimitado, nem fim, todos os pontos apresentam conexões estéticas/políticas de mão dupla.

Nos atemos, neste momento inicial a saltos temporais dos dias atuais até o início da década de 2010, sobretudo, ainda falando de experiências realizadas no Brasil. Esta perspectiva tende a se ampliar, tanto em relação às datas, quanto em relação às demais artes. Nossa ideia inicial é de seguir a partir do ponto constelar onde nasce o desejo desta pesquisa: as *Jovens Lives de Domingo*, de Teresa Cristina e sua mãe, Dona Hilda. Fazemos um diálogo direto com o filme *Pai* (3min, 2020) de André Novais Oliveira, último fruto de dendezeiro incorporado à constelação de base até agora, atravessado por outras proposições, como por exemplo, *Fantasmas* (2010), *Ela volta na quinta* (2015), *Café com canela* (2017), as *lives* de dona Dalva.

Em 2020, através de suas *lives* nas plataformas digitais, a sambista Teresa

Cristina ganhou ainda mais notoriedade, para além do mundo do samba, onde já era muito aclamada e reconhecida. Desde abril de 2020, em seu canal do YouTube, ela vem fazendo uma *live*, que do ponto de vista das narrativas familiares, íntimas e em comunidade, nos chama a atenção: a *live* semanal, com aproximadamente uma hora de duração, intitulada *Jovens Lives de Domingo*. Neste evento, o repertório é o de sua mãe, que canta as músicas que sempre gostou de cantar em casa, na intimidade, agora compartilhando com os espectadores, seguidores da *TT*, os *Cristiners*, como são chamados. O repertório de Dona Hilda extrapola o samba, universo pelo qual Teresa é mais conhecida pelo público. São canções populares brasileiras, boleros, valsas, músicas românticas, em geral, de artistas como Roberto Carlos, Fábio Jr., Altemar Dutra, Nelson Gonçalves, Roupa Nova, Vanusa, Carlos Galhardo.

Temos, assim como nas *lives* de Dona Dalva, a presença do plano fixo, na horizontal, como sustentação do corpo da cena. Teresa poucas vezes aparece inteiramente em campo, deixando, na maior parte do tempo, ver parte de si. Tendo sua mãe ao seu lado, é a mãe quem usualmente está mais ao centro do quadro, e não é incomum vermos, na maior parte do tempo, apenas metade do corpo de Teresa, ou parte de seu braço (onde percebemos a tatuagem de um espelho de *Oxum*, orixá de culto da cantora) ou metade do rosto, para evidenciar a companhia e a partilha da experiência com a mãe, sem deixar de dar a ela, mãe negra já idosa, o protagonismo. Normalmente sua mãe ocupa a maior parte do plano, cantando, e sua filha fica organizando seu repertório, lendo comentários, mostrando a reação do público, fortemente marcado pelos emojis (performance esportivo que normalmente arranca um sorriso encantado e encabulado de Dona Hilda) e pedidos de música. Entre canções, há a pausa para buscar o remédio, lembrar a letra, beber água, para as pequenas discussões próprias dos afetos familiares, as lembranças, as histórias de família, recadinhos e carinho para a vizinhança, preces. A *live* sempre termina com sua mãe performando a *Ave Maria*, sem letra, apenas com a voz fazendo o som da melodia, e demarcando o caráter ritualístico da proposta. Os elementos em cena mostram afetos, objetos de culto (como uma imagem da divindade das águas doces nas religiões de matriz africana) e engajamentos políticos partilhados em um espaço de intimidade, um quarto, com uma janela aberta para a rua, que pode caber o mundo (temos em cena muitas vezes no canto oposto à janela do quarto, um globo terrestre) onde perto da porta (espaço de trânsito e encontro com

outros espaços da casa), vemos em destaque a placa da rua Marielle Franco.

O afeto se manifesta também via *chat* ao vivo, onde as pessoas comentam com muito *emoji*, agradecem, pedem músicas, compartilham histórias semelhantes de mãe e filha, muitas vezes, identificam-se com o espaço criado, pela relação e as imagens que dela emergem, transbordam de lá para cá e vice-versa, já que a reação e o posicionamento do público espectador também engaja as protagonistas da *live* em suas performances. No dia 20 de dezembro, tendo em vista que não houve um especial ao vivo inédito de Roberto Carlos, de quem a mãe é fã (ritual proposto pela mídia televisiva na emissora Globo para o fim de ano em família, há muitos anos), mãe e filha fizeram um especial de Natal com músicas de Roberto Carlos, como proposta pessoal de encontro e tentativa de reestabelecer este fluxo de experiência interrompida. Palmas, coreografias com os braços e gestos com as mãos fazendo a “orquestra vocal” muitas vezes ocorrem marcando a parceria de mãe e filha, transbordando o plano e lembrando que há limitações dentro das possibilidades de apreensão daquela experiência, embora isso não a faça menos potente, apenas marca o momento em que vivemos. As músicas são todas cantadas *à capela*, e mesmo em suas partes orquestradas, muitos sons são imitados pela performance vocal, recurso que Teresa, assim como Dona Hilda, também usa em suas *lives* individuais no Instagram, que, podemos entender como uma performance que marca a relação entre mãe e filha, e que talvez, podemos fabular, foi apreendida, herdada, do canto caseiro materno.

Na *live* de Teresa e sua mãe no YouTube, a posição da câmera é deitada, gerando um plano horizontal, que centraliza a mãe, dá a ver a filha, e abre o campo para abarcar o espaço íntimo, frequentemente um quarto, mas também, quando por necessidade em outros ambientes. É uma imagem que abarca a centralidade do diálogo, da relação íntima, que se dá em casa, e que, assim, ajuda a ampliar o espectro da representação, juntando-se a obras outras que trazem para a cena o protagonismo de subjetividades negras, como é o caso das obras da Rosza Filmes e da Filmes de Plástico, por exemplo. Ao horizontalizar a captação da imagem, elas remetem não diretamente às imagens de celular, mas ao formato da tela dos vídeos do Youtube, desejando ocupar todo o espaço disponível, e ainda, porque não, possibilitar o salto para o olhar cinematográfico. Além de ser um gesto que permite melhor captação, que a relação ocupe aquele território audiovisual, que suas performances sejam apreendidas, assim como o espaço e os

elementos de cena, é uma forma de potencializar a encruzilhada.

Em *Pai*, de André Novais Oliveira, da Filmes de Plástico, filme realizado quando do retorno do filho à casa do pai, após muito tempo, há o recurso da fotografia da casa, que inicia o filme com imagens estáticas horizontais, como aliás começa *Ela volta na quinta* (2015), por exemplo, com imagens fotográficas de família. Aqui, temos a casa. No entanto, ao longo de todo o filme há imagens feitas em formato horizontal e vertical, escolha estética que revela a relação dialógica do cinema com as imagens digitais feitas por celular. Além destas, marcam esta encruzilhada audiovisual, uma gama de fotografias e arquivos de tempos outros, indefinidos, que, podemos fabular, se tem acesso quando se está em casa e quando alguém lhe confere acesso àquelas imagens. São imagens que marcam a partilha comunitária, familiar, na feitura do filme.

Não há a performance vocal de André narrando as imagens em tela. A escolha para a *contagem* desta experiência estética, se dá a partir das legendas, do texto escrito. Texto este que revela imagens de André e de seu pai, Norberto, em casa durante a pandemia. Por meio da experiência estética da encruzilhada audiovisual, ambivalente, entre a resiliência e a transgressão, imagens irrompem pelo afeto, pela intimidade, fissurando o espaço privado e ganham dimensões políticas ao propor visibilidades outras da figura paterna, ao dar corpo à experiência de partilha de imagens geradas *entre* pai e filho, assim como as imagens das *Jovens Lives de Domingo*. O título do filme é proposto ao espectador em plano preto com letra minúscula. A imagem do pai, então, emerge da tela preta, do invisível, mas não ausente de imagem, evocando a relação próprio/comum. O pai vem à luz imagetivamente em sua dimensão mais terrena, em uma proposição outra, além do tom maiúsculo que marca a escrita de matriz cristã de nossa cultura. A imagem de pai proposta por André, seu filho, é de um pai não idealizado, um pai concreto, um pai substantivo comum, um pai em luto, que não é a mãe (como é dito, por André na legenda), com acertos, ausências, presenças e com o desejo de partilhar com o filho, de ensinar como forma de experiência de partilha e fortalecimento dos vínculos, ainda que não saiba com excelência (é o caso da aula de violão durante a pandemia). Música, cinema e vida cotidiana, pela encruzilhada audiovisual, propõem imagens que emergem da relação, do “entre”, pai e filho/ mãe e filha. A partir das frestas desta experiência possível, saltam imagens na qual ecoam muitos pais, um homem negro de cabelos já enbranquecidos que nem sempre tem

receitas ou modelos de como ser pai a seguir, para reencenar. Uma imagem muito comum entre nós, trazida de forma muito própria pelo cinema de André, que surge das performances e encenações, e entre estas, no olhar espectral, à luz desta perspectiva afetiva.

O filme, a experiência audiovisual de André, dialoga mais pelo distanciamento com o que pensamos como filmes *de família* (SOUZA, BOGADO e ALVES JUNIOR, 2020) e pela proximidade com a perspectiva *em família*, que lá observamos ao abordar o filme *Ela volta na quinta* (2015), também realizado por André, em família, amigos, comunidade, fortalecendo a perspectiva do *entre*, em cruço, bricolada, imbricada com imagens que misturam vertical/horizontal, e ainda o hoje, o ontem e o amanhã incerto.

Temos em diálogo e por meio da relação, a emergência de imagens de mãe e pai, de filha e filho, de relação a partir da subjetividade e presença de mulheres e homens negros. Mães e pais em processo de envelhecimento, em espaços e papéis, cenas e performances, que brotam com a força da intimidade, por este audiovisual que opera nas frestas e que gera rupturas pela aparição dessas presenças, se pensarmos as perspectivas de visibilidades mais hegemônicas no audiovisual. Não foram poucas as vezes em que estes corpos reivindicaram lugares no audiovisual, embora na maioria das vezes, tenham ocupado historicamente, um lugar bem longe do centro da narrativa. Nas margens, nas encruzilhadas audiovisuais, estas imagens surgem distantes dos modelos hegemônicos, trazendo estes sujeitos e as formas de narrá-los em performances íntimas, afetivas e por isso mesmo, políticas, para o centro da experiência. Encantamento do comum, reposicionamento de corpos.

Essas mudanças não ocorreram agora: *Café com Canela* (2017) traz o protagonismo negro feminino, e com ele também a presença de Dona Dalva, o samba e as tradições de matriz africana de Cachoeira-BA, em um filme oferecido à Oxum. Norberto atuou em *Ela volta na quinta* (2015), e sua casa foi o espaço onde aconteceram as filmagens de *Fantasmas* (2010), filme que deu projeção à Filmes de Plástico, assim como o quintal deu título a um filme homônimo realizado pelo filho. Não é à toa que se filma em comunidade, porque não fosse assim, mesmo sem a pandemia, seria muito mais difícil para que estas imagens ganhassem corpo. O comunitário é fresta. O plano fixo, presente desde *Fantasmas* (2010), em nossa constelação, retorna em diversos momentos, como nas *Jovens Lives de Domingo* e

outras obras como corpo de cena capaz de apreender o inapreensível com economia a partir da dinâmica entre o visível e o invisível. Assim como vimos a casa como palco, espaço que compõe a encenação, para a aparição destas performances.

Entre o ponto que se encontra no lugar mais alto no teto de nossa constelação (as *Jovens Lives*), por ser uma das inspirações para a ideia da pesquisa, e um dos pontos que se encontra mais ligado ao chão, base de nossa constelação-casa-encruzilhada-audiovisual, o filme *Pai* (2020), apresenta-se potências de diálogo acerca da aparição da experiência familiar/comunitária que tem o audiovisual como encruzilhada da experiência estética, operando nas frestas e fortalecendo práticas comunitárias. Prática tradicional da nossa matriz negra/indígena e enfraquecida pelo colonial que nos habita enquanto país, neste audiovisual é agenciada e propõe outras formas de realização, de autoria (como pensa André Brasil ao analisar o cinema feito em comunidades indígenas, 2021), de estética e encenação, de performances que incorporam a força dos dendezeiros (SIMAS & RUFINO, 2019), a força dos comuns, sua diversidade de tessituras.

A partir das *Jovens Lives*, e sua câmera fixa horizontal, podemos ter um diálogo com a câmera fixa horizontal em *Fantasma* (2010), ou ainda aquela que está posicionada em determinado ponto específico do espaço em *Movimento* (2020) para captar o amor familiar a partir da gestualidade e dos corpos dos três membros da família, e cuja virada para o plano vertical pode revelar, naquele contexto, possibilidade de captar o imponderável e encantado voo cotidiano mesmo em isolamento. O plano vertical pode ser para a experiência de *Pai*, uma das formas de demarcar o diálogo com o contexto da pandemia, afinal, a imagem vertical remete à imagem de celular, que vai mediar nosso contato com o mundo em isolamento, assim como a presença da máscara, do celular e a troca de audios de whatsapp em *Movimento* (2020) ou a performance e o culto religioso da mãe via celular registrada pelo filho Maurílio em *Incluindo Deus* (2020) e a máscara no início de *Voltei!* (2021), mesmo no futuro, diegeticamente. A repetição da presença dos corpos da cena e da cena, em papéis variados, ocorrem, podemos pensar, por estar *em casa, em família* como em *Pai* (2020) e *Ela volta na quinta* (2015) e ainda outros filmes da Filmes de Plástico, como *Mundo Incrível Remix* (2014), *Contagem* (2013), *Constelações* (2017), *No Coração do Mundo* (2019). Esta forma de repetição, com novas incorporações, é um recurso perceptível ainda em *Café*

com *Canela* (2017), *Até o fim* (2020) e *Voltei!* (2021), da Rosza Filmes. Fazem ver os nós, os enlaces, as relações. *Rua Ataléia*, tem em seu título o nome de uma rua, embora o que vejamos seja o íntimo partilhado, à meia luz, à luz da memória (um olhar de 2021 sobre imagens captadas em 2011) evidenciando a relação família/comunidade, casa/rua, como marca também a placa Rua Marielle Franco no quarto das *Jovens Lives de Domingo*. No audiovisual comunitário como encruzilhada, experiência estética possível e potente, o cinema não é só cinema mais, nem a *live* de música exclusivamente *live* de música. São cada uma dessas coisas, e ainda outra: encruzilhada que nos conecta e conecta presente-passado-futuro com outras imagens possíveis de nós.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do diálogo inicial com base em uma leitura primeira desta constelação de partida já é possível entrever imagens que tendem a evidenciar o discurso contra hegemônico, a partir de realizadores e artistas que entendem que a imagem é poder, em suas relações de visibilidade e invisibilidade. Encarar o audiovisual nessa perspectiva comunitária e de encruzilhada tem se mostrado para nós como um movimento de tecer as imagens em relação com outras cosmologias, sobretudo as amefricanas, para que daí possamos compreender constituições de outros imaginários e formas de relação estéticas.

Dentro do *corpus* principal de análise, a maioria dos protagonistas são negros, boa parte dos realizadores são homens negros e mulheres negras. Imagens que emergem a partir do afeto, do amor, da partilha em intimidade, que aqui é tomada como conjunto de imagens que emergem das relações de pertencimento e associamos ao filmar *em* família, em comunidade, gesto que foi conquistando cada vez mais espaço nas formas de experiência do cinema brasileiro, sobretudo na última década, pelas frestas de um Brasil ainda racista e machista. E continuam emergindo a partir da sabedoria das imagens que surgem no “entre” e tendo na encruzilhada audiovisual a possibilidade de propor imagens de vida. Na encruzilhada audiovisual, Exu - princípio de tradução do mundo em linguagens, ambivalência - de forma resiliente e transgressora, mantém acesa a chama que permite imaginar e dialogar outros mundos possíveis, com outras artes, arteiro que é. A partir da formação de nossa constelação inicial, já conseguimos perceber a dimensão do audiovisual como encruzilhada (RUFINO, 2018; SIMAS E

RUFINO, 2019), campo de fazer possível o impossível, travessia de espaços/tempos e fortalecimento das práticas comunitárias, em diálogo, afetivas e políticas.

REFERÊNCIAS

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, 2014 p. 131-145.

_____. **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.

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 20 de julho de 2021.

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

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

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. Ed 34, 2009.

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

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

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**. 2020 Disponível em <http://www.intercom.org.br/anais/dt07-05-estetica-politica-de-corpo-e-genero.html>. Acesso em 20 julho de 2021.

SOUTO, Mariana. Constelações Fílmicas: um método comparatista no cinema. In. Anais da **Compós**, 2019. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_SA6ZGBR0LVIRACN84R1J_28_7761_21_02_2019_20_44_31.pdf. Acesso em: 20 julho 2021.