



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens

Helena Souza Neves Frade da Cruz

FAZENDO UMA COISA QUE SE FAZ NA VIDA

Autonarrativas e deslocamentos críticos em poéticas audiovisuais

Juiz de Fora

2024

Helena Souza Neves Frade da Cruz

FAZENDO UMA COISA QUE SE FAZ NA VIDA

Autonarrativas e deslocamentos críticos em poéticas audiovisuais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientador: Dr. Felipe de Castro Muanis

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Cruz, Helena Souza Neves Frade da .

FAZENDO UMA COISA QUE SE FAZ NA VIDA : Autonarrativas e deslocamentos críticos em poéticas audiovisuais / Helena Souza Neves Frade da Cruz. -- 2024.

132 p.

Orientador: Felipe de Castro Muanis

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2024.

1. autorrepresentação. 2. poética audiovisual. 3. escrita implicada. 4. epistemologia. 5. carta. I. Muanis, Felipe de Castro, orient. II. Título.

Helena Souza Neves Frade da Cruz

FAZENDO UMA COISA QUE SE FAZ NA VIDA

Autonarrativas e deslocamentos críticos em poéticas audiovisuais

Dissertação
apresentada de Pós-
Graduação em Artes,
Cultura e
Linguagens,
da Universidade
Federal de Juiz de
Fora como requisito
parcial à obtenção do
título de Mestre em
Artes, Cultura e
Linguagens. Área de
concentração: Teorias
e Processos Poéticos
Interdisciplinares.

Aprovada em 19 de março de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Felipe de Castro Muanis - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato

Universidade Federal de Juiz de Fora

Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos

Universidade Federal Fluminense

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Felipe Muanis, por sua dedicação no suporte a este trabalho, pela confiança depositada, pelos contrapontos necessários à pesquisa e pelo cuidado durante todo o processo.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF), com quem foi possível partilhar experiências de pesquisas em arte e em cinema. Em especial, à professora Rosane Preciosa, por ter me aberto caminhos teóricos e metodológicos que regaram as páginas desse trabalho em direção a uma pesquisa mais livre.

Aos professores da banca examinadora, Jorge Vasconcellos e Renata Zago, que generosamente aceitaram esse convite e de forma atenciosa disponibilizaram seus tempos para um encontro com o presente texto. Agradeço também pelas contribuições durante a defesa e a qualificação.

À minha família, especialmente à minha irmã Luisa, à minha mãe Cláudia e ao meu pai Inácio, à vovó Sebastiana, à vovó Lelena, ao vô Frade e ao vô Jair, à minha tia Wanderleia, à minha prima Duda e à minha sogra Angela, por vibrarem amor e proteção de onde quer que estejam e por me ensinarem a saudar a grandeza da vida.

Ao Lucas, meu companheiro, pelo apoio incondicional ao longo deste percurso, pela leitura entusiasmada desse trabalho, pelo leve partilhar da vida.

Aos amigos e amigas que acompanharam e ouviram esta pesquisa: Thaiz, Marina, Mariana, Geísa, Renata, João e Henrique.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro que possibilitou a execução dessa pesquisa.

E finalmente, à Aline Motta, Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, artistas cujos trabalhos possibilitaram essa dissertação, com as quais aprendo sobre arte, vida, epistemologia, pensamento e poesia. Obrigada por suas imagens molhadas.

RESUMO

Duas obras audiovisuais serão discutidas nesta dissertação: *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020), de Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, e *Pontes sobre abismos* (2017), de Aline Motta. O interesse por estes trabalhos está na aposta em contranarrativas que desencenam o mundo colonial, possibilitando um espaço para reflexões sobre a epistemologia, a escrita, a práxis artística e a recusa à transparência em uma elaboração na arte que nasce da vida. Assim, buscou-se pensar de que maneira essas obras podem reposicionar o debate em torno da autonarrativa, das linguagens e dos modos de leitura e correspondência, ao sugerirem uma comunicação profunda que acontece além de qualquer distância. Desde essa intenção, o texto foi composto por três momentos: i) discussão em torno dos conceitos de autobiografia (Philippe Lejeune), autoficção (Serge Doubrowsky) e escrevivência (Conceição Evaristo); ii) apresentação de um debate ontoepistemológico a partir da noção de autorrepresentação e das teorias da filósofa e artista Denise Ferreira da Silva; e iii) tentativa de redesenhar conversas através da escrita de cartas e ensaios, a fim de esboçar um espaço de experimentação para interrogar algumas das reflexões elaboradas nos momentos anteriores.

Palavras-chave: autorrepresentação; poética audiovisual; escrita implicada; epistemologia; carta.

ABSTRACT

Two audiovisual works will be discussed in this dissertation: *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020), by Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy and Sophia Pinheiro, and *Pontes sobre abismos* (2017), by Aline Motta. The interest in these works lies in the focus on counter-narratives that reenact the colonial world, providing a space for reflections on epistemology, writing, artistic praxis and the refusal of transparency in an elaboration in art that is born from life. Thus, we seek to think about how these works can reposition the debate around self-narrative, languages and ways of reading and correspondence, by suggesting a deep communication that takes place beyond any distance. With this intention, the text is composed of three moments: i) discussion around the concepts of autobiography (Philippe Lejeune), autofiction (Serge Doubrowsky) and *escrevivência* (Conceição Evaristo); ii) presentation of an onto-epistemological debate based on the notion of self-representation and the theories of philosopher and artist Denise Ferreira da Silva; and iii) an attempt to redesign conversations through writing letters and essays, in order to outline a space for experimentation to interrogate some of the reflections elaborated in the previous chapters.

Keywords: self-representation; audiovisual poetics; implied writing; epistemology; letter.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – GUARANI, Graciela; KAIOWÁ, Michele; YXAPY, Patrícia Ferreira Pará; PINHEIRO, Sophia. Nhemongueta Kunhã Mbaraete. Frame de vídeo. Conversas nº 4. 2020.....	30
Figura 2 – MOTTA, Aline. Pontes sobre abismos. Frame de vídeo. 2017.....	56
Figura 3 – MOTTA, Aline. Pontes sobre abismos. Fotografia. 2017.....	61
Figura 4 – MOTTA, Aline. Pontes sobre abismos. Fotografia. 2017.....	62
Figura 5 – MOTTA, Aline. Pontes sobre abismos. Fotografia. 2017.....	62
Figura 6 – MOTTA, Aline. Pontes sobre abismos. Frame de vídeo. 2017.....	63
Figura 7 – Caneca da Geísa. Objeto-carta. 2023.....	84
Figura 8 – OLIVEIRA, André Novais de. Frame do filme <i>Fantasma</i> . 2010.....	90
Figura 9 – Frame do vídeo Ao Falar de barragens em Minas, homem filma acidente de carro. (0'27'').....	95

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. NADA É VERDADE, NEM NADA É MENTIRA.....	18
2.1 Demonstrar desmontando, remontar recompondo.....	20
2.2 Auto-alguma-coisa: entre conceitos e peças audiovisuais.....	24
2.3 Um filme-postal.....	28
2.4 Acreditar desconfiando.....	33
3. DESAPRENDER COM A ÁGUA ENTRE A DOBRA, O UMBIGO, A MATÉRIA.....	42
3.1 O caminho do eu ou onde o céu ainda não caiu.....	47
3.2 O avesso do mesmo lugar.....	64
3.3 Aquela grande coisa que nunca acontece.....	80
4. ENSAIOS E CORRESPONDÊNCIAS.....	82
4.1 Geísa,.....	82
4.2 Agora eu vou esquecer.....	89
4.3 Quando um vídeo soluça.....	92
4.4 27/08/2023 - Quem tem medo do chocalho?.....	96
4.5 Oi Aline,.....	108
4.6 Michele, Graciela, Patrícia, Sophia,.....	115
5. ACABAMENTOS.....	120
6. REFERÊNCIAS.....	125

CAPÍTULO 1

Introdução

Vou escrever sobre a vida. Melhor dizendo, poderia sintetizar a intenção desse texto nessas palavras: vou escrever sob a vida. Proposta ambiciosa que vai e não vai funcionar, óbvio. O que me move, de entrada, é a busca pelo que é criado com a prática artística autonarrativa, porque isso parece dizer sobre um gesto, um movimento, uma forma de escrita. E também porque toda vez que penso em escrever sobre a escrita, imagino que estou escrevendo a partir dela, a vida. Tanto porque sou uma pessoa que escreve e aprende com outras pessoas que escrevem, quanto porque toda e qualquer pessoa escreve. Escrevemos com nossos desejos, vocais, letras feias, corações firmes, cuidados, tiques nervosos e derrapagens.

Assisti a uma live do Festival de Cinema Cachoeira Doc¹ em que uma das mediadoras da conversa, a professora e pesquisadora Ramayana Lira, leu um comentário de alguma internauta que também assistia a transmissão. Nesse comentário, a pessoa, ao invés de escrever a palavra “relação”, escreveu “ralação”. Sagazmente, Ramayana se apropriou desse erro de digitação para dizer do jogo de palavras relação-ralação no contexto do que era discutido. Acho que a escrita é um pouco isso, uma forma de expressar que demanda certa relação-ralação com as coisas. Escrever envolve um atrito [por vezes um desgaste] entre você e aquilo (uma memória, uma sensação, um estudo, uma projeção, um inventário, uma pedra, uma cisma, um caranguejo-aranha), ao mesmo tempo em que diz de uma relação profunda com as palavras e os modos de dizer: “escrever” nem sempre é um verbo mole. Então eu te pergunto: a escrita tem cor, idioma, cheiro, figura e fundo?

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=nVslhVte5Cs>. IX CachoeiraDoc - *Pensar e fazer o mundo e outros mundos*. Acesso em: 20/10/2023.

Um erro de digitação pode ser um convite para quantas possibilidades for preciso imaginar. “Tudo que eu fiz foi porque deu errado”² - ouvi de Aline Motta³ - até dar certo ou até voltar e repetir o processo de novo e de novo e de novo. Pode haver uma outra camada nisso que está na intencionalidade da falha. Um erro totalmente calculado para ser um erro e, portanto, não o ser, mas continuar o sendo. Um nó tático na gente. Imagina a cena: uma palavra atirada ao ato de passar de uma coisa a outra e de ainda ser aquilo e aquilo outro ao mesmo tempo. A armadilhagem acontecendo generosa e à deriva como quem diz: “as palavras traem”.

Às vezes, o que nos toca em particular não encanta o outro da mesma maneira. Ainda assim, ver um filme, ouvir uma música, ler um livro, plantar uma árvore, escrever uma dissertação, não é uma aventura somente individual. Se separar é sempre pré-limitar e conceber, implicar pode fomentar que outras relações surjam da interação entre aquelas/aquilo que separadas andam – ou podem vir a andar – juntas.

✱

Existe uma coisa que se chama epistemologia. Na palestra-performance *Descolonizando o pensamento* (2016), Grada Kilomba⁴ ensina que a epistemologia, correspondente à ciência da aquisição de conhecimento, vai determinar: quais os temas válidos e os não válidos de serem trabalhados com o objetivo de produzir um conhecimento verdadeiro; quais os paradigmas (ligados às perspectivas), ou seja, quais narrativas e interpretações podem ser usadas para explicar um fenômeno; e um terceiro ponto, os métodos, que dizem

² Programa *Masp Conversas* - Água, tempo e memória - com Aline Motta. Museu de Arte de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NguiZVHMC4M>. Acesso em: 20/10/2023.

³ Aline Motta é uma artista brasileira que combina diferentes técnicas e práticas artísticas em seu trabalho, como fotografia, vídeo, instalação, performance e colagem. “De modo crítico, suas obras reconfiguram memórias, em especial as afro-atlânticas, e constroem novas narrativas que invocam uma ideia não linear do tempo”. <https://www.alinemotta.com/bio-cv>. Acesso em: 20/10/2023.

⁴ Grada Kilomba é uma artista, escritora, psicóloga e teórica, com raízes em Angola e São Tomé e Príncipe, nascida em Lisboa, onde estudou psicologia e psicanálise.

respeito a quais maneiras e quais formatos podem ser usados para produzir um conhecimento considerado confiável ou verdadeiro. Esses são três elementos que andam juntos e tudo aquilo que é passível de se tornar conhecimento e epistemologia, reflete os interesses políticos de uma sociedade em específico, quero dizer, uma sociedade branca, colonial, patriarcal, heterocisnormativa.

Da mesma maneira como o conhecimento se faz pela afirmação de determinadas perspectivas, ele também se faz pela marginalização ou pelo apagamento de outros saberes e conhecimentos. Portanto, quando o Branco⁵ afirma ter um discurso universal, neutro, objetivo, racional e imparcial, enquanto determina que os discursos de pessoas não-brancas são específicos, subjetivos, pessoais, emocionais e parciais, não reconhece que escreve a partir de um lugar que é dominante e violento. Isso quer dizer que escrevemos a partir de um certo lugar e, sendo este um lugar de poder, trata-se de uma contradição chave no combate à colonialidade e ao racismo. Então eu te pergunto de novo: a escrita tem cor, idioma, cheiro, figura e fundo?

✱

Talvez aconteça uma espécie de alquimia quando a gente escreve e lê uma carta, essas experiências de afetação [um diário, um caderno, um e-mail, uma mensagem numa rede social]: o não verificável, o extraviado e o

⁵ O que estou chamando de *Branco*, não é sinônimo de uma identidade racial branca, salvaguardando toda a complexidade que essas definições conceituais podem carregar, a depender do território, do contexto histórico, das dinâmicas políticas, entre outros fatores variáveis. Por Branco, refiro-me, portanto, aos sujeitos sociais brancos que ocupam posições sistematicamente privilegiadas do ponto de vista material e simbólico, aqueles que são produtores e agentes dessa estrutura desigual, entrecruzando o racial às categorias de gênero e de classe. Escolhi escrever essa dissertação em primeira pessoa por entender a pesquisa como algo indissociável da vida e por apostar na escrita como um ato político-poético. Entre outras coisas, isso quer dizer que toda ação, fala, pensamento e escrita parte de um lugar tanto social quanto subjetivo. Me apresento enquanto uma mulher branca, cisgênero, bissexual, classe média, do interior de Minas Gerais. No entanto, falo desse lugar contra o "Branco" e exponho a contradição entre pertencer ao grupo opressor e mobilizar-se para romper com o "pacto narcísico da branquitude", conforme conceituado por Maria Aparecida Bento (2002), começando pela conscientização dos privilégios, responsabilização e denúncia do racismo e do colonialismo contra os quais lutamos.

desmoronamento das subjetividades, como Ana Kiffer⁶ fala⁷. A carta, enquanto dispositivo, foi abordada em diferentes perspectivas ao decorrer da dissertação. E o que chamo de “carta”? A princípio, venho utilizando o termo “carta”, esse modo de escrita visto como “menor”, para me referir a trocas de correspondências entre pessoas. Isso implica a necessidade de um remetente e um destinatário, mesmo quando se trata de uma escrita coletiva, uma carta aberta ao público, ou até mesmo quando o sujeito é oculto. Prezo pela abertura do termo para além de compreendê-lo enquanto um formato epistolar, a fim de alargar o que uma carta possa ser. Às vezes uso o termo “carta”, às vezes uso “correspondência”.

No **capítulo 2, *Nada é verdade, nem nada é mentira***, propus o tensionamento dos conceitos de autobiografia (a partir de Philippe Lejeune), autoficção (a partir de Serge Doubrowsky), e escrevivência (a partir de Conceição Evaristo). Articulei também sobre os pactos de escrita e leitura que estes conceitos evocam, para tentar refletir acerca das formas de relatar, fabular e ficcionalizar a si. Um ponto que me parecia pouco salientado em grande parte dos debates e das análises das produções autonarrativas nas artes é o modo de escrever o escrever a si – que pode passar pelas formas de ver, ouvir, ler, relacionar e dialogar. Essa não é uma problemática que se resume a uma questão de aliança, quero dizer, com quais vozes nosso texto está aliado, nem somente a uma questão de estilo de escrita. Refiro-me também às dimensões epistemológicas e críticas desses estudos e debates, não só em termos de bibliografias, abordagens teóricas, reflexivas e práticas articuladas, mas também em relação a como se dá o diálogo com e entre as realizações, as teorias e as artistas. Discuti o projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020), composto por dezesseis videocartas divididas ao longo de quatro filmes (*Conversas n. 1, Conversas n. 2, Conversas n. 3 e Conversas n. 4*), realizadas pelas cineastas Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. Ao partirem de diversas preocupações e manifestações contemporâneas que emergem durante a pandemia, as cineastas direcionam

⁶ Ana Kiffer é escritora, pesquisadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

⁷ *Estou como que sobre cartas e extravios* (2018).

sua atenção para este período por meio de cartas filmadas e compartilhadas entre si. Interessa-me pensar de que modo essas proposições artísticas manifestam gestos contra-hegemônicos e possibilitam o alargamento dos usos da carta em audiovisual. Atravessadas pelos âmbitos públicos e privados, pessoais e coletivos, abordei sobre como as cineastas trabalham com essa linguagem para compor modos singulares de confronto e afeto.

Uma obra autonarrativa pode ser compreendida como a expressão de um modo de viver, um modo de viver consigo mesma, e um modo de viver na/com a arte. Guiada pelos problemas de língua/linguagem e pela insatisfação com relação à colonialidade impregnada nas nossas escritas, no **capítulo 3, *Desaprender com a água entre a dobra, o umbigo, a matéria***, apresentei um debate sobre epistemologias a partir de uma palavra, a *autorrepresentação*. Ouvi de Denise Ferreira da Silva⁸ sobre o “fim do mundo como conhecemos”, como ela sugere, desde uma perspectiva contra-colonial⁹. O que ela teoriza sobre o racial, o nacional e o cultural me ajudou a pensar sobre as dimensões éticas, críticas e criativas, sustentada por discussões que atravessam a história e a ciência. Neste capítulo, foram fundamentais as noções de *Mundo Ordenado* e *Mundo Implicado*, também teorizados pela filósofa. Trouxe essa discussão para pensar com algumas imagens e sons que pulsam em suas poéticas a dinâmica entre “o flutuar quando o mar tá revolto, e o disfrutar quando o mar tá calmo”. Volto-me à videoinstalação e série fotográfica *Pontes sobre abismos* (2017), de Aline Motta, para refletir sobre como o seu trabalho sugere gestos de uma escrita implicada.

A carta pode ser compreendida como um modo, uma forma e uma prática de escrita, seja ela composta por meio de imagens e sons, letras digitadas ou manuscritas em papel, por exemplo. A carta carrega uma certa intenção de comunicação e desejo de conversa, como se aludisse a um toque, algum tipo de aproximação ou convite ao remetente. Se, no capítulo 2, abordei sobre a carta a

⁸ Denise Ferreira da Silva é uma filósofa, teórica e artista brasileira. É professora do Instituto de Justiça Social da Universidade de British Columbia, onde também coordena o *Social Justice Institute*.

⁹ Denise Ferreira da Silva trabalha em suas pesquisas e teorias com uma vertente dos estudos pós-coloniais chamada *Black Studies*, que corresponde a um campo acadêmico interdisciplinar que se concentra principalmente no estudo da história, cultura e política dos povos da diáspora africana e da África.

partir dos filmes-postais, no **capítulo 4, Ensaaios e correspondências**, escrevi com estes formatos. Essa seção foi uma tentativa de desenhar conversas em forma de carta e pequenos ensaios, e de esboçar um espaço de experimentação para interrogar sobre alguns dos assuntos anteriormente abordados, bem como abrir espaço para novas discussões que pudessem surgir com a escrita ensaística. Escrevi, portanto, ancorada em meu corpo, para as cineastas Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, e para a artista Aline Motta, a partir do que venho sentindo e pensando no encontro com os seus trabalhos. O capítulo é composto também por outras cartas e ensaios, que passam por temas como tecnologia, ancestralidade, emoção, opacidade e transparência, remetendo às discussões presentes nos capítulos anteriores, mas com novas abordagens. Gostaria que fosse algo próximo de um exercício crítico sobre a relação das imagens com as palavras e das palavras com as imagens. Me parece ser, também, um espaço para o debate sobre a metodologia e a forma da própria pesquisa.

Uma correspondência geralmente evoca a necessária criação de um vínculo no tempo e no espaço: primeiro, você situa um local e data, saúda o destinatário, para depois se colocar e ir entrando, até que, por fim, você saia, ao se despedir seguida por uma assinatura. No entanto, quais as possibilidades teóricas e práticas para a composição de uma carta sem saída e entrada, que, antes, apenas está? E se a gente espiralar o postal e curvá-lo em portal, o que poderá a escrita? Um dos motivos pelos quais escolhi trazer esses dois trabalhos e suas realizadoras para o centro do debate dessa dissertação é que elas parecem propor uma elaboração na arte que nasce da vida e que, dela, retorna para a arte e se transforma em vivacidade e outras formas de vida. Como se elas alargassem uma fissura, ao sugerirem uma comunicação profunda que acontece além de qualquer distância. Considerando essa hipótese, de que forma essas proposições artísticas apresentam em suas poéticas novos portais (outros sentidos, outras rotas de entrar e/ou sair) tanto para o campo da autorrepresentação, quanto para pensarmos essa afetação entre o vivido, o vivo e o que será vivido?

Sei que essa elaboração poderia ser pensada através de qualquer outra coisa, mas, nesse estágio do mundo, talvez a arte seja um lugar propício para

tentar trabalhar essas ideias, já que toda transformação, além de vivida, foi um dia sonhada por alguém. Não como uma grande transformação social ou uma mudança radical na arquitetura sistêmica. Nada tão ambicioso quanto a ideia de que a arte vai salvar o mundo, mas também nada menos ambicioso do que isso. Interessa a arte que enfrenta o real na escala do pequeno e do invisível. Interessa a menor das mudanças.

Dentro dos limites desse texto, está a tentativa de ensaiar com a aposta autodestrutiva, cujo movimento corre com/no risco da falha. A recusa e a insistência se dão em simultâneo no campo da contradição. O texto chega mais perto do esboço e do eco; a partilha das reflexões que vêm como desacomodação. Uma teimosia com a vontade que orbita quase como um lembrete do limite da impossibilidade: será preciso voltar aqui; será preciso uma atenção demorada. Isso acontece porque não toca apenas o acadêmico, o pensamento; é um movimento de vida. É também um jeito de adubar essa conversa.

CAPÍTULO 2

Nada é verdade, nem nada é mentira

¹⁰Perguntei a ela, diante de seu filme: “É possível que o outro te olhe de dentro, estando de fora?”

E me respondeu: “Tipo um aquário?”¹¹

Falou do quão espessa e potencialmente frágil pode ser a superfície entre o cavucar de dentro pra fora, e o escavar de fora pra dentro. No escuro, a blindagem cognitiva que intercepta água e ar não permite que aqueles que enxergam apenas pela luz, percebam o brilho do que vive ali. E, mesmo quando a luz se deita no vidro de um aquário, ao menos três coisas acontecem. Uma delas é refletir na superfície da matéria o que está fora, como um espelho d’água, de modo que a imagem retorne para o “si”. Ele está lá, em sobreposição ao fundo, a modular seu foco ocular entre o eu e o outro, dentro daquilo que é violentamente posto para ser enxergado, espetacularizado, fetichizado, alimentado, esquecido, inferiorizado: o peixe em aquário.

Gesticulando com lucidez, continuou a dizer: “tenta abrir os olhos na água do mar; cê vai enxergar tudo embaçado”. “Depois você entra de novo, agora sem abrir os olhos, pra ver sem ver” – falou também -, “e aí você percebe que entrar e sair não são coisas opostas. O que tá ali, tá ali; não precisa ser visto, não dessa

¹⁰ Nos capítulos 2 e 3, apresentarei em itálico as partes do texto em que escrevo de uma forma mais poética e menos formal, como um recurso gráfico para diferenciá-lo do restante do texto.

¹¹ Escrevi algumas perguntas em um texto sobre o filme *Doze* (2019), de Clara Tempone, produzido durante a oficina “Corpo Crítico”, ministrada por Kênia Freitas no 20º FestCurtasBH, e que posteriormente foi publicado na *Zagaia em Revista* (SP). O interessante é que Clara leu a crítica e respondeu a todas as perguntas no comentário da publicação da página. Esse trecho que dá início ao capítulo vem daí, de uma das perguntas que fiz, e da resposta que ela deu (me devolvendo outra pergunta). No entanto, pego esse diálogo de empréstimo para tecer outras reflexões que serão aqui levantadas, fora dos limites da crítica feita a este filme em específico. Você pode ler o texto e o comentário aqui: <https://zagaiaemrevista.com.br/doze-clara-tempone-2019/>. Acesso em: 20/10/2023.

maneira, mas talvez de outra. Isso porque não ver pode querer dizer proteger. Só que é preciso entender que o ‘não ver’ como ‘resguardar’ não passa por fazer vista grossa”.

Contou ainda que peixe em aquário dribla com maestria quem tenta o conhecer sem reciprocidade na troca – tempo sem trégua de carcaça e além-corpo daquele que “mora no que se desvela e relaciona-se com o velado” (SANTANA, 2021, p. 83). Quando se esquivava por entre as pedras, em simbiose com as plantas e fungos, faz do vidro superfície opaca.

No paradoxo da espera do peixe, a impossibilidade da equação unilateral está, entre outras tantas, no olhar hierarquizante que despreza o que nisso pode ser encontro, ruptura ou travessia. Reflete a arrogância daquele que tenta enxergar como objeto, ao passo em que devolve ao sujeito da visão o seu estado de surdez hereditária – transcendência da mediocridade do que não sente.

Não compreende que peixe é ser que bebe ar e respira moléculas de sabedoria do movimento líquido em abundância oceânica. Acontece, é translúcido, o oceano está contaminado por materiais pesados e invisíveis aos olhos turvos. “Eu quero saber porque os peixinhos tem que carregar microplásticos nas suas estruturas, tão bonitas, tão leves”¹² – indagação sem metáforas.

Essa vida que desconfia e arma bote, que chora a memória fraturada, que brinca e ri as melodias grafadas e, sobretudo, nada, o dançar com as águas paradas, “a dança das matérias que há”: manutenção do cuidado. Note que o “haver é o haver de quem observa, mas pode sofrer, no âmbito da dúvida aporética, um deslocamento colocado pelo que não se coloca, pelo que sai do binômio observador-observado” (SANTANA, 2021, p. 85).

Ficar com a insurgência das aranhas em criarem redes de balanço em corpos necrosados – o mergulho profundo no mundo que sonha. Uma rede de balanço onde seu fim primeiro seja simplesmente balançar, uma tarde inteira.

¹² Trecho da fala de Ailton Krenak na mesa “Cartografias para adiar o fim do mundo”, com Muniz Sodré, na FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty) / 2021. Link: https://www.youtube.com/watch?v=78ikR_oxrtg. Acesso em: 20/10/2023.

Então o aquário se desmancha e o fluido colorido rompe a película e inunda a passagem pelo chão, desafiando as gentes a sentir. Talvez seja por isso que, na presença complementar entre vida e morte, encontro rítmico de terra e água, peixe faz barro, e honra aquilo que sustenta o úmido.

2.1 Demonstrar desmontando, remontar recompondo

As práticas de autoescrita podem contemplar a escavação de si, mas “uma escavação não é um movimento rumo à interioridade” (MOMBAÇA; MATTIUZI, 2019, p. 15). A escavação arqueológica, em seu sentido genérico, vislumbra acessar o passado por meio de restos e fragmentos materiais, ao passo em que, enquanto procedimento científico, trata-se de uma busca por vestígios de vida. Ela envolve, portanto, operar o arquivo e a ficção, na medida em que é movida pelo gesto de procurar e especular. A pesquisadora Kênia Freitas ensaia sobre a arqueologia enquanto ficção especulativa (arqueologia menos no sentido de uma disciplina e mais no sentido de um modo de busca ou pesquisa), para pensar que, por essa perspectiva, seria possível “escavar-se para e contra a história” (FREITAS, 2021, p. 152).

A ruptura pode estar em tais escritos na medida em que, ao habitar as falhas, se precisa resgatar e criar portas, em insistente inventividade. Em seu ensaio crítico *A capoeira do pensamento*¹³, Tiganá Santana fala da “invenção singular da pessoa negra em coletivo”, convocando *O Atlântico Negro* (1993) de Paul Gilroy, e sobre “esse atlântico-linguagem das correntes cruzadas inventar outras correntes e destinações, ou, ao menos, ter podido adir camadas outras a certas tendências históricas” (SANTANA, 2021, p. 84). Estratégias de reescrita que evocam o lugar da vivência como forma de construção de saberes, conhecimentos e tecnologias, os quais podem ser integrados em uma prática cotidiana ativada pela memória e entrelaçada por afetos, espiritualidade e ancestralidade (VIANA, 2018, p. 28-29).

¹³ O texto *A capoeira do pensamento* (2021, p. 83-93) faz parte do livro *Cajubi – ruptura e reencontro* (2021), de autoria coletiva.

Guardadas as suas diversidades no que diz respeito aos seus modos do fazer artístico, penso em algumas aproximações entre as perspectivas relatadas e as reflexões da escritora e educadora Márcia Kambeba, quando, ao abordar a literatura indígena brasileira contemporânea, diz que a escrita faz uso político e sensível da escuta dos anciãos, os ‘trancos velhos’: “Escrever é um ato de sintonia com a ancestralidade, é ser guiado pela espiritualidade que em nosso corpo-território habita; e a poética precisa ser sentida, não só ouvida” (DORRICO, 2020, p. 14). Dito de outro modo, essas escritas evocam “um movimento de autoexpressão e autovalorização de suas ancestralidades e costumes” (DORRICO, 2020, p. 229), dialogando com a historiadora Aline Rochedo Pachamama, ao ponderar acerca do lugar dos Povos Originários nas ‘narrativas oficiais’: “a partir de nossas inquietações, escrevemos. Para honrar nossas ancestrais, escrevemos. Escrevemos porque há uma floresta em nós, afetos e uma luta. Escrevemos para desconstruir registros colonizadores”. (PACHAMAMA, 2020, p. 26).

A ancestralidade compreende aquilo que se relaciona com as origens de maneira sempre “retrospectiva e prospectiva” (MARTINS, 2020, p. 44), possibilitando o diálogo com saberes e não-saberes que transcendem os tempos. Na perspectiva bantu “o tempo como espiral se assenta na primazia do ancestral como estrutura, e o ancestral não é aquele que morre, é aquele que permanece”¹⁴, como ouço de Leda Maria Martins. Nessa cosmopercepção, não se separa o mineral do vegetal nem os vivos dos mortos, assim como não se separa passado de futuro enquanto polos opostos de uma flecha, posto que, antes, o tempo é composto em espiral:

A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, *per si* composto de presente, passado e futuro acumulados, o pote Kalunga, núcleo da energia vital em movimento. [...] Nessas interfaces e alianças, tudo pulsa como elos indissociáveis e complementares de uma mesma cadeia significativa, clivada de ancestralidade, princípio base, ordenador, motor, estrutura e rede

¹⁴ Trecho da fala de Leda Maria Martins na palestra *Tempo em performance*, realizada em 17 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ShvhGTCYzw8&t=889s>. Acesso em: 20/10/2023.

de todo o pensamento. Agência da *sophya*, a ancestralidade funda a chinesa, em todos os seus âmbitos e competências, a filosofia, a concepção e a experiência das temporalidades curvilíneas (MARTINS, 2021, p. 58).

Dizer da escrita, da história e da teoria, portanto, não compreende apenas o idioma escrito alfabeticamente no sentido atribuído pelo pensamento ocidental eurocêntrico: há as oralidades, os corpos, as grafias, as imagens, os sons, assegurando que as escritas se manifestam em diversos gestos de expressão. Nas reflexões articuladas por Janaina Barros (2018) em sua tese de doutorado sobre epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra¹⁵, ao fazer menção a bell hooks¹⁶, ela discorre acerca das produções de epistemologias de “grupos politicamente minoritários” que, “muitas vezes, são vistas dentro dos círculos acadêmicos de modo hierarquizado com níveis de relevâncias distintos e definidos por critérios endurecidos como teoria ou não teoria” (VIEIRA, 2018, p. 18).¹⁷

Existe uma outra camada dessa discussão partilhada por Aline Rochedo Pachamama, ao dizer das escritas das memórias, muitas vezes via oralidade, como um instrumento político em atualização:

Há um fio muito tênue entre oralidade e escrita, disso não se duvida. Alguns querem transformar esse fio numa ruptura. Prefiro pensar numa complementação. Não se pode achar que a memória não é atualizada. É preciso notar que a memória procura dominar novas tecnologias para se manter viva. A escrita é uma delas. E é também uma forma contemporânea de a cultura ancestral se mostrar viva e fundamental para os dias atuais (MUNDURUKU, *In*: DORRICO. Org, 2019, p. 83).

¹⁵ Tese intitulada *A invisível luz que projeta a sombra do agora: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra* (2019).

¹⁶ Mais especificamente ao capítulo “*A teoria como prática libertadora*, publicado no livro *Ensinando a transgredir: a educação como prática libertadora* (2013)”.

¹⁷ Janaina Barros ressalta, ainda da fala de bell hooks, “a importância de criar uma teoria capaz de promover movimentos feministas renovados, destacando especialmente aquelas teorias que procuram intensificar a oposição do feminismo ao sexismo e à opressão sexista. Fazendo isso, nós necessariamente celebramos e valorizamos teorias que podem ser, e são, partilhadas não só na forma escrita, mas também na forma oral”. (HOOKS, 2013, p. 97).

Uma vez colocada a noção do privilégio excessivo concedido pela perspectiva da modernidade ocidental à teoria e à escrita, me parece ser preciso o movimento de ir de encontro aos conceitos que se imbricam a essas práticas, os percebendo como constituintes de camadas que permeiam uma possível discussão em torno da autoexpressão. Quero dizer, ir até os conceitos quase como uma cisma metodológica, porque eles permeiam os textos e os discursos autonarrativos, bem como empurram para a determinação de um lugar da experiência, logo, tendendo a evocar muito rápido a separabilidade¹⁸, como base para informar comentários críticos e analíticos¹⁹. É nesse sentido que Janaina Barros (2018), em diálogo com Kabengele Munanga, traz em seu texto a seguinte pergunta do antropólogo: “Porque é necessário nomear determinadas produções a partir de seus autores e seus lugares sociais?” (VIEIRA, 2018, p. 28-29).

Os diversos termos e noções atrelados a essas práticas dizem por meio das autoras que os elaboram conceitualmente, mas operam também por aquelas que os apropriam, propagam, utilizam, reelaboram, distorcem, alimentam, vivos e ativos aos modos daquelas que os lançam em suas mãos e inteligências. Uma apresentação do que é dito sobre os conceitos pelas suas elaboradoras, pelos textos críticos e como eles reverberam em proposições artísticas audiovisuais e literárias que se valem dessas estratégias prático-discursivas, é o que tento esboçar, acompanhada de uma provocação inicial: de que maneira estes conceitos são usados no jogo entre manutenção e ruptura com as políticas vigentes?

Um pequeno texto acompanha a palavra “imaginário” que abre o livro *Poética da Relação* (2021), de Édouard Glissant: “pensar o pensamento geralmente significa retirar-se para um local sem dimensão, onde apenas a ideia do pensamento se obstina. Mas o pensamento realmente se espaça pelo mundo”

¹⁸ Resumidamente, a separabilidade é uma ideia filosófica que remete ao pensamento de Immanuel Kant, caracterizada por dizer sobre as formas da intuição espacial e temporal serem inerentes ao nosso modo de percepção do mundo e fornecerem a base para a nossa compreensão das coisas. Esse conceito será melhor discutido no próximo capítulo.

¹⁹ Denise Ferreira da Silva (2020).

(GLISSANT, 2021, p. 13). Nessa tentativa de pensar o pensamento sobre as autoescritas, não é minha intenção propor aqui uma formulação esotérica a questões tão complexas. Mas, na insistência em refletir minimamente sobre os conceitos que costumam acompanhar essas práticas, percebo que algumas proposições artísticas indicam que talvez seja possível elaborar formas de mobilizá-los (ou desmontá-los), entre aquilo que acontece no desarranjo e na aposta pela interpelação da quebra.

2.2 Auto-alguma-coisa: entre conceitos e peças audiovisuais

Permeia as discussões sobre autoescrita o debate sobre a intenção moral e ética de se construir uma narrativa de autorrelato, os recortes temáticos, as estratégias narrativas, as escolhas estéticas e as edificações de discurso, alimentadas, muitas vezes, por pressupostos que dizem respeito ao sujeito, ao espaço e ao tempo. Desses lugares, costuma vir um inesgotável debate sobre “o eu e o outro”, a memória individual e coletiva, a primeira pessoa do discurso, o uso de materiais de arquivo, os narcisismos, os testemunhos, os shows dos eus, as histórias de vida, as buscas, as subjetividades...

Dentre o vasto leque de nomes batizados e atribuídos aos mais diversos modos de autoexpressão, estão as autobiografias, as autoficções, as escritas de si, as *auto-mise-en-scènes*, as autoetnografias, os relatos de vida, as autorrepresentações, as autonarrativas, e todo o pacote de termos derivados – quase sempre não sendo sinônimos, ainda que, em certos casos, sejam usados como se fossem. Alguns desses conceitos passaram a ser utilizados e se popularizaram no campo da crítica e da teoria audiovisual, em parte, pela relação com outras áreas de estudo, como entre cinema e literatura (é o caso dos termos “autobiografia” e “autoficção”, por exemplo), ou entre cinema e antropologia (“*auto-mise-en-scène*”, “relatos de vida”, “autoetnografia”).

Ao falar sobre a literatura em primeira pessoa, Philippe Lejeune²⁰ se apresenta como um dos teóricos que sugere o emprego do termo *autobiografia*, que corresponde a um texto sobre si mesmo, regido por um compromisso de veracidade, embora se conecte mais a um modo de leitura do que com a natureza do objeto designado (LEJEUNE, 2008, p. 224). A ideia de “pacto autobiográfico” batizada por Lejeune diz respeito ao caráter contratual desse gênero, que, por sua vez, evoca um contrato entre um modo de leitura e um tipo de escrita específicos e historicamente variáveis. Ainda que, em seus textos mais recentes, ele relativize um pouco essa dureza, esse pacto pode ser entendido como sendo “a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor” (LEJEUNE, 2008, p.30). Em resumo, para o escritor de *O Pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2008), numa autobiografia, autora, narradora e personagem correspondem a uma mesma pessoa (LEJEUNE, 2008, p.27).

Em sua tese de doutorado, intitulada *A invenção de uma tradição - caminhos da autobiografia no cinema experimental* (2019), Patrícia Mourão apresenta que a estratégia fílmica de contar a si na contemporaneidade pode ser encarada como uma possibilidade que se desdobra e relaciona a uma tradição cinematográfica. A autobiografia em audiovisual surge como um caminho possível para o cinema experimental, em meados de 1960, notadamente em realizações estadunidenses e europeias, alimentadas e mediadas pela crítica, que incorpora esse fazer enquanto gênero cinematográfico, o incluindo na ordem do dia. Associados a esse contexto vanguardista, estão os trabalhos de cineastas como Jonas Mekas [1922 - 2019] (EUA), Stan Brakhage [1933 - 2003] (EUA), Hollis Frampton [1936 - 1984] (EUA), Chantal Akerman [1950 - 2015] (Bélgica/França) e Agnès Varda [1928 - 2019] (Bélgica/França), por exemplo.

²⁰ Nomes como George Gusdorf, James Olney, Elizabeth Bruss, entre outros, irão aparecer no terreno das críticas sobre autobiografia, por volta das décadas de 1950 a 1970. Contudo, no Brasil, foram as obras de Philippe Lejeune que ficaram mais conhecidas no campo da autobiografia, sendo que ele participa na França dessa virada teórica com esses outros autores (MOURÃO, 2019, p.33).

Pelas duas primeiras décadas do novo milênio, vi pelo retrovisor emergir no cinema brasileiro inúmeros filmes prontamente categorizados como autobiográficos e inseridos no pacote temático das “escritas do eu”. No contexto de um Brasil pós anos 2000, surgiram longas, médias e curtas-metragens com essas atribuições, identificadas não apenas por parte de um corpo crítico, curador, espectador e pesquisador, mas, também, pelas próprias realizadoras. É o caso de *Um Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut; *33* (2003), de Kiko Goifman; *O chapéu do meu avô* (2004), de Júlia Zakia; *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; *Querida mãe* (2009), de Patrícia Cornils; *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro; *Babás* (2010), de Consuelo Lins; *Os dias com ele* (2012), de Maria Clara Escobar; *Elena* (2012), de Petra Costa; *Otto* (2012), de Cao Guimarães; *Já visto jamais visto*, de Andrea Tonacci (2013), entre outros²¹. Esses foram – e, é possível afirmar que continuam sendo – alguns dos títulos brasileiros privilegiados em grande parte dos debates e estudos contemporâneos sobre autobiografia que se voltam às produções desse recorte (2001 – 2013).

Isso não quer dizer que antes da virada do século não existiam filmes que pudessem ser entendidos e categorizados enquanto autobiográficos na produção nacional. A exemplo, o filme *O Parto* (1974, Londres/RJ), de Liège Monteiro, aparece referido no trabalho da pesquisadora Karla Holanda (2017), que compartilha a sinopse de um filme que se propõe a “resgatar a normalidade do parto, tendo como parturiente a própria diretora” (HOLANDA, 2017, p. 107). Um outro exemplo mencionado na historiografia recente de recorte de autoria feminina é o filme *Cocom Sa Sa, Hai-Yah* (1986, 27 min), de Olga Futema, no qual convida sua família para estar em cena. Vemos um pai que toca tambor, uma irmã que dança, uma mãe que contempla o mar (HOLANDA, 2017, p. 55). Juntamente de sua própria narração, Futema aborda sobre “os okinawanos (japoneses provenientes da ilha de Okinawa) em São Paulo, comunidade à qual

²¹ Estes e outros títulos foram sistematizados e catalogados em trabalhos como a tese de doutorado de Coraci Bartman Ruiz, intitulada *Documentário autobiográfico de mulheres: tecnologias, gestos, resistências* (2020, UNICAMP). Em um dos capítulos, a autora apresenta um mapeamento do documentário autobiográfico de mulheres no Brasil, mencionando também, no decorrer de seu texto, filmes autobiográficos de autoria masculina. (RUIZ, 2020, p. 177).

pertence” (RUIZ, 2020, p. 184). Além desses títulos, acerca das realizações de cunho autobiográfico anteriores aos anos 2000, no trabalho de Coraci Bartman Ruiz (2020) aparecem mencionados *Sagrada Família* (1981, 14 min, PA), de Everaldo Vasconcelos; *Seams* (1993, 28 min, Fortaleza-CE/Nova York), de Karim Aïnouz, e *Carlos Nader* (1998, 15 min, SP), de Carlos Nader, para ficarmos apenas em alguns nomes.

A escolha por utilizar filmagens caseiras, fotografias ou imagens de arquivo acompanhadas por uma narração em primeira pessoa, e por privilegiar narrativas que acontecem em torno/a partir de ambientes domésticos ou familiares, são alguns dos recursos frequentemente atribuídos como característicos do cinema experimental autobiográfico, aspectos comuns em filmes lidos enquanto *escritas de si* no contexto das produções artísticas brasileiras contemporâneas. Mas a relação posta entre tradição e o contemporâneo não é compreendida exclusivamente por essas características: em alguns desses filmes, tradição e contemporaneidade também se aproximam por forjarem estéticas de poesia e do onírico que decantam do banal e do cotidiano. Ainda que seja possível perceber pontos de contato entre alguns filmes autonarrativos brasileiros e o cinema experimental autobiográfico de vanguarda, é importante destacar que essas obras também se fazem por distanciamento dessa tradição fertilizada no contexto estadunidense e europeu, da década de 1960.

A tese de Patrícia Mourão lança a hipótese de que filmes realizados e interpretados como autobiográficos se caracterizam por versarem acerca de uma intimidade e história de vida de uma realizadora, mas, antes mesmo de dizer respeito a isso, talvez a experiência autobiográfica no contexto do audiovisual “poderia estar dizendo algo sobre o cinema e, sobretudo, sobre um desejo por cinema” (MOURÃO, 2019, p.13, grifo meu). Grifo do texto de Patrícia: “a autobiografia é, sobretudo, a afirmação do desejo de uma vida em cinema” (MOURÃO, 2019, p. 13, grifo meu).

A partir do movimento de um coletivo de artistas, dou algumas linhas às discussões suscitadas por suas obras, considerando-as enquanto disparadoras da minha intenção em pensar os conceitos articulados neste texto. Refiro-me

novamente ao projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*²² (2020), composto por dezesseis videocartas, divididas em quatro filmes, realizados pelas cineastas indígenas Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e a cineasta branca Sophia Pinheiro²³. Tendo como ponto de partida “inquietações e insurgências contemporâneas”²⁴ que se transbordam durante o período de pandemia, as cineastas lançam seus olhares sobre este momento através de videocartas. Nas palavras das realizadoras, a proposta dessa obra-experimento consiste em trocarem “imagens umas com as outras, como quem escreve uma carta, desejando presença”²⁵. “*Desejo de presença*”, grifo e colo aqui também.

2.3 Um filme-postal

Nas bases de grande parte dos debates sobre autoescrita no cinema, nas artes visuais e na literatura, por exemplo, é perceptível que o termo *escritas de si* vem sendo usado como um termo guarda-chuva, carregando consigo concepções muitas vezes diferentes. Michel Foucault é um dos autores comumente referenciados em trabalhos que falam sobre esse conceito. Em seus livros *As palavras e as coisas* (2000) e *História da sexualidade* (2001), ele aborda o papel da escrita “como prática de governamentalidade de si enquanto contraconduta à governamentalidade do Estado”, bem como define esse conceito enquanto “uma tecnologia de intervenção sobre si mesmo” (VIEIRA,

²² Link para mais informações do projeto: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>. Acesso em: 20/10/2023.

²³ Percebo que, em boa parte dos textos publicados sobre este projeto, quando abordam Michele, Graciela e Patrícia, se referem a elas como “cineastas indígenas”, e ao se referirem a Sophia, a mencionam como “cineasta não-indígena”. Ao colocar aqui “cineasta branca” ao invés de “não-indígena”, essa escolha faz pensar na pergunta de Kabenguele Munanga, compartilhada anteriormente, e faz lembrar também sobre o que diz Grada Kilomba a respeito de pessoas que se identificam ou que são identificadas como racialmente brancas não se marcarem e apenas marcarem os “outros”, reforçando um fictício lugar social branco universal isento de marcação.

²⁴ Trecho retirado da seguinte página: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>. Acesso em: 20/10/2023.

²⁵ Trecho retirado da seguinte página: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>. Acesso em: 20/10/2023.

2019, p. 14). Em outras palavras, interpreta a escrita de si como uma prática de ética do autocuidado.

No capítulo *O cuidado de si*²⁶, Foucault afirma que a escrita através de cartas pode ser lida como um possível modo privilegiado de desenvolvimento de uma narrativa de si, tendo em vista que sua elaboração implicaria uma relação de quem escreve consigo mesma, para além do diálogo com seu destinatário. Isso se daria a partir da exposição desse “eu” ao “outro”, numa espécie de “face a face”. Ele diz também que, apesar desse gesto implicar uma certa “introspecção”, “é preciso compreendê-lo menos como um deciframento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo.” (FOUCAULT, 2001, p. 155).

Foucault comenta o efeito de atravessamento que pode ser gerado a partir dessa troca, pela dupla função da correspondência: “a carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe”. (FOUCAULT, 2001, p. 153). Essa relação entre cartas evocaria, portanto, as marcas do que está vivo:

A carta torna o escritor "presente" para aquele a quem ele a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente com uma espécie de presença imediata e quase física: Tu me escreves com freqüência e te sou grato, pois assim te mostras a mim pelo único meio de que dispões. Cada vez que me chega tua carta, eis-nos imediatamente juntos. Se ficamos contentes por termos os retratos de nossos amigos ausentes [...] como uma carta nos regozija muito mais, uma vez que traz os sinais vivos do ausente, a marca autêntica de sua pessoa. O traço de uma mão amiga, impresso sobre as páginas, assegura o que há de mais doce na presença: reencontrar (FOUCAULT, 2001, p. 155). (grifo meu)

O termo “presente” vir entre aspas no começo desse trecho de Foucault, talvez signifique para ele a impossibilidade da plenitude desse gesto, ao separar nas entrelinhas aquilo que é da ordem do físico (“presença quase física”, como o próprio autor coloca), e o que é da ordem do simbólico e regozija o coração pelos sinais daquela com quem se troca. Em *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*,

²⁶ Do livro *História da sexualidade: o cuidado de si* (2001).

Michele, Graciela, Patrícia e Sophia criam redes de balanços afetivos ao se presentificarem na virtualidade fílmica através de fotos, vídeos e áudios compostos pelos diálogos de suas narrações em primeira pessoa.



Figura 1 – *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*. Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. *Frame* extraído do filme *Conversas nº 4*. 2020.

Cartas pressupõem leitoras, mas cartas apresentadas em modo público têm uma natureza própria: nelas, o par de interlocutores remetente-destinatário não está sozinho e, talvez, isso seja suficiente para mudar a situação de figura. Se a escrita do eu é entendida como uma conversa interior, o que acontece quando mais de uma escrita – de “eus” diferentes – é entrelaçada em uma mesma proposição artística? A materialização de uma carta em audiovisual envolve a grafia da mensagem através do som e da imagem. Estaria aí, na escolha por tecer fios dessa teia dialógica (e se tecer) em imagens e sons ao invés de em qualquer outro meio, o tal do “desejo de uma vida em cinema” que Patrícia Mourão fala? Existe um certo tipo de discurso dirigido a interlocutora como quem diz: “você pode me ouvir?”. É algo que parece passar pelo desejo não só de uma vida em cinema, mas também pelo desejo de fala, escuta e troca (reciprocidade), manifestos através dessa escrita audiovisual compartilhada.

Sublima nos registros do cotidiano o anseio e a espera pelo encontro físico entre aquelas que ainda não se conhecem pessoalmente, como reverberação

do “encontro no sintético”²⁷ germinado por especulações e alianças que ali se criam. Das cartas, vem dia a dia, comida no fogo, fogo para aquecer, territorialidades infinitas e circulares, silêncio prolongado, saudade, memória revisitada, crianças de todas as idades, vários tempos, neblina, família, a promessa de novas histórias, cheiro de terra molhada, segredos, filhotes de gatinhos, alegria e solidão povoada.

Numa conversa entre as cineastas sobre o processo desse trabalho²⁸, Sophia Pinheiro fala sobre as quatro videocartas como um modo de autoescrita audiovisual contemporâneo que se aproxima dos novos regimes de visibilidade documental que aderem aos registros caseiros em suas escolhas, bem como apostam no aspecto das “imagens ruins”²⁹. Claro que, é importante dizer, nem sempre essas escolhas brotam como uma vontade conceitual primeira. No caso de *Nhemongueta*, como ouço das cineastas, a estratégia de filmar com os seus próprios celulares em meio a uma restrição de recursos técnicos, veio em grande parte da limitação orçamentária e do pouco investimento financeiro em outras estruturas para a realização do projeto. O “precário”, nesse caso, torna-se potência criativa através da subversão dos modos e estéticas, muito porque é preciso.

Por outro lado, as realizadoras tomam certa distância de algumas convenções do documentário em primeira pessoa quando propõem fazer desse experimento audiovisual uma conversa entre elas, ao aproximarem fragmentos de vivências compartilhadas: entre elas mesmas (de uma para as outras três) e entre elas (em suas particularidades e enquanto coletivo, simultaneamente) e o

²⁷ Expressão falada por Nêgo Bispo, que ouvi através das palavras de Ailton Krenak na Flip 2021.

²⁸ *Masterclass de Audiovisual | Projeto Nhemongueta Kunhã Mbaraete - Conversas entre mulheres corajosas*. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=wVHYZiV0sil>. Acesso em: 20/10/2023.

²⁹ Sophia Pinheiro menciona a obra *Em defesa das imagens ruins*, de Hito Steyerl (próximo a 1:02:30), ao abordar as videocartas realizadas pelas cineastas, na *Masterclass de Audiovisual | Projeto Nhemongueta Kunhã Mbaraete - Conversas entre mulheres corajosas*. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=wVHYZiV0sil>. Acesso em: 20/10/2023.

público. Há, portanto, a aposta na partilha de um “entre”: nem somente eu, nem somente nós; as duas coisas ao mesmo tempo.

Quais chaves são acionadas e quais são desarmadas quando estamos diante de autonarrativas criadas de modo compartilhado, escritas a oito mãos? Philippe Lejeune – especulo eu – talvez diria que soa provocador e, por que não, incoerente, pensar uma autobiografia escrita por mais de uma pessoa ao mesmo tempo, dentro de uma mesma obra. Ele, portanto, insere este conceito (e insere a si mesmo) no jogo que demanda estabelecer uma cisão opositora entre aquilo que compreendemos e demarcamos enquanto “individual” daquilo que se entende por “coletivo”.

A existência de um “espaço autobiográfico” de caráter intermediário proposta por Lejeune, abriu margem para que o escritor Serge Doubrovsky elaborasse o conceito de *autoficção*. Para o autor, “toda autobiografia, qualquer que seja sua sinceridade, seu desejo de veracidade, comporta sua parte de ficção”, pois, ainda que um sujeito tenha como ponto de partida as suas próprias experiências de vida, ao produzir um relato “embaralha os elementos memorialísticos e inventados” (DOUBROVSKY, 1988, *apud* DOMINGOS, 2015, p. 9). Em outras palavras, Doubrovsky diz que “a autobiografia não é nem mais verdadeira, nem menos fictícia que a autoficção. E, por sua vez, a autoficção é finalmente a forma contemporânea da autobiografia” (DOUBROVSKY, 2010, p. 122, *apud* FAEDRICH, 2016, p. 31). Sobre essa tendência a se ficcionalizar narrativas de si, o autor comenta também que a matéria de uma autoficção é estritamente autobiográfica e a sua maneira, estritamente ficcional, sendo, portanto, uma “ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais” (NORONHA, 2014, p. 13).

Simplemente afirmar a inviabilidade da “autobiografia” enquanto conceito operável em detrimento de “autoficção” (e vice-versa) não é aqui minha pretensão. Alguns desses termos envolvem camadas controversas e ambíguas, em certos casos propositalmente. Mergulhar um pouco mais a fundo numa discussão que os coloca não somente em justaposição, como forças opostas que se anulam (NORONHA, 2014, p. 18), mas também em relação, talvez devesse envolver um exercício mais demorado do que o que me proponho aqui, como o de pensar uma série de outras noções que se entrelaçam a estes dois.

As discussões que se abrem a partir das videocartas do projeto Nhemongueta Kunhã Mbaraete revelam pontos sensíveis do campo epistemológico, na medida em que parecem chamar por outras ferramentas críticas, quase como se dissessem: “por ora essas palavras talvez nos sirvam, mas estamos de olho nelas”. Isso me faz pensar no que Paul Preciado sugere, de que precisamos “inventar novas metodologias de produção do conhecimento e uma nova imaginação política capaz de confrontar a lógica da guerra, a razão heterocolonial e a hegemonia do mercado como lugar de produção do valor e da verdade”, ao nível dos domínios moleculares da sensibilidade, da inteligência e do desejo (PRECIADO, 2020, p. 43).

Ouçõ a artista e escritora Jota Mombaça falar em uma entrevista sobre a percepção do realismo político enquanto uma circunscrição, um limite, um “já colocar como deve ser”. Ela pergunta: “Como elaborar narrativas sem que o nosso horizonte seja hiper definido pelos limites daquilo que a gente considera possível, tendo em vista que o possível é uma ficção politicamente mediada, extremamente densa, extremamente vigiada?” Ou, ainda, “como que a gente se libera dessa hipercircunscrição do realismo político?”³⁰ Se trabalharmos o registro do possível como algo que possa ser deixado mole, como sugere Mombaça, talvez algum caminho possa ser alargado em direção a outras possibilidades de pensar as proposições artísticas – essas experiências múltiplas no mundo – e as artes.

2.4 Acreditar desconfiando

Ao construir textos que con(fundem) escrita e vida/vivência (EVARISTO, 2020, p.8), o conceito de *escrevivência*³¹, operador teórico gerado na escrita de

³⁰ Trechos extraídos da entrevista com Jota Mombaça realizada em 24 de abril de 2018, em Salvador - BA, dentro da conferência Ecos do Atlântico Sul, organizada pelo Instituto Goethe. A entrevista foi feita pelo Grupo de pesquisa e extensão África nas Artes (CAHL/UFRB). Link: https://www.youtube.com/watch?v=p1krp7_bA20. Acesso em: 20/10/2023.

³¹ Sua criação vem, em parte, do sonoro jogo entre as palavras “escrever”, “viver” e “se ver” e principalmente, da imagem fundante do termo, “a figura da Mãe Preta, aquela que

Conceição Evaristo no campo da literatura, convoca, especialmente, a autoria de mulheres negras que escrevem suas próprias narrativas e escritas de vida, através da ficcionalização de si. A escrevivência é pensada como um ato ou “uma ação que pretende borrar e desfazer uma imagem do passado”³², envolvendo, assim, o *desejo* de escrita de histórias, a partir e por meio dos corpos-vozes de mulheres negras, sistematicamente subalternizadas. Conceber escrita e existência, seria, portanto, “amalgamar vida e arte” (EVARISTO, 2021, p. 31).

Quando Evaristo encontra o exercício da escrita pela primeira vez, se coloca a seguinte pergunta: “como lidar com uma memória ora viva, ora esfacelada?”. Diante desse questionamento, a escritora salienta a dimensão de “in(ter)venção” que permeia sua escrita desde o princípio: “surgiu então o invento para cobrir os vazios de lembranças transfiguradas. Invento que atendia ao meu desejo de que as memórias aparecessem e parecessem inteiras”. (EVARISTO, 2020, p.9). Aproximo essas passagens de Evaristo ao que diz Édouard Glissant, sobre a vida ser artista, de forma que uma verdade só faz sentido se devolvida a esse contínuo movimento de criação. Eis porque Édouard Glissant declara que “nada é Verdadeiro, tudo é vivo...” (Bona, 2020, p. 12, *apud*. Glissant, 2009, p. 106).

Esse modo de se narrar aberta à ficcionalização pode envolver relações de pertencimento, um contexto social e espacial aproximado àquele de quem se enuncia, além de narrativas permeadas por suas subjetividades, perspectivas pessoais, olhares, escutas e experiências de vida. Mas, se, como diz Conceição Evaristo, a literatura marcada por uma escrevivência pode “con(fundir)” a identidade da personagem narradora com a identidade da autora, isso se dá porque as coisas se misturam no ato de invenção: “as histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do

vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande” (EVARISTO, p. 29, 2021). Arrisco dizer que este conceito, vindo do atravessamento de som e imagem, talvez seja, desde seu núcleo, um conceito audiovisual (no sentido amplo do termo).

³² Trecho transcrito de uma fala da autora no seminário “A escrevivência de Conceição Evaristo”, disponível *online* em: <https://www.youtube.com/watch?v=gisQ0mWUvU0>. Acesso em: 20/10/2023.

fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção” (EVARISTO, 2017, p.9).

Sobre a percepção de que um texto parte de uma autoria, um sujeito e um lugar social que constrói sua escrita e criações de pontos de vista a partir de uma subjetividade própria, Evaristo comenta:

Quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvinculo de um “corpo-mulher-negra em vivência” e que por ser esse “o meu corpo, e não outro”, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. [...] E então, volto a insistir: a sociedade que me cerca, com as perversidades do racismo e do sexismo que enfrento desde criança, somada ao pertencimento a uma determinada classe social, na qual nasci e cresci, e na qual ainda hoje vivem os meus familiares e a grande maioria negra, certamente influenciou e influencia em minha subjetividade. E pergunto: será que o ponto de vista veiculado pelo texto se desvincula totalmente da subjetividade de seu criador ou criadora? (EVARISTO, 2009, p. 25).

No alargamento entre a invenção e o acontecimento, mesmo que envolva a escrita de uma história que se manifesta a partir de uma personalidade e de motivações particulares, essa escrita aponta para um entrelaçamento entre narrativas singulares e outras experiências, “coletivizadas” e “minoritárias”. Ainda que os enunciados venham de pessoas diferentes – permeadas de vivências insubstituíveis e expressos a partir de recortes e abordagens distintas e individuais –, em algumas instâncias, as narrativas podem se aproximar de uma experiência coletiva. A escrevivência evoca, nesse sentido, uma escrita atravessada por um agenciamento coletivo de enunciação via particularidade de cada sujeito.

Evaristo fala das emoções de vidas que, muitas vezes, escrevem em meio às tensões políticas, pessoais e existenciais, permeadas pela “urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita” (EVARISTO, 2007, p. 1). Contudo, a autora sugere não ser preciso taxar se a escrevivência está atrelada necessariamente ao relato e a subjetividade da mulher negra, ou se o conceito se aplica a outros discursos de si. Credo na potência da dimensão de humanidade presente em suas personagens, expressões do cuidado em construir camadas de complexidade a histórias onde outros discursos as negam,

Conceição Evaristo pensa a escrevivência como “um fenômeno diaspórico e universal”:

Tenho tido a percepção que, mesmo partindo de uma experiência tão específica, a de uma afro-brasilidade, consigo compor um discurso literário que abarca um sentido de universalidade humana. Percebo, ainda, que experiências específicas convocam as mais diferenciadas pessoas. (EVARISTO, 2021, p. 31).

Ao atribuir essa dimensão de universalidade aos seus trabalhos, Evaristo está operando dentro de uma matriz colonial que busca o universal e, ao mesmo tempo, a autora reordena o centro das coisas e coloca seu universo como uma forma de subversão, quero dizer, um centro guiado pelo desejo? Penso também na aproximação dessa colocação de Evaristo com a noção de universalidade elaborada por Édouard Glissant. Para o escritor, a Relação vai permitir as opacidades e que o mundo não opere com a coisificação e a outrificação, sendo essa a verdadeira forma de se chegar na universalidade. Nas palavras de Glissant, “Só existe universalidade da seguinte forma: quando, da clausura particular, a voz profunda grita” (GLISSANT, 2020, p. 103). Embora tenha sido terrível tudo o que aconteceu no movimento do tráfico de escravizados e no violento processo de colonização, para Glissant, é a partir de se viver essa experiência que se pode chegar à Relação. Essa perspectiva me faz pensar que, talvez, o que Conceição Evaristo reflete sobre o conceito de escrevivência ser universal, pode se aproximar ao que diz Glissant, quando a escritora cria com memórias que são coletivas e individuais de mulheres negras e escravizadas e propõe uma ressignificação a partir dessas experiências. Nesse sentido, a escrevivência poderia ser pensada enquanto universal pela relação afrodiaspórica dessa voz profunda?

No texto *Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita* (2007), Conceição Evaristo narra como a leitura, desde sua adolescência, foi para ela um meio, “uma maneira de suportar o mundo, pois proporcionava um duplo movimento de fuga e inserção no espaço em que vivia: fugir para sonhar e inserir-se para modificar” (EVARISTO, 2007, p. 2). A escrevivência convoca, portanto, a criação de enredos autonarrativos enquanto ação, intervenção e conversa, na medida em que essa escrita-ação se

corporifica em práticas poéticas situadas entre trânsito, ambivalência, sobreposição, pertencimento, afeto, memória, gestos ordinários etc.

Levando em conta que escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita que ultrapassa os limites de uma percepção de vida, Evaristo ressalta o caráter de ação implicado à escrita de mulheres negras e pobres, destacando em sua fala a escritora Carolina Maria de Jesus. Trata-se de uma insubordinação que não se manifesta apenas pelas escolhas estilísticas que vêm a ferir as “normas cultas” e a língua do dominador/opressor, mas também pelas escolhas da “matéria narrada” – motivações que parecem vir de um desejo de presença, por uma vida em escrita:

O que se torna interessante para discutir sobre a escrita de Carolina Maria de Jesus é o desejo de escrever vivido por uma mulher negra e favelada. O desejo, a crença e a luta pelo direito de ser reconhecida como escritora, enquanto tentava fazer da pobreza, do lixo, algo narrável. Quando uma mulher como Carolina Maria de Jesus crê e inventa para si uma posição de escritora, ela já rompe com um lugar anteriormente definido como sendo o dela, o da subalternidade, que já se institui como um audacioso movimento. (EVARISTO, 2009, p. 27).

Ao pegar de empréstimo da literatura o operador *escrevivência* para o ato de reflexão nas artes, seria razoável sugerir a percepção inicial do audiovisual enquanto um meio de escrita em imagens e sons que pode e está em diálogo com esse conceito³³. Reforço, no entanto, que o agenciamento coletivo daquilo entendido por cinema negro, cinema indígena e cinema LGBTQIAP+, por exemplo, acontece via expressão, e não somente circunscritos na representação³⁴. Ou seja, quando escrevem, essas escritoras e artistas não

³³ Mesmo que o cinema e a literatura, quando comparados entre si, comportem graus de distanciamentos e não-correspondências.

³⁴ Penso nesse contexto o conceito de Representação elaborado por Stuart Hall no livro *Cultura e Representação* (2016), que se concentra na forma como a cultura e a linguagem moldam a nossa compreensão do mundo e das identidades sociais. Para Hall, a representação é um processo pelo qual significados e sentidos são construídos e comunicados por meio de signos e símbolos culturais, como imagens, palavras, gestos, narrativas, discursos, entre outras formas. Hall argumenta que as representações não são meras reproduções neutras da realidade, mas sim construções culturais e discursivas que são moldadas por ideologias, valores, crenças e poder. Ele enfatiza que as representações não são fixas ou estáticas, mas sim fluidas e em constante transformação, sendo influenciadas por contextos históricos, sociais, políticos e culturais. Em resumo, o conceito de Representação de Stuart Hall aborda como as

estão apenas sublimando a vida pela escrita, mas expressando aquilo que a literatura e o cinema hegemônicos recalcam na sua representação (SOUZA, 2018, p. 29).

Diante de uma escrita em que a autora narra a si, alguns estudos adotam uma leitura que ignora o fato de o trabalho poder ir de encontro ao emparelhamento das noções estéticas que estruturam a arte hegemônica, permitindo a possibilidade de diálogo com aquilo que se realiza por uma “dicção própria, não apenas pelo assunto em cena, mas pelo modo como ele se organiza esteticamente” (SOUZA, 2018, p. 39). Ou seja, isso pode indicar a existência de um sotaque de si do/no cinema brasileiro contemporâneo, na medida em que um conjunto de filmes recentes – especialmente de autoria de mulheres, pessoas negras, indígenas e LGBTQIAP+ – articulam “táticas disruptivas que vão além da representação como fim” (SANTOS, 2019, p. 52), ao passo em que investem em “estratégias formais de criação que os afastam da discursividade narrativa verídica ou transparente” (FREITAS, 2020, p. 203).

Sem pretensão de esgotar a trama de significados que se interpõem à escrevivência, uma vez acionado, acredito que a utilização desse conceito pode ser possível para as artes, não com a intenção de aprisionarmos determinadas proposições artísticas a determinadas “caixinhas” conceituais ou estilísticas, nem porque acreditamos na violência acadêmica de nomear a tudo e, com isso, cair na armadilha de diminuir a força daquilo que ainda não tem nome ou nunca terá. Portanto, uma pergunta anterior é: até que ponto interessa às obras e às artistas compreendidas como realizadoras não-hegemônicas, o empréstimo do operador escrevivência, para nós expectadoras³⁵, realizadoras, estudantes etc., construirmos escutas, leituras, interlocuções e estudos sobre/com suas obras?

culturas e as linguagens constroem significados e sentidos, influenciando a nossa compreensão do mundo e das identidades sociais, e como as representações estão enraizadas em questões de poder, ideologia e desigualdade.

³⁵ Conceito desenvolvido pelo artista e pesquisador Ricardo Basbaum, que trata da relação entre o espectador e o que ele nomeia de “expectador” (BASBAUM, 2018). Esse operador teórico nos convida a pensar sobre como interagimos com a arte e a questionarmos nossas próprias expectativas em relação a ela. Em vez de termos uma ideia pré-definida do que esperar de uma obra de arte, somos incentivados a permanecer abertos a diferentes interpretações e a nos voltarmos em uma discussão crítica sobre a obra.

Como operar com a escrevivência sem necessariamente categorizar e explicar, mais uma vez, essas vozes e o próprio conceito?

Ao abordar especialmente filmes de autoria negra, Kênia Freitas discorre sobre como esse confinamento destina o filme, “sobretudo no campo documental, a uma restrição discursiva dentro do regime do verídico: a representação da experiência racial autobiográfica, o testemunho da opressão e a denúncia do racismo” (FREITAS, 2020, p. 202). Através das palavras da pesquisadora, leio que Michel Boyce Gillespie elabora algumas provocações sobre a “indexicalidade fechada entre filme negro e vida negra”. Esse vínculo indexical, por sua vez, “oculta a complexidade do filme para interpretar, renderizar, incitar e especular”, contestando a ideia de que esses trabalhos audiovisuais necessitariam carregar “uma responsabilidade extradiegética”, ou “fornecer respostas no sentido de resolver problemas sociais”, por exemplo (GILLESPIE, 2016, p.2 *apud*. FREITAS, 2020, p. 202). Ao apresentarem uma multiplicidade de estratégias formais e narrativas, refiro-me a filmes que reivindicam a opacidade, no sentido posto por Édouard Glissant (2011), e que recusam “um confinamento restrito aos regimes miméticos da experiência negra no cinema” (FREITAS, 2020, p. 204).

Glissant, no livro *Poética da Relação* (2011), comentando e criticando o pensamento moderno e a forma moderna de conhecer, reivindica uma relação que se dá para além da diferença, com as outridades e o mundo, e que se coloca e se aceita em um lugar de uma não-transparência. Isto é, ele salienta a importância de assumirmos que existem opacidades no nosso conhecer o mundo, nas relações com as pessoas e, porque não dizermos, com as imagens e sons. Quase como se dissesse: se tem algo que nós não entendemos e precisamos transformar e colocar em determinadas categorias para entender, aceitar e nos relacionar, invariavelmente, estamos fazendo uma redução, moldando ao nosso vocabulário e visão de mundo.

Trata-se de uma redução de cosmovisões, de formas de ser e estar no mundo que não são necessariamente as nossas, e que, por consequência, não temos acesso sobre elas. O equívoco violento de acharmos que conseguimos aderir, compreender e nos relacionar com todas as coisas pela razão e explicação – quero dizer, por uma transparência que a razão e a explicação dão

–, é o que fundamenta o pensamento moderno universalista. Indo de encontro a isso, Glissant defende que, no lugar de procedermos dessa maneira – que é uma forma de dominar, controlar e diminuir –, talvez deveríamos aceitar essas relações de opacidade.

Frequentemente, quando os marcadores sociais são acionados nos textos em que se propõem a discutir determinadas produções não-hegemônicas, um perigoso jogo de espelhos acontece: ao construírem leituras de trabalhos cinematográficos tendo como orientação os aspectos autonarrativos – supostos ou explícitos –, ignoram suas complexidades de composição e suas naturezas enigmáticas, aprisionando-os em uma auto referencialidade e correspondência transparente com uma pré-suposta “vida real”. De antemão, entre outros enquadramentos, eles são colocados na caixa da autobiografia (quando interpretados enquanto documentário) ou da autoficção (quando interpretados enquanto ficção, ou quando diante de um filme em que o gênero cinematográfico é híbrido ou indefinido).

Há, todavia, um outro movimento de escrita que compreende nas criações de artistas contemporâneas a tática de realizarem uma crítica do presente numa não-marcação de proposital ambiguidade entre estar dentro e ao mesmo tempo fora de, “numa confrontação dos limites da e com a representabilidade”, mesmo quando a narrativa se desencadeia acompanhada de uma autorreferenciação (FREITAS, 2020, p. 203). Nessa confrontação, talvez um dos principais desafios colocados seja apresentar o sujeito do discurso como uma pessoa sem antecipar ou pré-estabelecer uma figuração de sua interioridade, autorreflexão ou autotransparência. Eis o gesto de realizações recentes que privilegiam estratégias formais de criação avessas às narrativas discursivas tradicionais, verídicas ou transparentes. (FREITAS, 2020, p. 203).

A encruzilhada é o encontro de perspectivas de diferença. Na escrevivência, distante do que receita a autobiografia, não há interesse em necessariamente construir um pacto de verdade entre a biografia da autora e a leitora – ainda que isso possa vir a acontecer; nem de mentira ou da necessária ficcionalização via primeira pessoa do discurso, como a autoficção sugere. Nada na escrevivência é verdade, bem como nada também é mentira (EVARISTO,

2020, p. 9). Ou seja, “a escrevivência não se contém nos limites etnocêntricos da autobiografia, da biografia, da escrita de si nem da autoficção” (SOUZA, 2018, p. 39).

Escrevivência não é mimese do real e foge a dicotomia entre o regime do verídico e o da falsidade; contempla a invenção, fabulação e especulação. Ela corresponde menos a uma caixa e mais a uma forma possível para as expressões artísticas e para o pensamento, enquanto modo de construção de enredos de vidas editáveis, no qual a criação é “como um jogo de pirataria, uma colagem feita por DJs”³⁶, ou, no jargão técnico, montadoras de si mesmas. Desse lugar, as escritas podem ser pensadas como uma tecnologia de si, vindas de processos de uma não fixação identitária, um ato ou uma prática formativa de subjetividades de sujeitos que especulam com seus eus e, nesse processo, se reinventam e reinventam a escrita.

Diversos conceitos se embaralham numa grande malha teórico-prática, na medida em que alguns de seus códigos podem ser lidos ora por aproximações, ora por distanciamentos, vindo a se tornarem confundíveis ao olhar e a escuta pouco atentos. Conceição Evaristo diz que essa con(fusão) entre vida-ficção-biografia não a constrange (EVARISTO, 2020, p. 10). Acontece que, alinhar a produção de realizadoras e escritoras negras, indígenas e não-hegemônicas à autobiografia e reduzir a ampla noção de escrevivência a esse mesmo conceito, seria um equívoco de análise (SOUZA, 2018, p. 41). Mas, também, privilegiar um desses termos em detrimento do outro é uma escolha que, acredito, escapa ao que é possivelmente livre nos trabalhos e nas práxis aos quais eles se vinculam. Portanto, propus o tensionamento dos conceitos de autobiografia, autoficção e escrevivência para tentar assentar essa gramática e situar brevemente o terreno de alguns operadores teóricos que abarcam práticas contemporâneas de escrita e fabulação de si. Aposto, por fim, no campo da flutuação, do desencaixe e da recusa, e em prezar pela potência de expansão infinita das proposições artísticas, sem a intenção de limitá-las ou circunscrevê-las a questões unicamente conceituais e bi(bli)ográficas.

³⁶ A frase entre aspas é uma recontextualização de um trecho da obra *Nós, os mortos* (1999), de Denilson Lopes.

CAPÍTULO 3

Desaprender com a água entre a dobra, o umbigo, a matéria

Ao perseguir uma hipotética dimensão autonarrativa em obras brasileiras contemporâneas, os trabalhos com os quais tenho pensado, especialmente imagens e sons que tratam sobre a subjugação colonial, racial e cisheteropatriarcal, posicionam-me em zonas de confronto. De antemão, eu estava indo aos seus encontros levando o “autonarrativo” como uma resposta. Em plano de fundo, a complexa pergunta “para o que estamos lhe convidando?”³⁷, enquanto a sentença estava montada: eram obras autonarrativas. Claro que, num plano de ordem, faz algum sentido entender a autonarrativa como um modo de operar uma determinada proposição artística, bem como vincular o modo e a realizadora na cena da representação e interpretar essas particularidades dentro de um recorte espaço-temporal – nesse caso, o qual atribuí no projeto dessa pesquisa como “cinema brasileiro contemporâneo”. Esse não seria exatamente um problema dentro de uma proposta de ordenamento; na verdade, como eu vinha fazendo, poderia ser um princípio.

No partir da hipótese de uma “escrita do eu”, a obsessão que se alimenta das auto referencialidades revela um lugar incômodo dessa armadilha. No exercício da reflexão, quando o que me guia é a autonarrativa enquanto modo operacionalizado pela artista, os pensamentos fazem curva e as preocupações voltam quase sempre ao seio da autorrepresentação. Talvez um dos incômodos centrais com o representar se encontra nessa demanda por um certo movimento de agrupar fragmentos e nomeá-los, ou seja, tentar compreendê-los numa determinada categoria, nome ou conceito, por exemplo, e, desse ponto, começar a relacioná-lo com outras coisas, para dizer o que ele é, bem como o que ele não é; o que ele faz, bem como o que ele não faz.

³⁷ Empréstimo adaptado da pergunta “para o que ela está nos convidando?”, ao qual Denise Ferreira da Silva comenta, se referindo à obra de arte, em sua fala-performance *Depois que tudo for dito e feito* (2021), no Pivô Arte e Pesquisa. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=8FNwYmJyFiA>. Acesso em: 20/10/2023.

O desconforto e a recusa em ler os trabalhos de artistas negras, indígenas, mulheres, e LGBTQIAP+ como objetos de estudo, mesmo que pautado pelo que nas categorias sociais anunciam outras possibilidades, tem mobilizado minha atenção à violência percebida na própria estrutura sistêmica da academia. Este movimento me aproxima daquilo que manobra no questionamento sobre o modo pelo qual acontece o encontro entre obra, artista e testemunha³⁸ e, sobretudo, por uma preocupação ética em não reencenar essa violência. Todavia, essa problematização é um tanto mais complexa quanto profunda. Suspeito que não esteja, portanto, na utilização do autonarrativo enquanto operação. Passa, em certo sentido, por usar a autorrepresentação como princípio e conceito orientador (um modo que media a reflexão), mas não somente. Talvez esteja, sobretudo, em como a delimitação do espaço do “auto” encontra-se enraizada em diferentes camadas, como aquelas que se imbricam às matrizes coloniais, raciais e cisheteropatriarcais; bem como remonta ao pensamento moderno, calcado nessas mesmas matrizes e sustentado pelas teorias de René Descartes [1596 – 1650], Immanuel Kant [1724 – 1804], Friedrich Hegel [1770 – 1831], entre outros filósofos da Idade Moderna, do Iluminismo e do pós-iluminismo.

Desenvolvido a partir do programa de Isaac Newton, o sistema filosófico de Immanuel Kant consolida a separação mente-corpo proposta por René Descartes, reforçando “a ideia de que o conhecimento é responsável por identificar as forças ou leis limitantes que determinam o que ocorre nas coisas e eventos (fenômenos) observados” (SILVA, 2020, p. 38). A partir das obras de Kant, Friedrich Hegel elaborou um “sistema filosófico responsável por inverter o programa Kantiano através de um método dialético que atingiu dois objetivos” (Ibid., p. 38):

- (a) a noção de *atualização*, em que corpo e mente, espaço e tempo, Natureza e Razão, são duas manifestações da mesma entidade, a saber, o Espírito, ou a Razão *enquanto* Liberdade, e
- (b) a noção de *sequencialidade*, que descreve o Espírito como movimento no tempo, um processo de autodesenvolvimento, e

³⁸ Nesse caso, penso “testemunha” não como sinônimo de “espectadora”, mas como aquela que acompanha uma situação que, muitas vezes, está fora da obra, implicada e afetada pelo que se passa *entre, além e dentro* dessa situação.

a História como a trajetória do Espírito. Com essas manobras, ele introduz uma versão temporal da diferença cultural representada pela atualização dos diferentes momentos do desenvolvimento do Espírito e postula que as configurações sociais da Europa pós-Iluminista são o ápice do desenvolvimento do Espírito. (SILVA, 2020, p. 39).

A arquitetura desse sistema baseado nos poderes da razão, ainda que continue ocupando uma posição de norma dominante, coexiste com as rachaduras provocadas pelas movimentações críticas que buscam confrontar e combater as violências sistêmicas por ela configurada. É o caso das mobilizações descolonizadoras e pós-coloniais que surgem como contragolpe ao incômodo a este desenho oclusivo de mundo. Embora haja um esforço consciente para combater a colonialidade, dois elementos entrelaçados do programa kantiano continuam presentes em muitos projetos epistemológicos e éticos contemporâneos, sendo:

(a) *separabilidade*, isto é, a ideia de que tudo o que pode ser conhecido sobre as coisas do mundo deve ser compreendido pelas formas (espaço e tempo) da intuição e as categorias do Entendimento (quantidade, qualidade, relação, modalidade) –, todas as demais categorias a respeito das coisas do mundo permanecem inacessíveis e, portanto, irrelevantes para o conhecimento; e, conseqüentemente, (b) *determinabilidade*, a ideia de que o conhecimento resulta da capacidade do Entendimento de produzir conceitos formais que podem ser usados para determinar (isto é, decidir) a verdadeira natureza das impressões sensíveis reunidas pelas formas da intuição. (SILVA, 2019, p. 39).

Denise Ferreira da Silva apresenta que os projetos hegeliano e kantiano operam pelas vias da “reivindicação de um conhecimento com certeza, [...] a partir de causas eficientes e demonstrações matemáticas, que são a base do texto moderno” (SILVA, 2019, p. 40). Ou seja, as ciências sociais, a antropologia e as teorias críticas, por exemplo, são influenciadas pelas teorias da física de partículas³⁹, das geometrias e do que se desenvolve a partir delas, como os estudos de forma, peso, ótica, densidade, posição, espacialização, figura etc. Quero dizer, estes projetos fundamentam os pensamentos analíticos e críticos

³⁹ A física de partículas aparece no trabalho de Michel Foucault, em *Microfísica do poder* (1978) e em *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (1975), por exemplo.

sobre a experiência estética e “o humano como uma coisa social” (SILVA, 2007), na medida em que se passa a olhar para o sistema social, expressivo e poético, a fim de interpretá-lo, classificá-lo e ordená-lo.

Dos programas kantiano e hegeliano, são fabricados os princípios do julgamento reflexivo e estético, o transcendental, a autodeterminação, a distinção entre sujeitos (e entre sujeito e mundo) e a subjugação racial, para mencionar apenas algumas ferramentas de manutenção política e simbólica do poder europeu, branco e ocidental. Tudo aquilo que compõe os pilares ontológicos e epistemológicos, aos quais Ferreira da Silva apresenta criticamente, correspondem a uma junção desde dentro, funcionando como partículas – visíveis e invisíveis, por assim dizer – mediadoras de energia, a montarem o mundo ordenado, ao qual nos foi dado a conhecer.

De maneira geral, estes pilares atuam por meio de uma relação de causa e efeito, ou seja, uma vez que separamos e pré-determinamos as coisas, isso nos permite prever e esperar que elas cumpram uma certa sequência e sentido, dentro do entendimento de tempo linear. Um dos problemas nisso é que a sequencialidade, juntamente à determinabilidade – acionada pela gramática do pensar pós-iluminista para dizer, por exemplo, o que uma determinada coisa precisa ser, bem como para traçar na flecha do tempo a evolução perante o que ela se torna –, cria (forja) hierarquias, “verdades” e entendimentos que se pretendem universais.

Ao relacionar a autorrepresentação como princípio (via modo autonarrativo em imagens e sons), a crítica dirigiria, tal qual fundamentada, a um sujeito autodeterminado ou “eu transparente”. Ou seja, desde um pré-posicionamento, orientação, intenção e interpretação que, novamente, evidenciaríamos como o programa kantiano está “nas noções de estética, na subjetividade e no julgamento analítico” (SILVA, 2021), por exemplo. De modo violento, se manifestariam as separabilidades, sequencialidades e determinabilidades. A inclinação antikantiana, por sua vez, também não parece estar na ordem da resolução, visto que, ainda assim, o pensamento, bem como o texto, estariam enredados nas orientações desses mesmos pilares.

Seria preciso compreender o que está armadilhado nesse jogo caça-

presa, onde a criação artística que emerge da identidade individual via autorrepresentação por grupos não-hegemônicos, vem a ser (re)capturada pelo mesmo programa de mundo que os exclui dizendo os incluir. De saída, parece que, mesmo que a criação se apresente como transgressividade⁴⁰ política e poética, quando enredada nesse jogo armadilhado, presa e caça “refundam a velha sequencialidade histórica marcada por avanço e retardo” (GADELHA, 2020, p. 147), simplificando assim a intenção artística. A emboscada está nessa logística que, ao promover a individuação, simultaneamente a utiliza para evitar qualquer tipo de fuga. Os textos institucionais parecem se envolver nesse ciclo, continuamente circunscrevendo a proposição, enquanto buscam produzir uma leitura da mesma em sua totalidade e transparência. Contudo, há um contraponto a este problema que se concentra em habitar a armadilha de outras maneiras: mesmo quando o texto institucional tenta enquadrar uma obra nessa categoria, ainda assim, ela pode incitar movimentos que não sejam resultado do dualismo caça-presa. É preciso lembrar que há a intenção da artista e há o que a obra é (o que está feito) e diz (o que a obra fala pode diferir do que é percebido).

Os confrontos postos pelos trabalhos através dos quais algumas artistas oferecem como intervenção, sublimam, em certo sentido, o excesso dessas violências, ao mesmo tempo em que fazem um convite para outras possibilidades. Independente de se tornar ou não alguma coisa a partir do encontro com a sensibilidade, o desconforto atinge a experiência, expondo sua incapacidade. Isso acontece quando a mala de conceitos, significados, léxicos e gramáticas acadêmicas, de apreciadoras, críticas, ou de um público de maneira geral, ficam em evidência: uma desorientação ocorre, porque não sabe, não conhece e não há resolução que passe por chaves.

Nestes trabalhos que oxigenam o cenário da arte contemporânea sem oferecer respostas, acontece algo além e aquém da representação (MOMBAÇA; MATTIUZZI, 2019, p. 19), refratário da intervenção, como uma coisa que bate de um jeito diferente sem ter que explicar. De repente, aquilo imobiliza e lhe reposiciona na tarefa crítica, ao passo em que lhe joga para fora da imediata resolução. A sabotagem está ao mesmo tempo em quem/o que quebra, em

⁴⁰ “Transgressividade” no sentido de uma qualidade de transgressão.

quem/o que testemunha a quebra, e naquilo/naquele que é quebrado (veículo da rasura ou a própria rasura). Algo que vem de fora da articulação conceitual, da gramática e do discursivo, mas que está presente no momento do sensível e da imaginação que navega sem a dominação do entendimento.

Há em torno disso um extenso debate sustentado pelas bases kantianas, no qual se postula sobre a apreciação a partir da analítica do belo, da descrição do julgamento reflexivo e do Espaço da Imaginação, formulações que enrijecem o pensamento de que nossa sensibilidade já está totalmente ocupada pelo entendimento, quer queira, quer não. Dizendo de outro modo, Kant afasta o sensível do estético, ao mesmo tempo em que resolve o estético numa relação entre a imaginação e o entendimento; por consequência, rebaixa o sensível ao grau de desimportância. Estas são bases que vão estruturar não só a teoria de Friedrich Hegel pouco tempo depois, como também é o que fundamenta a experiência estética de uma maneira geral, enquanto campo de estudo e análise⁴¹.

Apresentar criticamente as bases em que se assentam o pensamento que estrutura o mundo tal qual conhecemos, fazendo ressoar Denise Ferreira da Silva, parece necessário como um movimento primeiro que permanece no caminhar em aproximação a quem se dedica a refletir sobre camadas dessa discussão, pré-ocupada em pensar com a arte e se relacionar com uma obra, contra o lugar em que obra e artista virariam captura. Passa pela suspeita de que, se a armadilha é pensada como uma fratura, como sugere José Juliano Gadelha, talvez seja possível criar brechas no jogo sequencial que volta sempre já ao impasse entre “quem ou o que caça e quem ou o que seria o alvo” (GADELHA, 2020, p. 148).

3.1 O caminho do eu ou onde o céu ainda não caiu

⁴¹ Em contraste com estudiosos que vêm se dedicando em “recuperar” o sensível, como Jacques Rancière em *A partilha do sensível: estética e política* (2000), por exemplo.

[...] Não há nada mais fácil do que dizer

eu eu eu

eres moderno fernando [...]

Francisco Malmann⁴²

Dizer do “eu” quando parece que muito já foi dito sobre, é, pois, retomar e pôr à mesa o conjunto de disputas que movem as tramas e tecnologias da colonialidade, as quais circulam as ideias e os imaginários dessa enunciação. Consolidado no momento do texto moderno e remodelado por Hegel⁴³, diante do questionamento “de que ‘eu’ estamos falando?”, poderíamos dizer: falamos do “eu transparente” pós-iluminista europeu (homem, branco, cis, hetero etc.), figura ontológica racional, universal e consciente de sua condição de sujeito, uma vez que pensa, portanto, existe – como a declaração de René Descartes. O “eu penso” possui o poder imanente de se autodeterminar, sendo, também, um sujeito da identidade, ou seja, ele carrega um valor ético inerente a sua existência. A sua figuração aparece como a de uma entidade que é única no mundo, compreendida pelos conceitos de liberdade e soberania. Em outras palavras, ele é a regra e o próprio valor.

Embutidas ao sujeito neutro, objetivo e racional – montado para emitir verdades e juízos sobre toda e qualquer coisa por meio da racionalização, do conhecimento e da classificação – estão as formas de pensar da modernidade, as epistemologias e as ciências modernas. Contudo, essa configuração que ressoa no presente do sistema-mundo, decorre do século XVII, desde o momento em que Descartes introduziu a separação entre mente e corpo (em repúdio à sua espacialidade), determinando que a mente humana (o cérebro, o intelecto) é o que possui a capacidade de estabelecer juízos, apreender o

⁴²⁴⁴ Trecho do livro *Tudo que leva consigo um nome* (2021), de Francisco Malmann.

⁴³⁴⁵ “Hegel remodelou o Sujeito como o “eu” transparente, aquele cuja emergência ele localizou na Europa pós-Iluminismo, onde o Espírito completou sua trajetória de autorrealização”. (SILVA, 2007, p. 39).

conhecimento e determinar a verdade sobre qualquer coisa (SILVA, 2017, p. 41). Não por acaso, como afirmou Frantz Fanon (1968), o primeiro lugar de ataque do colonialismo é o corpo, aquilo que está fora da edificação da racionalidade e, portanto, inaceitável perante esse projeto epistemicida e de domesticação (RUFINO, 2016, p. 57).

Ao se voltar para a maneira como a razão universal organiza e determina o mundo na/pela leitura cartesiana – isto é, sendo a interioridade ligada à mente (que, por sua vez, é autodeterminada), e a exterioridade ligada ao corpo (não-autodeterminado, portanto, afetado e determinado por fora) – Denise Ferreira da Silva elabora a distinção entre dois momentos: o estágio da exterioridade, correspondente ao “modo pelo qual o conhecimento científico descreve o cenário dos fenômenos naturais” (SILVA, 2007, p. 16), e o estágio de interioridade, “o cenário em que a filosofia (bem como a história e outras disciplinas de humanidades) coloca os fenômenos humanos” (SILVA, 2007, p. 16). Ao distinguir estes palcos, descreve a razão operando de modos diferentes entre si: no palco da interioridade (autodeterminado), a razão opera como significante da liberdade, de maneira criativa, isto é, como *poiesis universal* (Ibid., p. 16); já no palco da exterioridade, a razão opera de modo controlado e regulador, referente ao *nomos universal* (Ibid., p. 16).

As Ciências Humanas, através das teorias da diferença cultural e da racialidade como produto do pensamento (científico colonial), constroem esse sujeito moderno ocidental, mas também produz um sujeito afetável: o Outro, que corresponde a todos os corpos racializados e marcados por serem diferentes do sujeito da transparência e universalidade. Este “Outro Racial” (Ibid, p. 16) é afetável e determinado pelo poder dominante (sujeito da razão), sendo que o valor ético do “Outro” é dado de fora para dentro (posto que não possui valor ético intrínseco) e de cima para baixo (posto que não se autodetermina, mas é determinado).

Essa configuração entre aquele entendido como “eu penso” e aquele entendido como “Outro”, são produtos da categoria científica de raça, conceito criado por um pensamento acadêmico ocidental europeu pós-iluminista, entre os séculos XVIII e XIX, consistindo em um “arsenal político simbólico que usou das estratégias da ciência moderna para produzir diferenças biológicas, sociais,

jurídicas e econômicas, através da noção de diferença cultural” (Ibid, p. 16). A montagem desse conceito não somente consolida um “novo padrão de poder” colonial, bem como cria um outro horizonte ontológico implicado ao conceito de Estado-nação (estrutura de poder), correspondente ao espaço de ocupação, dominação e subjugação por meio do qual se articulam “formas de existência social dispersas e diversas” (QUIJANO, 2005, p. 130).

Uma vez colocado em comparação ao sujeito que se entende (e é entendido) como regra, aquele nomeado de “Outro” aparecerá nos textos modernos ocidentais como sujeito da diferença: o primitivo, o selvagem, o exótico; atribuições provenientes dos sustentáculos racistas com bases assentadas em narrativas e discursos forjados e reproduzidos por toda “uma gama de intermediários e instituições” brancas e eurocêntricas. Além disso, o “sujeito afetável” será sempre mostrado com alguma falta: ora falta-lhe consciência e subjetividade, ora é escasso de história, ora têm carência de autodeterminação. A sua marca se faz por aquilo que ele não tem, quando em relação ao sujeito moderno (europeu, branco). Este, por sua vez, não lhe falta nada: a todo momento compreende a si próprio a partir de si mesmo, sem depender de nenhuma relação com outras pessoas ou com o mundo externo a seu “eu”. A construção de uma centralidade, universalidade e neutralidade do sujeito da branquitude, conversa com o que diz Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação* (2020):

Uma mulher Negra diz que ela é uma mulher Negra, uma mulher branca diz que ela é uma mulher, um homem branco diz que é uma pessoa. Branquitude, como outras identidades no poder, permanecem sem nome. É um centro ausente, uma identidade que se coloca no centro de tudo, mas tal centralidade não é reconhecida como relevante, porque é apresentada como sinônimo de humano. Em geral, pessoas brancas não se veem como brancas, mas sim como pessoas. A branquitude é sentida como a condição humana. No entanto, é justamente esta equação que assegura que a branquitude continue sendo uma identidade que marca outras, permanecendo não marcada. E acreditem em mim, não existe uma posição mais privilegiada do que ser apenas a norma e a normalidade. (KILOMBA, 2020, p. 8).

Assim que criada, a categoria de raça passa a ser operada de forma a posicionar diferentes grupos em polos opostos e os separar por uma

hierarquia ética com relação a quem tem mais ou menos valor dentro do entendimento moderno do que é humanidade. Ou seja, o conceito de raça está a serviço de um programa ético que tem como estrutura elementar a violência colonial e racial total⁴⁴, em permanente privilégio de certas gentes (brancas, cisheteronormativas), “dificultando as possibilidades de compartilhamento não zoneado” (GADELHA, 2020, p. 142), já que a “equidade entre vidas distinguidas” nunca foi uma intenção nem esteve na ordem do dia da agenda que opera na matriz da colonialidade, da racialidade e do cisheteropatriarcado. Essas problemáticas extrapolam, no entanto, uma localidade unicamente científica e afetam o sistema-mundo como um todo, desde dentro. Isso faz com que vidas racializadas sejam capturadas como objeto da sociologia e da antropologia, por exemplo, bem como influencia na formação de um pensamento e imaginário “comum” sobre essas existências.

Pensar em como imaginamos o humano e em como o encaramos do ponto de vista ético, não raro, evoca um exercício que leva a privilegiar o palco da interioridade – ainda relacionada à mente, mas extrapolando os sentidos de racionalidade atribuídos pelos filósofos do iluminismo/pós-iluminismo nos séculos passados, ou seja, compreendendo a mente já com uma roupagem da subjetividade⁴⁵. Uma outra camada desse pensar a humanidade implica a associação do humano com a historicidade que, por sua vez, corresponde à temporalidade. Da junção dessas dimensões, isto é, o palco da interioridade com a temporalidade, estes filósofos fundamentam a definição da figura do sujeito e da autoconsciência.

Por meio de um conjunto de arsenais de dominação racial, essa existência exterior ao humano (europeu, branco), responde também a um texto moderno que, como apresenta Achille Mbembe ao dizer sobre a Razão Negra, “se quer

⁴⁴ Neste contexto, a violência racial total corresponde à lógica da obliteração das vidas negras e racializadas e está relacionada à uma destruição da vida até o nível da carne, no sentido colocado por Hortense Spillers (SPILLERS, Hortense - “Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book”), considerando que “o valor (passado, presente e futuro) total expropriado constitui a própria estrutura (o sangue e a carne) do capital global” (SILVA, 2022).

⁴⁵ A *subjetividade* é um conceito que tem assumido protagonismo na contemporaneidade, como podemos ver nos trabalhos de Gilles Deleuze, Félix Gattari e Michel Foucault, para citar alguns dos nomes mais conhecidos.

ao mesmo tempo gesto de autodeterminação, modo de presença perante si mesmo, olhar interior e utopia crítica” (MBEMBE, 2018, p. 61). Então, se em um momento “a consciência ocidental do negro é um *juízo de identidade*” (MBEMBE, 2018, p. 61), em outro, esse segundo texto se manifesta como resposta a demanda de perguntas “colocadas à primeira pessoa do singular: ‘quem sou eu?’” (MBEMBE, 2018, p. 61), referente, por sua vez, a uma “*declaração de identidade*”.

No limite da questão, isso quer dizer que a construção científica do racial e suas hierarquias aprisiona certas existências mesmo quando, supostamente, elas estariam subvertendo essa lógica de dominação mediante a justaposição do “outro” no “eu”, posto que permaneceriam re-capturadas, então com as vestes da transparência autodeterminada. Nadando neste sentido, performam a antropologia e a sociologia que, ao partirem da separação entre o “eu” e o “outro”, mesmo que o intuito seja questionar, eliminar e confrontar essa lógica de violência, continuam objetificando e retroalimentando as engrenagens extrativistas da matriz colonial, racial e cisheteropatriarcal. Dito de outro modo, responder a “quem ela é?” ou responder a “quem sou eu?”, são facetas de extração cognitiva e simbólica de um projeto de conhecimento que promove a manutenção de um mesmo mundo ordenado que refunda e atualiza antigos princípios coloniais.

Três perguntas são feitas por aquele que lê este problema sob a ótica das condicionantes “ou estamos diante de um sentimento utópico, ou estamos diante de uma impossibilidade teórica”: como fazer a crítica ao olhar vertical, violento e colonial do eu sobre o outro, sem trabalhar essa dualidade? Haveria uma forma de falar dessa violência sem explicar essa distinção (ainda que a condenamos)? Qual então é a possibilidade de se fazer a crítica dessa relação sem estabelecer essa relação? Por um lado, o problema é visto como utopia porque sonha o manejar com perspectivas diversas, outras composições do saber e do mundo, que reivindicam, como fim, a indistinguibilidade do ser. Por outro, é visto como impossibilidade teórica porque situado dentro e sempre já na armadilha que desmonta aquele que não sabe responder ao *como* da questão. A complexidade dessa condição demanda o esforço em descarregar a armadilhagem com o feitiço da simultânea indistinção e especificidade no trato do individual e do

coletivo. O impasse entre “sentimento utópico” ou “impossibilidade teórica” ocorre desde o entendimento de que essa realidade forjada é usada como ferramenta da e para a violência epistêmica, reafirmada no momento em que a pergunta é colocada.

Ao confrontar essas perguntas, que evocam horizontes utópicos nas práticas artísticas e sociais, somos levados a encarar o impossível como uma barreira intransponível. A ideia de dar movimento ao impossível, isto é, tentar ultrapassar aquilo que é intransponível, mesmo cientes de que não teremos sucesso, pode soar como pessimismo ou utopia. No entanto, é justamente ao reconhecer essa impossibilidade que as artistas criam suas proposições, explorando a própria dimensão do limite e buscando habitar outras saídas, com uma perspectiva realista dos contextos políticos, econômicos, jurídicos e sociais. Talvez possamos formular que essas artistas propõem brechas no entretanto e entre espaço como um gesto que pode não ser necessariamente uma solução para os problemas desse mundo, mas como uma forma de viver e habitá-lo outramente. Existe, entretanto, um coeficiente de imprevisibilidade que escapa ao nosso domínio, cuja produção artística pode acessar e a gente não dá conta, no qual, ao invés de uma resposta, o trabalho possa ser uma aposta.

Diante da anunciação da morte do sujeito pelos escritores pós-modernos, os cientistas sociais e antropólogos “descreveram essas circunstâncias como o início de um novo momento de luta política - a política da representação, isto é, a luta pelo reconhecimento da diferença cultural”, ao lerem este evento como “uma proliferação de ‘razões’ e ‘histórias’ menores”, descrevendo este contexto “em termos da ascensão da cultura” (SILVA, 2007, p. 21). Ou seja, o cultural, localizável dentro do terreno de significação científica (antropológica), “continua autorizando a (re)escrita dos “outros da Europa” como tais. Mas, desta vez, como sujeitos encarcerados pela diferença cultural” (SILVA, 2022, p. 58).

Eis a válvula de escape do fardo antropológico para-com seu(s) objeto(s): “os “nativos” de hoje poderiam e deveriam representar a si mesmos, nos disseram, e ela poderia finalmente (criticamente) ocupar sua própria posição de privilégio” (SILVA, 2007, p. 21, *apud.* CLIFFORD, 1988). Posto que a

universalidade e a historicidade⁴⁶ são componentes da tese da transparência, Denise Ferreira da Silva argumenta que o cultural, quando utilizado para apresentar ou dizer de uma coletividade a qual o racial já inscreveu como subalterna, “ele adquire um sentido descritivo que não pode e nem é capaz de manifestar interioridade” (SILVA, 2022, p. 58). É na trama dessa ampla rede de armadilhas intelectuais que a proposta autoetnográfica pode ser engolfada, por exemplo:

As chamadas autoetnografias podem cair facilmente na cilada de que estariam se contrapondo a tudo isso, quando acreditam que essas separações estariam fraturadas ou mesmo inexistentes, já que as vidas outrora tornadas o outro seriam agora as responsáveis diretas pela produção do conhecimento etnográfico. Ocorre que não raramente essas autoetnografias refazem os velhos modelos da sobrecodificação, voltando-os para si mesmas, ou seja, não há mais a separação nítida entre nós e eles nos planos narrativo e descritivo diretos, mas permanece todo o desejo de interpelação de uma diferença dessa vez buscada das mais diversas formas, na vida daquelas gentes que se posicionam como as autorrealizadoras do empreendimento antropológico. Então esses trabalhos acabam por exercer uma outra maneira de violência mimética no plano do que seria uma crítica aos modos de fazer antropologia. (GADELHA, 2020, p. 144).

Atravessa algumas dessas proposições o engajamento em elaborar estratégias de escrita que confrontam, de certa maneira, feridas alargadas por um projeto político global que inclui em seu programa eliminar grupos oprimidos, tanto da História quanto do Discurso. Nestes locais em que a representabilidade se manifesta – a história e o discurso –, a pessoa historicamente oprimida que narra a si, então entendida como subjetividade, aparece em cena como um sujeito social, ou seja, “como uma coisa ética particular” (SILVA, 2018, p. 1). Dizendo de outro modo, ao articular um projeto emancipatório, o “subalterno racial” inscrito como um sujeito histórico, enfim teria entrado na cena da

⁴⁶ Descritores sociais que permanecem vivos mesmo após a anunciação da morte do sujeito.

representação⁴⁷ como um “eu transparente”:

Desse modo, essa formulação ensaia a transparência, o pressuposto ontológico moderno, ao implantar a universalidade e a historicidade como os descritores ontológicos modernos privilegiados: sugere que a emancipação racial ocorre quando da inclusão (jurídica e econômica) dos outros raciais e de suas vozes (históricas e representações culturais) finalmente realiza a universalidade nas configurações sociais pós-modernas. (FERREIRA DA SILVA, 2007, p. 24).

O argumento de que a autodeterminação e a transcendentalidade são aspectos da razão universal na sua versão moderna, não corresponde, todavia, a um movimento simplista de diminuir ou anular a importância de trabalhos autorrepresentativos como possibilidade de criação de epistemologias pelas gentes não-hegemônicas que vibram o desejo de contarem histórias a partir de/por meio de si mesmas, contra essas engrenagens. Ao contrário, é pela consideração de que, apesar dessas atualizações, “operar com fronteiras sejam elas quais forem só permite manter a vida à medida que encontramos condições vitais de reimaginarmos as rotas” (GADELHA, 2020, p. 144), como enunciado pelas palavras de Juliano Gadelha.

Podemos dizer, portanto, de uma postura artística e ética que aponta para a possibilidade da criação implicada a um jeito de fazer que confronta os modos de representação, sublimando uma perspectiva crítica representacional anticolonial. Esse processo disruptivo pode, inclusive, questionar se, ao reimaginar rotas, surgirão outros horizontes possíveis dentro do próprio campo, uma vez que tencionam na autorrepresentação a ideia da própria representação e, conseqüentemente, abalam as estruturas da determinabilidade que supostamente seria intrínseca a elas.

Quando a proposição artística anticolonial intenciona ir além da denúncia, em direção a contra-atacar a violência epistêmica ao questionar os modos e as formas de apresentação, ela pode se revelar enquanto confronto (SILVA, 2015, p. 291). O tensionamento entre experiências pessoais, contra-narrativas e

⁴⁷ Denise Ferreira da Silva conceitua a “cena da representação” em seu glossário como “Relato que explica como a razão desempenha seu papel soberano enquanto poder produtivo” (SILVA, 2022, p. 23).

formas de representação é parte do que aparece em *Pontes sobre abismos* (2017), videoinstalação de Aline Motta. Nesta incursão ao passado, um dos gatilhos para a artista partir em busca de vestígios de seus ancestrais é a revelação de um segredo de família contado pela sua avó⁴⁸. Um tema recorrente em seus trabalhos é a formação de sua família, permeada por contradições que também atravessam a história de muitas famílias brasileiras, cuja miscigenação é uma noção romantizada e violenta.



Figura 2 – Pontes sobre abismos. Frames de vídeo. 2017.

⁴⁸ “Um dia, minha avó me disse que ia me contar um segredo. Ela disse: “eu nunca conheci o meu pai. Ele nunca me reconheceu como filha. O nome do meu pai é Enzo. Enzo Pereira de Souza”. Enzo era o filho do patrão. Filho do patrão da casa onde sua mãe (minha bisavó, Mariana) trabalhava. Mariana engravidou de Enzo e foi mandada embora. Anos se passaram. Eu demorei muito tempo procurando por Enzo, até que encontrei seu nome em jornais antigos. Ele aparece muitas vezes na coluna social. Ele é muito popular. Naquele dia, uma outra família nasceu. Uma outra metade do DNA da minha avó.” [...] *Pontes sobre abismos* (2017).

Em muitos de seus trabalhos⁴⁹, Aline Motta revisita fotografias, jornais, inventários, testamentos, certidões de óbito entre outros materiais de arquivo, colocados nas suas obras de modo a promover o deslocamento dos sentidos postos até então a estes documentos. A contra-narrativa se apresenta tanto na recusa da representação que [re]performa a violência e a obliteração, quanto se move entre apagamentos e presenças, as lacunas e o descobrimento de vestígios, o presente, o passado e o futuro, o vivo e o morto, a pergunta que não tem resposta e a dobra daquilo que pode ser poética, material e virtualmente criado. O uso da realidade como ferramenta para imaginar criticamente abre caminho para que o olhar redirecionado desarme e recomponha os fios das narrativas presentes e assombradas por um passado cuja dívida histórica é impagável. Essa criticidade que se manifesta no terreno da fabulação transita no campo da imaginação política, assim como a justaposição de tempos, o mistério e a rasura que, ao riscar, dá contornos oblíquos à palavra.

A *fabulação crítica* em torno do arquivo é conceituada por Saidiya Hartman (2020) como sendo uma prática que joga com os elementos básicos da história e os rearranja, ao rerepresentar “a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa”, interseccionando o fictício e o histórico. Na tentativa de comprometer o status do evento e deslocar o relato preestabelecido ou autorizado, procura-se “imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito” (HARTMAN, 2020, p. 29). Diante dos arquivos da escravidão e dos escravizados, ela aponta para os riscos inevitáveis da escrita da história e pergunta: “Se não é mais suficiente expor, então como seria possível gerar um conjunto diferente de descrições a partir desse arquivo? Imaginar o que poderia ter sido? Visualizar um estado livre a partir dessa ordem de afirmações?” (HARTMAN, 2020, p. 22).

Se, espantosamente, ao lado do terror e do empreendimento de morte há o vislumbre da beleza sendo construída a partir de um certo sentido encantado de mundo (SIMAS, 2020), seria possível propor um modo estético que apresente

⁴⁹ É o caso de *Filha Natural* (2017), *Se o Mar tivesse varandas* (2017) e *(Outros) Fundamentos* (2017-2019) (instalações fotográficas, performances e videoinstalações), entre outros trabalhos da artista, que se encontram catalogados em seu site: <https://alinemotta.com/>. Acesso em: 20/10/2023.

essas vidas fora (e para além) do vocabulário que as retira da categoria do humano e determina que suas existências são descartáveis (HARTMAN, 2020, p. 26). De que forma, então, a narrativa pode presentificar a vida em imagens e sons e, ao mesmo tempo, respeitar, honrar e alimentar o que não podemos saber? A proposição de argumentos especulativos e de uma leitura crítica dos materiais para contar uma história contempla o que Aline Motta descreve sobre sua relação com os arquivos em seus processos artísticos:

[...] quando faço uso de material de arquivo nas minhas obras, procuro discutir se existe uma linguagem diaspórica comum e para qual caminho de intersecções coincidentes essa linguagem apontaria. As lacunas, falhas e abismos desse arquivo são como cartografias sobrepostas de paisagens internas e externas ainda a serem desenhadas. (MOTTA, 2021, p. 333).

Nas viagens em busca por arquivos de seus familiares entre as áreas rurais do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Portugal e Serra Leoa, Aline Motta parece tentar alguma aproximação histórico-afetiva (palavras, imagens, entendimentos) nessa incursão que gera *Pontes sobre abismos* (2017), à medida em que retratos fotográficos e recortes de jornais são impressos em tecidos de grande dimensão e postos por sobre as águas, as plantas, as pessoas e as coisas. A descrição que Aline Motta tece sobre seu trabalho conta que “a água também é entendida como um veículo de histórias que muitas vezes estão ocultas, e precisam ser invocadas para se fazerem presentes”⁵⁰. Ela diz, ainda, de como sua poética é tangenciada pelas cosmologias centro-africanas e por conceitos que partem do entendimento de que os ciclos da vida estão intrinsecamente conectados aos ciclos da natureza (MOTTA, p. 10).

Ao banhar as fotografias de seus antepassados em água, a matéria se torna testemunha e confidente do segredo das vidas evocadas como monumentos suspensos, tanto quanto veículo da própria memória. Ou, em suas palavras, “a água é uma máquina do tempo”. Uma vez que entendemos a água como um meio que não só carregou vidas, mas que também foi lugar de depósito delas, seria possível dizer de uma relação de ordem energética e material que a

⁵⁰ <https://alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abyss>. Acesso em: 20/10/2023.

compõe. Quando depositadas nas águas, essas vidas se transformam em outras formas de vida, de modo que suas partículas permanecem e se atualizam em sua composição. Isso quer dizer que o oceano carrega energética e materialmente a violência colonial e, ao dizer do fluxo de energia dos corpos, diz também sobre o capital financeiro e a extração do valor delas. Mas, vou mais longe: se a água, essa energia vital, é a própria vida, o gesto de submergir ou flutuar as fotografias, se apresenta como uma maneira possível de fazer essas pessoas presentes através dela. Aline, então, subverte essa perspectiva da água e vira o avesso do avesso, porque, antes de carregar as energias do colonialismo, a água sempre foi a energia que moveu e continua movendo a vida, expressa em seu trabalho como uma forma de honrar e homenagear seus antepassados. Talvez seja um pouco nesse sentido que Conceição Evaristo sugere que “se houvesse um monumento à memória negra, deveria ser construído no fundo do mar, em homenagem àqueles que se perderam na travessia.” (EVARISTO, 2020).

O status de “transparência das fontes” parece ser subvertido em “transparência das águas” enquanto “ficção da História” (HARTMAN, 2020, p. 29), no momento em que Aline Motta joga com o evento e desloca o relato para o seu próprio umbigo. Quando a narrativa ganha forma estética, o giro epistemológico em direção ao que a artista chama de “epistemologia da umbigada”, está para seus processos enquanto chave de degradação dos pressupostos de universalidade que ancoram a representação. Se a água toma a forma do espaço, Aline goteja essa matéria num tubo de ensaio até que ela transborde e escape a forma do objeto que acha que a contém. Há, portanto, uma autonomia em seus trabalhos que independe daquilo que não se dá conta e extrapola os limites da intenção.

Ao interpretar o trabalho de Aline Motta como uma composição, é possível perceber a água não apenas como uma forma material, mas também como matéria bruta. A água está em seus trabalhos como virtualidade, pela recusa em pensá-la tanto em estabilidade quanto em movimento. Eis a matéria em seu estado bruto quando, antes, a deixa parada. Então a cena se reatualiza, desde uma implicabilidade no modo como as construções em imagens e os sons interferem naquilo que já foi vivido, naquilo que está sendo vivido e naquilo que

ainda será vivido. A água, essa máquina Kalunga, possibilita uma abertura no espaço-tempo: então ela atravessa o Atlântico e faz o caminho de volta em direção aos seus ancestrais, ao mesmo tempo em que mergulha em direção a si mesma e especula o porvir, ao recompor suas histórias e ao se recompor nelas.

Arriscaria sugerir que Aline Motta performa um eu em caminho ao seu fim transparente, confrontando com suas obras a noção de autorrepresentação. Com isso quero dizer que ela não apenas parece ir ao encontro de se autorrepresentar, mas, que, ao mesmo tempo, também subverte a subversão, pela recusa desse eu transcendental. Como se desestabilizasse o “eu” e o “você”, no sentido contrário aos fundamentos liberais de reconhecimento individual em que impera a relação eu-tu. Em certa medida, Aline Motta também trabalha com a virtualidade quando fala simultaneamente na primeira, segunda e terceira pessoa do singular e do plural: uma chave é virada – um portal é aberto, uma fenda é rachada –, já que o local da virtualidade permite operar com a diferença sem a separabilidade e um olhar sequencial. Primeiro porque suas narrativas escutam e honram o individual e o coletivo, o ancestral e o si mesmo, sem distinções e com a especificidade do instante. Segundo, porque é no centro da roda – um “centro que dança ao redor de si mesmo” com as extensões de suas pluralidades não-fixas em um único destino –, que se decanta o segredo e resguarda o mistério:

Vista a centralidade que o umbigo tem para as culturas centro-africanas e afro-brasileiras, falar sobre o próprio umbigo não se configura um ato de espelhamento narcísico. Pelo contrário. Do mesmo modo que as giras oceânicas que saem de Angola e banham o Brasil são correntes em sentido anti-horário, a gira refaz o caminho do sol, de leste para oeste, círculos de corpos que se movimentam em espiral. Nesta dança, eu projeto meu umbigo para a frente e convido alguém para se juntar a mim no centro da roda. Quando lanço meu corpo ao centro, eu piso na intersecção de uma linha horizontal, que é a Kalunga, e uma linha vertical, que representa minha espinha dorsal, meus alicerces. A intersecção dessas duas linhas é a encruzilhada.

Nesse ponto de encontro, posso riscar as assinaturas espirituais dos meus antepassados, bússolas do bem-viver, curas intergeracionais. É o espaço onde se pode ouvir a pergunta e a resposta simultaneamente. Quando estou no meio da roda, o lugar onde o céu ainda não caiu, eu dou uma umbigada no tempo. Dou uma umbigada em meus ancestrais. Dou uma umbigada em mim mesma. (MOTTA, 2021, p. 336).



Figura 3 – Pontes sobre abismos. Fotografia. 2017.



Figura 4 – Pontes sobre abismos. Fotografia. 2017.



Figura 5 – Pontes sobre abismos. Fotografia. 2017.

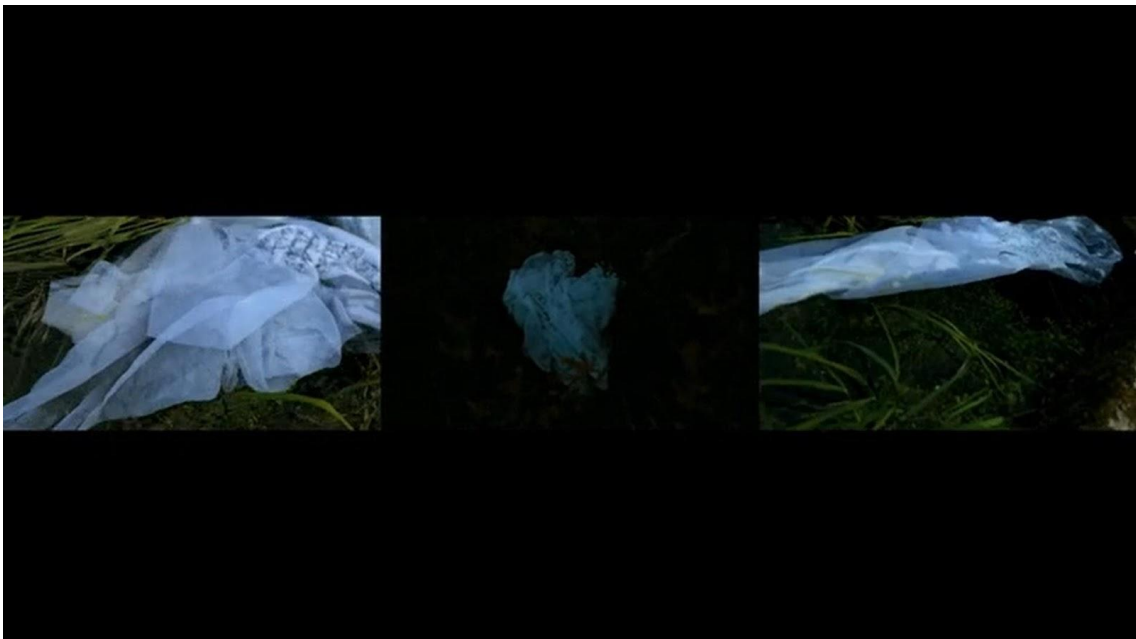
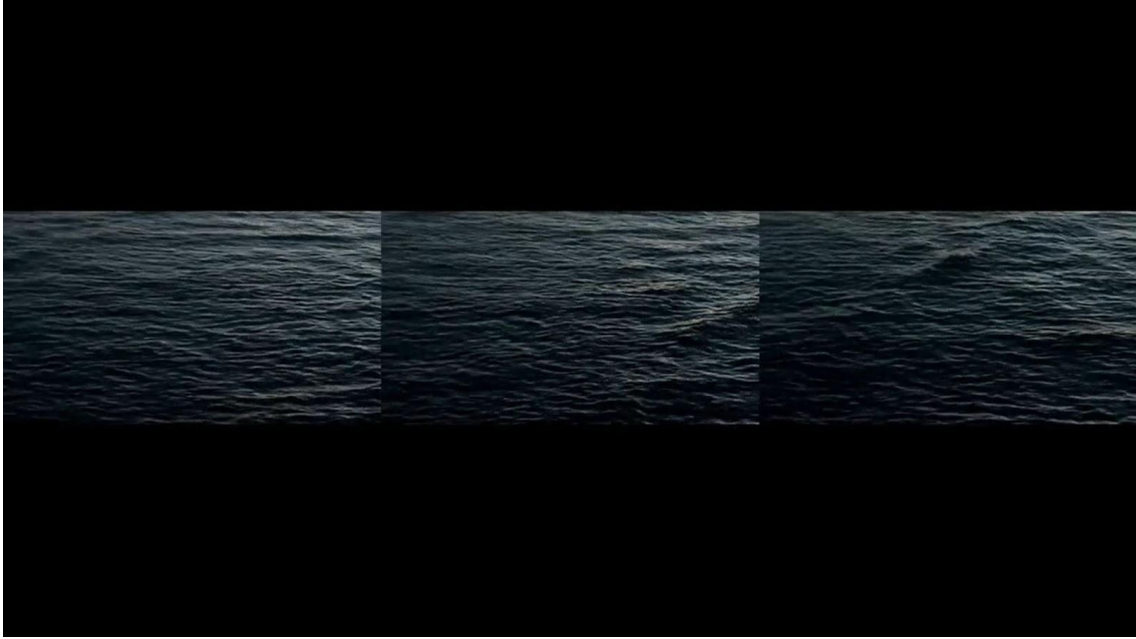


Figura 6 – Pontes sobre abismos. *Frames de vídeo.* 2017.

Se a água é uma máquina do tempo, ela manifesta um projeto sob a vida. Se a água é uma máquina do tempo e o corpo é composto de água, coreografar com um corpo na água é coreografar com uma água na água, ou um corpo no corpo. Se a água é uma máquina do tempo, ela é um método e um modo de pensamento. Se a água é uma máquina do tempo, o mar leva (lava) consigo uma curiosidade. Se a água é uma máquina do tempo, o rio doce é carregado por uma invocação espiralar. Se a água é uma máquina do tempo, a terra mole posiciona uma vontade de presença. Se a água é uma máquina do tempo, há tanto esforço quanto fracasso, um esforço fracassado porque provisório, contínuo e inacabado. Se a água é uma máquina do tempo, ela desce física e emocional e, neste mergulho, oxigena. Um solúvel oxigênio que nos regurgita para dentro do problema mais uma vez. Uma problemática que torna o problema sempre-já uma fratura exposta até que ela não seja.

✱

3.2 O avesso do mesmo lugar

Os movimentos sociais, especialmente o Movimento Negro Unificado e movimentos feministas racializados (GONZALEZ, 2020, p. 111), através de mobilizações estudantis e organizações populares, apresentavam em suas pautas principais, por volta dos anos 1980, o agenciamento das demandas por inclusão racial e de gênero, bem como por igualdade de renda e de oportunidade no mercado de trabalho. Neste mesmo período, com novos movimentos de culturas negras proliferando pelo território brasileiro (GONZALEZ, 2020, p. 115), outros elementos passam a ser incorporados em seus discursos, como o debate sobre visibilidade e representação, por exemplo – o que já estava presente em discursos anteriores, mas, ainda que existisse a demanda por afirmação das identidades e das culturas negras, não era até então um debate central, por assim dizer. Junto desses aspectos éticos e simbólicos balizados por princípios modernos e colocados à frente pela mobilização política e social no Brasil, surge a demanda pelo direito a autorrepresentação⁵¹, questão de interesse não só para

⁵¹ Ao mesmo tempo em diálogo e em contraste quando postos ao lado de mobilizações

os movimentos negros, mas também para movimentos LGBTQIAP+, feministas e indígenas.

Se nos anos 1980 essas mobilizações aconteciam de maneira precária no que diz respeito à falta de apoio dos partidos políticos⁵² junto às formas de neutralização como a manipulação ideológica e a repressão direta (GONZALEZ, 2020, p. 113), por volta de 1990, outros elementos começam a aparecer nesse cenário⁵³. Na década de 1990, a ênfase nos direitos humanos por parte dos debates políticos, fez com que a Declaração Universal dos Direitos Humanos se tornasse o veículo de mediação a partir da qual as demandas sociais continuaram a ser agenciadas, bem como desdobrou também no aparecimento de diversas Organizações Não Governamentais. Nesse momento, de um lado, há as pressões políticas por parte dos movimentos sociais e, de outro, uma reconfiguração a nível global que propõe incluir as demandas sociais, agora dentro da bandeira dos direitos humanos:

O que se encontra nessa nova agenda jurídico-moral global que confere aos direitos das mulheres e aos direitos culturais o mesmo peso ético atribuído às declarações originais dos direitos humanos não são apenas contornos para iniciativas governamentais, como ações afirmativas e políticas de diversidade. Também define um mandato ético de que as reformas jurídicas e sociais sejam informadas pelo multiculturalismo, ou seja, que as políticas públicas incluam as minorias raciais e étnicas, não apenas jurídica e economicamente, mas também como portadoras de diferenças culturais. (SILVA, 2007, p. 23).

Guardadas as suas particularidades, as passagens dos mandatos presidenciais de Luiz Inácio Lula da Silva (2003 a 2010) e Dilma Roussef (2011

que reivindicavam a autorrepresentação em outras partes do mundo.

⁵² Como demonstra Lélia Gonzalez (1985) em sua crítica ao conservadorismo da esquerda brasileira em relação à questão racial, “os movimentos não têm apoio oficialmente de nenhum partido político, pois eles não descartaram suas antigas estruturas a despeito de sua retórica “modernizante””. (GONZALEZ, 2020, p.122).

⁵³ O problema levantado não se trata apenas do campo dos partidos políticos e do poder institucionalizado. Além disso, é válido pontuar que, nessa época, essa questão era problemática mesmo dentro dos movimentos emancipatórios, como feministas que não abriam espaço para mulheres LGBTQs ou mulheres negras e mesmo no movimento LGBTQ, que, muitas vezes, não abria espaço para o agenciamento de questões raciais, por exemplo.

a 2016) dialogaram com algumas dessas questões na medida em que seus governos se apropriaram de muitos desses discursos e expressões de sustentação dos direitos a uma justiça social para a construção de agenciamentos dentro de seus projetos políticos. Durante os mandatos de Lula [2002-2006 / 2006-2010], como contextualiza a pesquisadora Ana Carolina Almeida, o presidente articulava em sua primeira gestão:

[...] um programa de governo distinto de tudo que já havia sido feito no Brasil, programa este que terminou por mexer em estruturas coloniais muito bem assentadas no *éthos* do país. Uma nova condição de existência passou a ser repensada a partir dessa expectativa e o horizonte utópico do Brasil-potência, por algum momento, se revelava como uma miragem possível. As fundações desse horizonte se construíram a partir de políticas públicas tais como o Bolsa Família, Minha Casa Minha Vida, Luz para Todos e o programa Universidade para Todos (ProUni), que possibilitou a inserção no ensino superior de milhares de estudantes que se tornaram os primeiros membros de suas respectivas famílias a terem um diploma universitário. Paralelo ao ProUni, [...] aconteceram também ações afirmativas que, finalmente, permitiram que estudantes negros tivessem parcelas substanciais de vagas na graduação garantidas a eles, numa tentativa ainda tímida de corrigir desigualdades históricas no país. (ALMEIDA, 2020, p. 16).

No entanto, a intervenção do Estado nas infraestruturas não ocorre de forma isolada do tecido social em si. Isso vai além das ações afirmativas, quando é a logística da governança que responde ao coletivo com base em princípios universais que regem as instituições políticas. Há outras camadas atuando nessa mesma malha, como a racialidade, que opera “desde o fim do século XIX como um arsenal ético em conjunto – por dentro, ao lado, e sempre-já – a/diante das arquiteturas jurídico-econômicas que constituem o par Estado-Capital” (SILVA, 2020, p. 33), juntamente das camadas de interesse das mobilizações sociais e do capitalismo nacional e global. Ou seja, a indistinção que justapõe capital e racial se torna o que move as engrenagens das governanças, de maneira que, ao permanecerem informadas pelos princípios universalistas, os mecanismos e ações políticas não dão conta de promover mudanças estruturais nas desigualdades e assimetrias materiais e simbólicas, por exemplo.

O Brasil é (a)fundado social, econômica, jurídica e simbolicamente, por bases coloniais racistas, caracterizadas pela escravização, expropriação e

desterritorialização dos povos originários, das africanas e afrodescendentes, e a concomitante circunscrição dessas vidas em posições de inferioridade, uma vez que abordadas como destituídas de humanidade. Trata-se de um país em que todas as pessoas, de alguma forma, estão relacionadas à herança escravocrata. Ou por ser descendente de quem foi escravizado, ou por descender de quem escravizou, ou, ainda, por ser descendente de quem veio para o Brasil com a finalidade de substituir o escravizado via políticas de embranquecimento enquanto um projeto de Estado promovido por uma geração de intelectuais. Em outras palavras, nós somos um empreendimento colonial voltado para a morte, como diz Luiz Antonio Simas⁵⁴.

Submetidas a condições de vida fronteiriças e impossíveis, as pessoas “chamadas de Negro e de Indígena passaram a ser signos dos sistemas de classificação e separação, cujo significado lhes foi violentamente imposto” (GADELHA, 2020, p. 139). Em função de múltiplas violações raciais, geopolíticas e ambientais, orquestradas por brancos europeus e eurodescendentes, assim que roubado e nomeado, o Brasil torna-se obsoleto ao acionar a encarnação arcaica desse grupo faminto por acúmulo de dinheiro e terra, às custas da manutenção de uma realidade forjada por relações assimétricas de poder, mantida de pé sob a tutela dos “cidadãos de bens” que chefiam o território.

Alinhado ao capitalismo liberal, muito lucro vem sendo capitalizado diante do adoecimento e da morte (humano e mais-que-humano), nos afluentes das necropolíticas e dos extrativismos, que atinge especialmente as comunidades de pessoas negras, indígenas e economicamente desapropriadas. O que se abateu sobre nós nos últimos anos tem inflamado um estado-limite de brutalidade que vem de longa data se atualizando em um sem fim de conjunturas (nacionais e globais), como a mobilização da violência policial e miliciana, a demolição de estruturas democráticas⁵⁵, a acentuação das assimetrias sociais e econômicas,

⁵⁴ <https://revistacontinente.com.br/edicoes/260/ro-brasil-e-o-que-me-envenena--mas-e-o-que-me-curar>. Acesso em: 20/10/2023.

⁵⁵ que, “apesar de limitadas e perversas, forneceram pelo menos uma âncora para reivindicações de justiça social e global (de populações indígenas, migrantes, lgbtqi+, não-brancas em todos os lugares) e poderiam (às vezes) limitar a violência total” (SILVA, 2020). In. *Um fim para “este” mundo: entrevista de Denise Ferreira da Silva na revista Texte Zur Kunst*. Disponível em: <http://revistadr.com.br/posts/um-fim-para-este-mundo-entrevista-de-denise-ferreira-da-silva-na-revista-texte-zur-kunst/>. Acesso: 20/10/2023.

a intensificação da fome, a devastação da flora e da fauna, os desmatamentos ilegais em larga escala em função do agronegócio e da *plantation*⁵⁶, os agrotóxicos aplicados nos alimentos e nas águas, o sucateamento e o risco de privatização das universidades públicas, a censura a projetos artísticos e culturais e o aparelhamento dos órgãos públicos por militares e apadrinhados sem formação técnica, o desmonte de garantias constitucionais, como os direitos trabalhistas e os direitos à terra para as comunidades indígenas e quilombolas; ameaças de destruição pela gestão do governo de Jair Bolsonaro (2018-2022), que minou não “apenas” estas políticas públicas, mas diversos ganhos sociais dos últimos cem anos e, “em particular, daqueles que só recentemente tiveram seus direitos reconhecidos com base em sua identidade social (de gênero, sexual, racial e religiosa)” (SILVA, 2020, p. 43). Operações que, ao certo, são muito mais complexas do que o que essas palavras poderiam alcançar, instituídas por Estados autoritários que, rigorosamente, não são aliados para constituirmos políticas de justiça.

Para mencionar apenas alguns dos *meninos mimados*⁵⁷, essa reconfiguração se manifesta recentemente na cena brasileira, entre outros momentos, com o golpe articulado por Michel Temer⁵⁸ contra o mandato de Dilma Rousseff e, mais recentemente, com o governo reacionário de Jair Bolsonaro. É preciso ressaltar, no entanto, que a resolução para esses problemas não está apenas na saída de Jair Bolsonaro. Mesmo no governo do

⁵⁶ Por *plantation* compreendo “os sistemas industriais de monocultura e de criação de animais que, por fragilizarem, empobrecendo ao extremo os ambientes de vida, estimulam inevitavelmente a proliferação de agentes infecciosos tanto para as plantas (fungos, parasitas, etc.) quanto para os animais (“gripe aviária”, “vaca louca”, etc.) e para os humanos (Sars-CoV, Mers-Cov, Ebola, etc.)” (BONA, 2020, p. 6).

⁵⁷ Pegando de empréstimo a expressão utilizada por Frantz Fanon, que, por sua vez, se refere aos “meninos mimados ontem pelo colonialismo, hoje pela autoridade nacional”, erguidos “por meio das mamatas ou dos roubos legais – operação de importação e exportação, sociedades anônimas, especulação na bolsa e cavações – acima dessa miséria hoje nacional”. (FANON, 1968, p. 36). Em diálogo também com a música *Menino Mimado*, de Criolo: [...] *Eu não quero viver assim, mastigar desilusão / Este abismo social requer atenção / Foco, força e fé, já falou meu irmão / Meninos mimados não podem reger a nação.*

⁵⁸ É preciso lembrar que Michel Temer teve um papel de instrumento do golpe. Foi tramado por ele, mas, também, por uma elite misógina composta por empresários, figuras ligadas ao agronegócio, ao mercado financeiro, aos militares, ao neopentecostalismo e à direita do país.

presidente Lula, com todos os seus esforços, há uma dificuldade de resolver muitas dessas questões, porque a presença da direita neoliberal ultraconservadora continua a referendar seus interesses particulares no campo político brasileiro. Quero dizer, a figura de Bolsonaro pode até se desfazer ou perder força, mas o bolsonarismo e os princípios com os quais o mesmo se alinha, não são imediatamente interrompidos com o fim do seu mandato, assim como não bastou a saída dos militares para que esse tipo de Estado fosse totalmente quebrado, como vemos com o Marco Temporal, por exemplo. Em última análise, tratam-se de dinâmicas estruturais de um projeto político de extermínio e exploração que vem se estendendo desde o período colonial e atualizados (com as mesmas e novas roupagens) no presente.

A arquitetura neoliberal do contexto nacional e global coloca em evidência, ao mesmo tempo em que mascara, uma outra camada espelhada: diante do desamparo das demandas sociais, econômicas e jurídicas no que diz respeito a funções designadas ao Estado, diversas empresas lançam mão de discursos que veiculam o intuito de atuarem nos locais em que o governo é insuficiente, ao pronunciarem a pretensão de promover espaços de igualdade. Esse cenário poderia ser apresentado tomando de exemplo a crescente onda de propagandas e discursos de organizações que afirmam querer promover inclusão, representação e diversidade⁵⁹. Encurraladas pelo mais recente momento brasileiro de aversão ao que o governo Bolsonaro fez, bem como ao que ele não fez, muitas pessoas vêm recorrendo às instituições como lugar para alcançarem a oportunidade de poderem se inserir e competir no mercado de trabalho.

⁵⁹ Essa colocação, todavia, não se propõe a trazer uma resposta a “como lidar com este problema?”, ainda que entenda a importância de que a pergunta seja colocada. Trata-se de uma problemática controversa porque uma empresa pode manejar a igualdade como valor de uso - de forma corrompida, com o intuito apenas de lucrar com isso -, mas, ao mesmo tempo, ela estaria dando visibilidade e agenciando, em certa medida, a igualdade dentro da estrutura capitalista. Me parece ser menos uma questão de abrir ou não abrir mão desse tipo de discurso que vem de dentro do próprio sistema, por mais que isso acabe por reforçar as estratégias capitalistas. Parece ser, principalmente, sobre repensar em estratégias de como atuar inclusive desde dentro, com vistas radicais a seu fim. Ou seja, não se trata só de apontar o problema, mas pensar nas possibilidades a partir dele, mesmo que isso se dê de maneira “forçada”, por assim dizer - já que, do contrário, uma mudança sistêmica dificilmente aconteceria de maneira “espontânea”.

A lógica da inclusão retroalimenta as engrenagens do capitalismo liberal permitindo que empresas e instituições vendam “políticas de diversidade como um momento de igualdade do século XXI” (SILVA, 2020), baseados em princípios liberais de inclusão e valorização da diversidade e da diferença. Como se a eliminação do racismo, da misoginia, homofobia e transfobia pudesse ser alcançada exclusivamente pelas vias da inclusão de mulheres negras e LGBTQIAP+ nestes espaços, por exemplo. Como se bastasse implementar políticas de inclusão sem mudar estruturalmente as instituições e aquilo que as extrapola – o sistema-mundo calcado nos modos de organizar a vida da/impostas pela branquitude –, ignorando que, nessa arquitetura sistêmica, incluir não é o bastante.

É claro que não esperamos ingenuamente que empresários, instituições e detentores do capital financeiro se proponham a mudar de forma espontânea essa arquitetura, ainda que alguns levantem as bandeiras da inclusão e representação, por exemplo. A questão não é taxar como “erradas” as políticas de inclusão e representação, nem tampouco afirmar que elas não trazem benefício para as pessoas. O que questionamos não são as políticas de inclusão, já que elas podem beneficiar tanto as empresas e instituições quanto as pessoas. O problema colocado aqui é que, a dinâmica da empreitada por reparação histórica vinda daqueles que correm contra o tempo para não ficarem mal na fita da “história escovada a contrapelo”, está atualizada aos modos do projeto colonial moderno, e não como uma forma de se voltar o valor expropriado. Por outro lado, a pressão por mudanças nesse cenário de subjugação vem sendo pautada e posta em prática de forma crítica e combativa pelos movimentos sociais e por reações que surgem de outros tipos de mobilização frente a determinados acontecimentos.

Para ficarmos com um breve exemplo, podemos lembrar o que aconteceu com Grada Kilomba na sua candidatura como participante da Bienal de Veneza, com a exposição *A ferida*, em 2022. Ao ser desclassificada para representar Portugal na Bienal pelo voto de um único júri, Nuno Crespo, o acontecimento gerou diversas manifestações nas redes e mídias sociais e tornou público um debate sobre o racismo institucional escancarado nessa decisão que tampouco foi exclusivamente individual, já que nenhum outro júri (não por acaso todos

brancos) também não se manifestaram contra. Como reação, foi divulgada uma carta aberta em repúdio ao acontecimento e em solidariedade à Grada Kilomba, assinado por curadores de arte, escritores e ativistas de diferentes lugares do mundo, exigindo uma revisão das notas, bem como a mudança no corpo de jurados. Agora, “escolhidos pela proposta ambiciosa e intrigante apresentada”, como anunciado pela equipe de organização da exposição, a artista multidisciplinar e escritora integrou o grupo dos quatro curadores que dirigiram a 35ª Bienal de São Paulo, que aconteceu de setembro a dezembro de 2023.

Essa perspectiva de inclusão, carregada das separabilidades e determinabilidades, conecta-se não somente com os discursos contraditoriamente liberais e conservadores que afirmam que a subjugação racial não existe, mas também com os estudos sobre as relações sociais, que, ao contrário, trabalham com provas e apresentações da existência dessa subjugação. Ao pensarem por essa mesma base ontoepistemológica, contraditoriamente, ambos se aproximam em alguns aspectos comuns: pela negação do conceito de raça – rejeitada pelo vocabulário moderno e pelos estudos acadêmicos que, não mais “raciais”, nomeiam-se de “étnicos”, “culturais”, etc. – uma vez que o “racial” é visto como resquício das heranças de formas sociais hierárquicas que remontam a tempos anteriores à modernidade; e, além disso, o argumento de que, a partir dos princípios liberais de igualdade e liberdade universais, com o tempo e através da difusão antirracista e anticolonial pelos sistemas educacionais, seria possível acabar com a subjugação racial e o racismo. Ignora-se, no caso desses contextos, que a noção (conceito-instrumento) do racial sustenta e consolida o pensamento moderno, desde o século XIX até os dias atuais⁶⁰.

⁶⁰ Dito de maneira simplificada, a problematização que Denise Ferreira da Silva (2020) faz em torno dessas substituições dos conceitos no espaço acadêmico reside não por se opor às recentes alterações de nome; trata-se, antes, de uma crítica a como isso acaba atuando como camuflagem das bases que os sustentam. No seu livro *Homo modernus: para uma ideia global de raça* (2022), ela realiza um mapeamento da analítica da racialidade e expõe como os conceitos do racial e de nação têm sido usados há séculos para descrever coletivos humanos, conceitos estes cada vez mais manejados como ferramenta moderna de significação - “ou seja, como significantes nos textos da ciência e da história” (2022, p. 57). Ferreira da Silva analisa também como o cultural parece ter “destronado a nação e o racial, tornando-se o significante dominante”. No entanto, como ela diz, o cultural “não é um disfarce da nação e muito menos o racial sob um pseudônimo - independente do alívio moral que substituir raça por etnia possa

As colaborações de alianças desde um posicionamento de privilégios sociais, ontológicos e epistemológicos aos movimentos antirracistas, feministas e decoloniais, ao mesmo tempo em que necessárias⁶¹, podem se manifestar controversas em certos contextos. No que se refere ao sistema artístico, os discursos de instituições que se dizem aliadas costumam incluir o questionamento “das narrativas oficiais e a configuração eurocêntrica do mundo da arte como uma história totalizante, a fim de produzir novas possibilidades interpretativas” (QUINTERO et al., 2019, p. 1). Este alinhamento com uma intencionalidade descolonizadora comumente envolve também “abordar o surgimento de novas práticas artísticas, curatoriais e de pesquisa que questionam e criticam os legados coloniais na arte e na sociedade” (QUINTERO et al., p. 1, 2019).

Quando trabalhos artísticos de grupos não-hegemônicos são pensados por pessoas e instituições que propõem a se envolver nestes engajamentos, os discursos mobilizados (pelos modos de olhar, falar, escrever), não raro, tendem a partir de tematizações marcadoras: o identitário, a visibilidade, a representatividade. Como consequência, recorrem aos tropos familiares de representação, que não só já são antropológicos, mas também acabam confirmando essa base e convocando muito facilmente o acionamento da separabilidade e da determinabilidade, inclusive por meio de todo um arsenal de termos dos ativismos: a dissidência, o feminismo, a negritude, o *queer* etc.

No limite da questão, o modo como pessoas e instituições que reivindicam o papel de alianças, tendencialmente brancas, se alfabetizam nas gramáticas dos antirracismos, feminismos, anticolonialismos etc., mas usam as marcações sociais enquanto predeterminação e circunscrição, apontam para a manutenção da dominância e protagonismo social hegemônico – lê-se branco e cisheteronormativo –, dinâmicas estas que passam pela mediação da noção antropológica de diferença cultural. O que não corresponde, todavia, a afirmar que deveríamos desconsiderar ou não pensar as diferenças – perspectiva que

trazer.” (2022, p. 61).

⁶¹ Frente ao grito pelo desmonte dos aparelhos de subjugação e opressão, bem como pela necessidade de combate às crescentes ascensões globais fascistas, racistas, xenofóbicas, transfóbicas etc.

poderia cair facilmente nos engodos enredados pela prevalência da igualdade no pensamento moderno contemporâneo, principalmente europeu reacionário. Ao contrário, é crucial pensar as diferenças. A questão é que a maneira como pensamos a diferença, sustentada principalmente nas separabilidades e, por consequência, nas determinabilidades, limita a elaboração discursiva às chaves sempre-já formalizadas e informadas por essas bases. Para marcar o ponto: a condição dessa sujeição evoca a hiperinscrição nas mesmas categorias que foram criadas para definir grupos “minoritários” como objetos. Seria possível, portanto, pensar essas categorias por outros modos (sem a separabilidade), para além dos tipos de formalização atribuídas a elas?

Isso se relaciona ao que denuncia a artista e escritora Jota Mombaça, ao dizer das “cenas re-coloniais de valorização da diferença”, conceituando de “Plantação Cognitiva” (MOMBAÇA, 2020, p. 2) as maneiras com as quais sistemas artísticos permanecem “a associar o exercício da violência antinegra a processos de extração de valor que repetem a coreografia da escravidão mesmo quando, supostamente, estão dando ‘visibilidade’ e atuando pela ‘representatividade’ das ‘minorias’ nestes espaços” (SANTOS, 2019, p. 14). Além de ser uma problemática vinculada a modos de inscrição que em larga medida se dão “por dinâmicas extrativistas de tokenização, exclusão, trabalho não reconhecido e exploração” (MOMBAÇA, 2021, p. 38), essas armadilhas também operam a limitar o fazer crítico, criativo e artístico às circunscrições, comprometendo o trabalho de “imaginar para além dos limites do realismo político e das amarras sensíveis” (MOMBAÇA, 2020), como fala Mombaça, em diálogo com Ferreira da Silva.

Seria absurdo afirmar que estes são termos ou pautas sem validade ou importância. Essa problematização não passa por anular estes conceitos, que são ou podem ser instrumentos políticos em lutas de engajamento crítico contracolonial e antiracista, “cujo sentido é o de abrir espaço para formas de enunciação historicamente desautorizadas pelos regimes de fala e escuta da supremacia branca, do eurocentrismo” (MOMBAÇA, 2021, p. 43) e da cisheteronormatividade. Contudo, isso não anula o fato de que, simultaneamente, a manipulação dessa “ecologia de termos” (MOMBAÇA, 2020, p. 8) pode se dar como moeda de troca, para fins da monetização e especulação

monetária das vidas marcadas pela diferença em relação às posições hegemônicas. Não é por acaso que as dissidências, os feminismos, as negritudes e os *queers* estão na boca miúda dos academicismos, dos sistemas artísticos, dos espaços institucionais, dos sentidos comuns. Não quero afirmar com isso que todos os discursos são de monetização. Essa ecologia de termos pode ser trabalhada sem significar que seja, sempre, apenas uma questão de capitalização. Ao mesmo tempo em que entendo que a monetização da representação não é o ideal, essa discussão é ambígua, porque sabemos também que elas “ocupam” um certo lugar em que as políticas públicas não chegam. Ou seja, no campo do real, ainda podem ser uma forma provisória para que as muitas identidades marginalizadas não caiam na invisibilidade. Precisamente pelas suas importâncias, as discussões em torno desses conceitos poderiam envolver camadas de profundidade que tentassem ir além de um lugar de pensá-los como “página 1”, por assim dizer.

Como venho tentando expressar, o “falar por si” e a ocupação dos imaginários com discursos das pessoas não-representadas ou sub-representadas, é um importante gesto político-estético. Ainda que seja inevitável que qualquer discussão comece de modo superficial para que, com o seu desenvolvimento e capilaridade, ela atinja camadas mais profundas e estruturais, ao situar essa questão num debate epistemológico ou no contexto da crítica/analítica e no modo como nos relacionamos com/lemos uma obra, me parece um movimento simplista determinar que “aparência” = “bom”, “não aparência” = “ruim”⁶². Isso seria não só decretar a “representação como fim” (SANTOS, 2019, p. 12) – pegando de empréstimo as palavras de Matheus Araújo dos Santos –, como também evidencia a superficialidade dos enunciados que falam da representatividade como um marcador de progresso social, antes mesmo de pensarem como essas proposições se dão em suas singularidades, para além de uma perspectiva que utiliza da representação de forma corrompida.

Todas essas questões são atravessadas pela cena do valor, problema

⁶² Reforço a importância de se ir mais fundo e abordar outras camadas quando se pretende discutir sobre representação, ao questionar, por exemplo, quais funções a pessoa que aparece em cena exerce, o que a estrutura fornece para ela, de que modo ela atua etc.

este que se atualiza no agora e implica diretamente na continuidade e atualização do genocídio, do roubo e do extrativismo. Na esteira dessas operações, Ferreira da Silva pensa a maneira pela qual a ideia de um valor econômico se constituiu em paralelo ao que ela chama de uma equação ética de valor (SILVA, 2020, p. 179), o que “ofusca como o colonial participa diretamente da acumulação do capital” (SILVA, 2019, p. 164). Isto é, existe um componente ético e simbólico que se organiza em paralelo à constituição do valor econômico aos moldes como Karl Marx anunciou em seus estudos sobre o capital e o sistema capitalista. Essa problemática vai fundamentar, por exemplo, o modo como nos relacionamos com a ideia de “humano”, sendo justamente o valor o descritor que utilizamos para “medirmos” a importância de uma vida. Isso quer dizer que o valor é a bússola ética das relações construídas com as pessoas e as coisas, configurando, assim, uma hierarquia entre aquelas valorizadas e as desvalorizadas (MOMBAÇA, 2019).

No limite, está o anúncio de que seria preciso algum projeto de criação de manobras radicais e responsivas, para que mudanças localizadas nas estruturas econômicas e materiais possam vir acompanhadas de uma reconfiguração a nível subjetivo e simbólico – palcos centrados na branquitude e na heterossexualidade cisgênera. Se “a tarefa é des-pensar este mundo com vista a seu fim – isto é, sua decolonização, ou o retorno do valor total expropriado de terras conquistadas e corpos escravizados” (SILVA, 2017, p. 44), uma *Poética Negra Feminista* expõe e subverte as formas do sujeito (as posições em que ele ocupa) e conseqüentemente os princípios ontoepistemológicos que sustentam o programa kantiano, sem oferecer respostas e inteligibilidades. Ela vem a criar mundos que não cabem no modo dicotômico de ser, isto é, universos não-binários que não carregam os opostos como guia. Subvertendo as armadilhas da identidade e da representação – problematizada com/por as rasuras dessa poética – e se recusando a pensar pela ótica da perspectiva que cria pares dicotômicos por meio de uma seleção de elementos que fazem do sujeito *sujeito*, olha, então, para os aspectos que ficam rasurados e que permanecem indeterminados.

O desafio que a Poética Feminista Negra escolhe para si mesma envolve uma *práxis* que pensa em como recuperar naquilo que foi engolfado, não um

outro – ou o outro do eu, uma vez que esse outro é desenhado pelos/nos mesmos termos do pensamento moderno –, mas aquilo que o pensamento moderno aponta como perigoso, que se esconde no excesso e na violência. Por isso, ela recusa o eu transcendental transparente e vai para *A Coisa*⁶³ através de uma renúncia ao enunciado de que “para o conhecimento só interessa aquilo que nas coisas se apresenta ao sujeito do conhecimento mediado pelas intuições puras de espaço e de tempo”. Se Kant renega então não só a essência, mas também a matéria das coisas, é precisamente esse “conteúdo” (matéria) que a interessa como um dos caminhos:

Uma poética feminista negra habita a matéria em estado bruto, isto é, como aquilo que foi apropriado (extraído e violado), mas não integralmente obliterado por práticas e discursos nos quais o que acontece e o que existe é descrito como se determinado pela forma (abstração) ou pela lei (eficácia), algo semelhante à categoria da carne, tal como argumenta Hortense Spillers. Em estado bruto, A Coisa, como um referente de indeterminação ($\infty - \infty$) ou como matéria prima, saúda a capacidade da negritude de libertar a imaginação das garras do sujeito e suas formas, o que não é senão um primeiro gesto em face de um modo de pensar que contempla total e simultaneamente a virtualidade e a realidade. (SILVA, 2019, p. 47).

Dentre os vários caminhos para A Coisa, um dos movimentos de abertura que Denise Ferreira da Silva comenta, diz sobre uma crítica à autodeterminação na sua figuração de liberdade e igualdade. Um outro caminho seria a crítica à autodeterminação em sua figuração como soberania, pensando a soberania não somente do ponto de vista da prática ou do discurso político, mas também no sentido daquilo que vem com a noção de autorrepresentação – o que foi/é crucial para movimentos feministas, negros, *queers* e outros discursos que rejeitam as construções estereotipadas e negativas tanto dos pensamentos naturalizados como senso comum, quanto dos discursos sexistas, misóginos, racistas,

⁶³ “Existe uma diferença entre A Coisa (enquanto um referente ontológico) e uma coisa (o termo genérico mobilizado em relação a algo que ainda não tem nome, mas que já é abordado como um objeto). Neste sentido, minha manobra em direção à Coisa ecoa com a análise de David Lloyd sobre os trabalhos visuais de Samuel Beckett, mais especificamente em relação às reflexões sobre os enunciados de Beckett sobre a “decomposição do objeto” ou “a decomposição do sujeito”, momento em que ele encontra “o problema da coisa que excede tanto o objeto e o sujeito, expressão e representação””. *Apud.* SILVA, 2020, p. 53.

transfóbicos etc. Fazendo essas reivindicações, defendem não só o direito a se auto representar, mas em como o fazer, ou seja, passa pela escolha de quais aspectos e elementos da trajetória sócio-histórica seriam importantes dentro de suas elaborações. Isto é, a autorrepresentação carrega em si um elemento de soberania a nível do simbólico.

Ao colocar em cena a apreciação de uma proposição artística, a apresentação kantiana do julgamento estético explicaria esse momento como aquilo que independe de uma base empírica ou prática (científica/moral), ao mesmo tempo em que atribuiria às formas do objeto a compatibilidade “com as condições do sujeito do juízo (sensibilidade no registro do entendimento) e estético (sensibilidade no momento da imaginação)”. O “comentário poético negro feminista” é uma forma de crítica que se concentra na matéria do trabalho artístico ao invés de se concentrar apenas na sua forma. Isso permite romper com as estruturas que prendem a obra ao sujeito, cuja capacidade de julgamento estético é baseada na figuração do sensível, mediada pelas formas da razão transcendental e por uma visão da imaginação que as articula como se estivessem sempre a serviço das formas abstratas do entendimento. Fora dos domínios do sujeito e considerando o trabalho artístico não como um objeto, mas, como “uma peça poética ou uma composição que é, sempre e, a princípio, uma recomposição e uma decomposição de composições prévias e posteriores” (SILVA, 2019, p. 55), poderia ser feita a pergunta:

E se, em vez de o mundo ordenado, imageássemos cada coisa existente (humano e mais-que-humano) como expressões singulares de cada um dos outros existentes e também do tudo implicado em que/como elas existem, ao invés de como formas separadas que se relacionam através da mediação de forças? E se, em vez de procurar por modelos na física de partículas capazes de produzir análises mais científicas e críticas do social, nos concentrássemos em suas descobertas mais perturbadoras – por exemplo, a não-localidade (como princípio epistemológico) e a virtualidade (como descritor ontológico) – como descritores poéticos, isto é, indicadores da impossibilidade de se compreender a existência com as ferramentas do pensamento que sempre reproduzem a separabilidade e seus pilares, a saber, a determinabilidade e a sequencialidade? (SILVA, 2020, p. 43).

Se a separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade, bases

metodológicas, epistêmicas e ontológicas, obrigam a linearidade temporal e a diferença como marcação e separação espacial, os princípios da não-localidade e da virtualidade abrem para o rompimento dessas articulações. Uma vez que o espaço e o tempo não são fatores condicionantes, as possibilidades de deslocamento e de relação não mais funcionam como descritoras dos acontecimentos nem atuam como causa e efeito. Esse movimento é possível porque todas as partículas existem umas com as outras, de modo implicado, como *Corpus Infinitum*: se “tudo que existe é uma expressão singular de cada um e de todos os outros existentes atuais virtuais do universo” (SILVA, 2020, p. 43), quer dizer que os humanos e todas as coisas (animadas e inanimadas, visíveis e invisíveis) “estão profundamente implicados com tudo o que existiu, existe, e ainda está por ou poderá ou não vir a existir” (SILVA, 2020, p. 114).

Essa tentativa de intervenção na arquitetura de matriz colonial, racial e cisheteropatriarcal, enquanto manobra disruptiva, evoca o rompimento com o lugar de um ordenamento, racionalização, hierarquização e reconstituição de universalidades, em direção a sabotar a palavra, o discurso e o texto pós-iluminista, quando são eles que nos orientam. Se o nosso discurso está dominado pela palavra e pelo discursivo aos moldes da gramática kantiana, o projeto de algum engajamento (estranhamento) em refletir sem a formalidade e a causalidade/finalidade interpretativa que insistem em separar, determinar e sequencializar, seria preciso.

“Como imagear uma ética sem o sujeito moderno?” Ferreira da Silva fornece uma imagem antidialética: pensarmos o fim do mundo tal como conhecemos. Uma possibilidade para construirmos outras relações de mundo seria fazermos a travessia para um outro tipo de entendimento de mundo (o mundo implicado, como *Plenum*, formulado por Leibniz⁶⁴), o que passa pelo fim

⁶⁴ “No *Plenum*, todo movimento tem algum efeito sobre corpos distantes em proporção às distâncias entre eles. Afinal, cada corpo é afetado, não somente por aqueles em contato com este e de alguma maneira sente o efeito de tudo que acontece com eles, mas também, através deles, sente os efeitos daqueles em contato com os corpos com os quais estão em contato imediato. A partir disso, essa comunicação estende-se além de qualquer distância. Consequentemente, todo corpo é afetado por tudo que acontece no universo e, assim sendo, quem consegue enxergar tudo consegue ler em cada coisa o que acontece em todos os lugares e até mesmo o que já aconteceu e o que acontecerá ao observar, no presente, o que é remoto no Espaço e no Tempo.” (Tradução Amilcar Packer). LEIBNIZ, G. W. – *Philosophical Essays*, 1989, p. 221. *Apud.* SILVA, 2020, p.

do nosso modo de organizar a vida. Ao partir de uma postura avessa aos fundamentos comuns do pensamento moderno, se já começamos com a premissa de “uma implicabilidade fundamental a todos os níveis, o olhar analítico manifestado nestes textos é mobilizado pelo o que atende, e por isso sua intencionalidade já está também mediada” (SILVA, 2020, p. 46). Em outras palavras, “cada movimento do texto, cada elemento articulado para formar um argumento está profundamente afetado” (SILVA, 2020, p. 46). Ou seja, cada corpo que existe no mundo expressa um universo de maneira única, e essa maneira única, expressa todos os outros corpos que existem no universo. Uma vez que o pensamento atende a infinidade, ao mínimo e a implicabilidade, possibilidades outras podem ser abertas pelo/no/com o universo sem os cárceres que determinam, separam e sequencializam.

Eu estou tentando sugerir que a imaginação não foi completamente ocupada ou sabotada pelo programa kantiano do discurso pós-iluminista que segue esse programa. Eu estou tentando dizer que a nossa imaginação mantém sua capacidade de criar imagens que traem e/ou sabotam as palavras; tem a capacidade de imaginar e de imagear. Está ali, onde Kant disse que nem o sentido nem o senso existiam sem a mediação da razão formal ou pura. Ali, entre e junto, com a sensação e a intuição. (SILVA, 2020).

No quântico, a luz negra desamarra as coordenadas fixas, ao fluxo em que reconhece e recusa os limites do mundo do sujeito. Convertida em universo subatômico, na dobra da história que a história não conta⁶⁵, faz brilhar a matéria. No orgânico, a “matéria-bruta” curva-se em “matéria-broto”; dissolve o ponto e rompe os solos dos aparelhos de inteligibilidade, enquanto, no cósmico, os nossos cérebros, olhos e ouvidos, as nossas limitações, treinados pelos saberes cristalizados na epistemologia dominante, não hão de capturar infinitos imapeáveis. Este chamado convoca um jeito de se engajar que não finge entender. “Não é nada mais do que um existir junto”, como ouço de Denise Ferreira da Silva. Uma aposta (e promessa) de recomposição crítica e poética com o que existe não totalmente enunciado, mas também não totalmente

96.

⁶⁵ “A história que a história não conta”, verso do samba-enredo *Histórias para Ninar Gente Grande* (2019), da Estação Primeira de Mangueira.

corrompido.

3.3 Aquela grande coisa que nunca acontece

Ao chegar no final desse texto, o leitor pode relatar alguns sintomas: “Estamos falando aqui de um mundo ideal? Se for esse o caso, eu vejo que tem partes do seu trabalho um tanto problemáticas, porque são contraditórias e penso que há necessidade de se ir além de uma discussão que (não é só sua) corre em muitos movimentos. Como, por exemplo, a instauração de uma prática utópica nos usos desses discursos, retóricas e gramáticas que simplesmente eliminam a possibilidade de discussão para fora de seus nichos. Entende, no entanto, o quanto isso que você defende é impossível, por mais que seja desejável? Penso também que, em certa altura do seu texto, você parece propor uma discussão filosófica que, ao meu ver, como algumas outras proposições filosóficas, nos fazem pensar e entender determinadas condições, mas podem ter difíceis aplicabilidades na sociedade. Se essa sua discussão acontece em um plano filosófico, eu entendo. Mas, fora dele, mantenho minha perspectiva de que é muito complicado”.

Suponho, e é compreensível, que as palavras que compõem esse texto possam gerar uma frustração para quem lê na espera e esperança de que o trabalho traga respostas minimamente efetivas diante dos problemas levantados, e que discorra sobre as “aplicabilidades concretas” dessas respostas na sociedade. Resumidamente, ao apresentar um debate que passa pelo epistemológico, a escolha por falar desde o limite e dentro da contradição me possibilita dizer a leitora que isso não pode ser feito, mas que também pode ser feito e a arte talvez possa oferecer caminhos para que o seja. A minha intenção aqui não foi resolver tensões. Ao contrário, a proposta foi criar tensões e dar corda a elas, a partir de uma discussão que se ramificou em torno da autorrepresentação, com base especialmente nas teorias de Denise Ferreira da Silva. Se o chamado é, primeiro, para imaginarmos, “como fazê-lo?” é a pergunta que sempre retorna para nós. E quando a pergunta retorna, volta de um jeito

diferente. Por vezes, mais desconcertante do que antes é sempre a nova condição que ela nos coloca: como atravessar em direção a uma escrita implicada?

Se ainda me permitem, ao fim, mais duas breves reverências a *Pontes sobre abismos*, de Aline Motta. A primeira, quando o assisti pela primeira vez, comentado por um passarinho rosa neon, que me contava emocionado esse enorme entre-nós que não pode mesmo ser apertado. A segunda, quando voltei ao filme e não tive coragem de interromper aquela conversa com as “águas de vir e ir”. Talvez por isso o texto seja oxigenado pelo mistério do encontro com os rastros fabulativos desse trabalho que, como princípio e retorno, flutua no que foi elaborado neste capítulo.

CAPÍTULO 4

Ensaaios e correspondências

4.1 Geísa,

A carta é uma práxis da escrita. Seja diplomática, amorosa, burocrática, anônima, fictícia, pública, milenar, extraviada. Está para nós, que enviamos e-mails com o rigor herdado do seu formato, ao dizer “Prezada Fulana”, até o “Desde já, agradeço. / Um abraço, / Sicrana”. Talvez essa intenção de endereçamento estivesse aqui até mesmo quando não se escrevia com o alfabeto. Sem maiores compromissos, imagino se estaria bem naquelas pinturas revisitadas pelos estudiosos modernos e nomeadas de arte pré-histórica: a parede e a pedra como suportes das mensagens lançadas sobre desenhos e códigos de linguagem. Não falo isso por querer entender o que elas dizem, mas porque interessa imaginá-las enquanto cartas gravadas como vontade de uma vida em história, que deseja para si uma existência infinita.

A narrativa de um caçador de mamutes descrevendo sua épica saga ao enfrentar a temível fera e retornar exausto com o troféu em suas costas parece infinitamente mais impressionante do que a simples narração de Ool⁶⁶ sobre suas tarefas banais na colheita de vegetais. Daí fica fácil imaginar o porquê de ter mais mamutes do que grãos de aveia desenhados nas paredes das cavernas. Por mais que os dias dos coletores de vegetais, dos seus filhos, dos cantores, dos construtores e dos pensadores pudessem ser narrados com beleza, a história do caçador de mamute e suas lanças e paus e matanças é a história que fica registrada como a de um herói.

Virginia Woolf traduz o herói como uma garrafa e o heroísmo como botulismo. Ursula Le Guin se apropria e subverte esse significado de Woolf para propor a garrafa como herói: “a garrafa no seu sentido mais ancestral e

⁶⁶ Ool é um personagem catador de grãos de aveia do período pré-histórico, narrado no livro *A Teoria da Bolsa de Ficção* (2021), de Ursula Le Guin.

abrangente de recipiente em geral, uma coisa que contém outra coisa” (LE GUIN, 2021, p. 18). Le Guin diz ainda sobre a urgência em procurarmos contar e ouvir outras histórias, naturezas, palavras e pessoas. Histórias com menos triunfos do que artimanhas; com mais pessoas que falham do que implacáveis. Tudo aquilo que possa existir em uma bolsa/barriga/caixa/casa/patuá.

A correspondência enquanto um recipiente (ou uma coisa que contém outra coisa) está também para Geísa, minha cunhada, que recebeu uma carta numa caneca. Outro dia fui na sua casa, vi essa caneca e gritei pra ela (Geísa na sala, eu na cozinha): “Gê, tem uma carta na sua caneca!” Ela riu e falou: “É! Foi a Amanda, mãe do Pedro, que me deu!”

Devemos investigar o que aparentemente já não nos surpreende mais, como questionar os elementos básicos, o material que as coisas são feitas, o formato de um recipiente, nossa maneira de ingerir algo dele, com que ritmo, de que jeito. Interrogar uma caneca e perguntar sobre o comportamento das pessoas ao ocupá-la ou ser ocupada pela coisa recebida.



Figura 7 – Caneca da Geísa. Objeto-carta. 2023.

Tomar café com uma carta, como quem se alimenta de algumas palavras. Tomar uma carta com palavras, como quem se alimenta de algum café. Tomar uma palavra com algum café, como quem se alimenta de alguma carta. A caneca como uma cumbuca, uma cumbuca qualquer, carrega o que o primeiro e o último gole narram para as paredes do estômago. Uma amiga, mas não uma amiga qualquer, cuida uma do filho da outra, quando a vida apressa o passo das tarefas mal distribuídas. Então você grava numa caneca, mas não uma caneca qualquer, a cumplicidade na palavra que não quer esquecer que a vida é sempre e, para a vida ser sempre, ela precisa que sejam juntas.

Uma caneca pode dizer sobre redes de apoio construídas entre mulheres que precisam se desdobrar em jornadas múltiplas de trabalho, entre cria e criação. Pode uma caneca nos falar sobre cumplicidade, afeto e cansaço, quando o cuidado não só aparece em forma de palavra, mas também de gesto diário. O café, por sua vez, aquele respingado na superfície externa da caneca, aquele que faz morada provisória dentro dela e aquele que é grão secular, pode falar tanto de conhecimentos quanto de apagamentos. Uma caneca diz também sobre o simples prazer de tomar um cafezinho, comer um pão e se saciar. Se considerarmos que cada corpo que existe no mundo expressa um universo de maneira única e que essa maneira única expressa todos os outros corpos que existem no universo, a mediação entre caneca/café/palavra/pessoa pode dizer de um existir profundamente afetados.

Toda carta é uma planta. E nem digo isso somente porque a história conta que sua gênese vem do Egito Antigo com o papiro, planta desqualificada enquanto “erva-daninha” que se espalha pelo mundo, mas porque isso diz tanto da subjugação da natureza, quanto sobre ser um organismo vivo, em constante atualização. Em sua obra *Botannica Tirannica* (2022), a artista e pesquisadora Giselle Beiguelman questiona criticamente “a relação entre a ciência hegemônica, a botânica clássica e o imaginário colonialista elaborado nas formas de dominação da natureza e suas projeções nas tecnologias contemporâneas” (BEIGUELMAN, 2022, p. 1). Quando conheci esse trabalho, me ocorreu alargar um pouco mais o sentido de carta a nível da matéria, enquanto planta daninha/danada/danosa. A carta como uma estranheza condenada à rebeldia metamórfica, no fundo, trata-se de um vegetal

profundamente resiliente. O que pode uma carta que opera como uma ocupação, um ataque danoso, ativando outros modos de subjetivação? Estou falando da correspondência, essa escrita “menor”, que encarna o gesto radical de se vegetalizar; ou, nas palavras de Giselle Beiguelman, porque “daninhar o mundo é preciso”.

As supostas daninhas são exatamente assim. Sobem nas pedras, se enfiam entre as árvores. Ressurgem. Resistem. Como os escravizados, que traficavam as Palmeiras-imperiais, símbolo do poder monárquico e da riqueza latifundiária brasileira, engolindo suas sementes e as armazenando em suas fezes para contrabandeá-las. Como os judeus, que atravessaram todos os ciclos de perseguição, das Cruzadas ao Nazismo, passando pela Inquisição, e seguem vivos. Como os indígenas e seus saberes ancestrais, há 5 séculos vítimas de políticas de apagamento e genocídio. Como os povos rom, sinti e caló, ditos ciganos, a despeito de todos os dicionários que os associam à trapaça e à pilhéria. Como as mulheres, apagadas de todas as histórias e violentadas em todos os sentidos. Indesejáveis, indomáveis, malditas, as ervas daninhas são a metáfora mais perfeita da luta pelo direito à vida. (Beiguelman, 2022, p. 15).

Uma carta, no entanto, não existe apenas no orgânico. Ela ocupa também o inorgânico, na artificialidade da inteligência codificada, nas correspondências endereçadas virtualmente. Como uma típica erva-daninha, as correspondências se infiltraram nas terras reais e nas digitais, resistindo à erradicação. Sei que não é uma novidade associar o uso de e-mails, redes sociais, áudios e vídeos, por exemplo, com a finalidade de troca de correspondências. Também não cabe tratar como novo o uso desses serviços de comunicação como suporte para artistas, mas vale sugeri-los enquanto potenciais instrumentos de expressividade artística. Parece a princípio que a virtualidade demandaria outras relações entre as palavras e as imagens endereçadas, mas, se essas dinâmicas acontecem ao mesmo tempo, porque determiná-las e ordená-las? De que modo a materialidade é constituída na virtualidade? Seria algo como germinar uma planta e ela se desenvolver, ou se assemelharia mais ao movimento de se desplantar de um lugar e se plantar em outro? Enquanto provocação, o que poderá a carta, se pensarmos no virtual não em oposição ao analógico, mas no conceito de virtualidade trabalhado por Denise Ferreira da Silva, como um

descriptor poético que indica a possibilidade de se compreender a existência “sem as leis e as formas da razão universal e suas formulações de Espaço e de Tempo”? (SILVA, 2019, p. 113).

Durante as décadas de 1960 e 1970 uma proeminente linguagem artística pareceu integrar as discussões em torno da relação entre carta e artes visuais: a arte postal, também conhecida como *mail art*. Essa prática permitiu que alguns artistas de diferentes partes do mundo se conectassem e colaborassem entre si, fora das restrições do mercado de arte tradicional. A *mail art* ficou caracterizada pela sua intenção descentralizada e transnacional, na qual um dos princípios era o de que qualquer pessoa poderia participar, independentemente do seu status no mundo da arte. Entretanto, apesar desse aspecto descentralizador e transnacional, a participação nesse movimento não era acessível a todos os artistas, envolvendo, em diversos casos, um determinado estrato social privilegiado. Os artistas enviavam suas obras uns para os outros, ocupando os correios, as ruas e as caixas de mensagens eletrônicas, a fim de amalgamar uma espécie de rede. Essa abordagem pioneira à comunicação em rede preparou o terreno para o que hoje é chamado de *communication art*, que inclui uma variedade de formas artísticas que exploram a comunicação e as mídias digitais para criar obras de arte interativas/participativas (SANTOS JUNIOR, 2022, p. 125).

Leio cartas e sobre elas nos textos do artista Jandir Junior. Ao discutir a *mail art* no contexto das reflexões sobre arte pública, ele situa historicamente essa prática, destaca sua influência em períodos posteriores e questiona sua percepção como pioneira e linguagem exclusiva nas práticas de correspondência nas artes visuais (SANTOS JUNIOR, 2022, p. 123). Como sugere Jandir, interessa trazer essa prática artística para a discussão, mas sem atribuir a toda proposição visual/audiovisual de correspondência a classificação de *mail art*.

Andei escrevendo sobre a ideia de um “filme-postal” como uma carta audiovisual que endereça uma mensagem a alguém. Pode ter ainda um outro sentido do termo, que diz do ponto de vista da testemunha da obra: quando a espectadora ativa o endereça para alguma(s) pessoa(s), com a finalidade de

(re)transmitir aquela escrita audiovisual. Esse último caso evoca, portanto, um “vir a ser”. Em outras palavras, torna-se um filme-postal. Arte e carta se encontram quando uma proposição é guiada pelo gesto e intencionalidade de endereçar uma escrita/paisagem, com a finalidade de dizer algo a alguém. Nesse sentido, todo e qualquer filme seria um potencial filme-postal, à espreita de alguém para ativá-lo enquanto correspondência.

A carta é uma coisa que morre. Parece algo mofado não apenas por sua condição de missiva ou pelo próprio termo, “carta”, que, na língua portuguesa escrita, aparece pela primeira vez em 1254⁶⁷. Hoje, é quase como se ela tivesse sido rebaixada a posição de fetiche anacrônico, junto aos seus papéis, letras manuscritas, selos coloridos e tudo o que puder ser timbrado como *vintage*. Mas creio que o que me incomoda nesse pensamento, ao associá-lo com a proposta de um filme-postal, não seja propriamente um problema com o termo. Entendo o termo “filme-postal” como uma variação similar ao que chamam de filme-carta, videocarta, carta audiovisual etc. Gosto de “filme-postal” porque a expressão me permite brincar com a ideia de um filme-portal, e também porque, ao tirar o termo “carta”, como a maioria dos derivados empregam, e optar pelo “postal”, o enfoque se desloca para o gesto/ação de postar/endereçar, ao invés de centrar na forma (carta). Acho que o incômodo é mais no sentido de não desejar a elaboração de um operador teórico que propõe um entendimento universal e categorizador de algo; um problema tanto de nome quanto de classificação. E também não depositar na carta, enquanto forma e modo de escrita, uma solução. Trata-se, antes, de pensa-la enquanto procedimento. A meu ver, o que faz da carta uma via possível para falarmos com a voz que desejamos falar, está na potência do endereçamento. Próximo ao sentido do que diz bell hooks: “às vezes, na vida cotidiana, a gente fala diferente com cada pessoa” (HOOKS, 2013, p. 25). Por isso, acredito que nem tudo que a gente escreve precisa ser escrito do mesmo jeito, com a mesma voz.

Se não fosse pela importância das rasuras, dos textos ilegíveis e dos espaços entre uma palavra e outra, diria que tudo sobre a relação entre arte

⁶⁷ De acordo com o dicionário *Houaiss* da língua-portuguesa.

e escrita já foi dito e o que eu poderia dizer não vai além do repeteco. Insisto, primeiro, porque ouvi da poeta Maria Isabel Iório que o que já está escrito ainda está vivo para ser reescrito. E segundo, porque, independente da forma ou do meio, o que me atrai em uma obra de arte é quando ela possibilita um tipo de conversação, implicada ao coletivo, que só pode existir porque envolve um deslocamento. Mesmo quando se dá no tempo do simultâneo e no espaço do sintético. Isso porque, uma escrita que seja endereçada, só existe e só pode acontecer no movimento de endereçamento, no rigor do deslocamento entre o remetente e o destinatário.

Tem um certo lugar da produção intelectual que se subordina às formas canônicas, ao mesmo tempo em que marginaliza formas outras de escrita e racionalidade. Não é um lugar no qual quero fazer parte. Por isso encaro a criação como processo e fico tentando conjugar outros fluxos ao que escrevo, conjugar o trabalho a outras singularidades e experimentações. Tentando conversar com as palavras, testá-las. Ensaiar a ideia da arte como possível deflagradora de experimentações subjetivas. É também por isso que quero dividir com quem me lê, imagens, sustos, procedimentos, textos, problemas. Porque aprendo com/a partir de poema, performance, vídeo, fotografia, caneca, entrevista, fantasma. Acontece que aprender a desgostar do cânone não é a mesma coisa que desaprender o cânone. Desaprender o cânone é mais difícil.

*

4.2 Agora eu vou esquecer

No limbo de outros tempos, a entidade algoritmizada *Youtube* me recomendou *Fantasma*⁶⁸ (2010), curta-metragem de André Novais de Oliveira. Nele, ouvi uma conversa estranhamente familiar, não sei se mais pelo sotaque mineiro ou pela situação. Desde esse dia eu envio *Fantasma* para as pessoas. É evidente que, às vezes, o que nos toca profundamente, não encanta o outro da mesma maneira. Ver um filme é uma aventura muito particular. Ainda assim,

⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Z8x4JQB32xU>. Acesso em: 20/10/2023.

gosto de pensar esse trabalho como um acontecimento que pode, quem sabe, ser ruminado em coletivo. Portanto, eu endereço *Fantasma* porque, antes, na condição de testemunha, o filme me endereçou coisas que ativaram o meu interesse por reendereçá-lo a alguém.



Figura 8 – *Frame* do filme *Fantasma* (2010), de André Novais de Oliveira. (0'14'').

Durante os onze minutos de curta-metragem, encontro Gabriel e Maurílio tecendo resenha onde suponho ser uma varanda ou laje de alguma casa, sob um enquadramento despretensioso e um ponto de vista enviesado. É curioso porque não os vemos, só os escutamos, numa sutil união entre os sons da rua e do diálogo. O teórico Michel Chion (2011) chama essa voz de “acusmática”, uma vez que o personagem fica na imediação do campo visível, apenas na espreita de aparecer. Enquanto os dois jovens falam sobre a vida, o filme, discretamente, me empurra para um jogo de investigação. Sinto que ele brinca e ri um pouco da minha cara excessivamente atenta entre a imagem e a palavra. Também rio junto.

O fantasma é um ser inapreensível, motorizado, e se chama Camila. Ele não nos deixa em paz, ele volta. É um elemento do passado que se atualiza no presente de maneira inopinada, ou seja, não necessariamente foi convidado para o jantar e não necessariamente você aguarda pelo seu retorno, mas ele

volta. Só que toda vez que você tenta se aproximar, a coisa foge. Ficamos nessa luxação de retorno e fuga, retorno e fuga. Movimento é a palavra-chave que marca o modo de existência psíquica e ontológica do fantasma, virtualizado através desse simples ir e vir, vai e vem da câmera.

Seja materializada num espaço físico ou não, toda imagem tem sempre um pé na realidade objetiva e outro no imaginário, no poder de abstração. De repente, a perspectiva neutra da imagem começa a se tornar não mais passiva e maquínica, mas uma visão ativa que age sob o comando e os afetos de um sujeito obsessivo. Gabriel está ali com motivações demasiadamente humanas: um amor não superado, um relacionamento mal concluído. Ele precisa ter certeza, olhar um pouco mais de perto, simplesmente para depois esquecer.

Quando você manda uma carta endereçada a alguém e o remetente não a recebe, ela volta para você. Talvez Fantasmas seja um filme-postal não somente porque o envio para você, que me lê, mas, também, em função da sua forma e enredo. Talvez, por fim e princípio, Gabriel acabe por endereçar a imagem a si mesmo, enquanto remetente daquilo que registra em audiovisual. Uma carta implica movimento, ao mesmo tempo em que evoca a condição de espera. Um filme, também. E tudo irá se repetir, e tudo irá ser diferente.

Neste filme-postal, parece existir uma motivação em sintonizar arte e vida, uma preocupação em dialogar com a gente, com o cotidiano e com o ordinário. Ele desloca para a tela a fabulação de um banal que é a vida vivida, através de um roteiro discorrido sem cortes, no tempo da ação diegética. O corpo humano é uma casa cheia de movimento, semi-algorítmico, total-frágil, animal mutante dando sopa por aí. Uma casa, em seu sentido literal, é conectada às outras casas pela rua. A rua liga e a rua separa. A rua é a brecha, a intersecção ou o muro invisível entre corpo, casa e mundo. Neste momento, assisto ao filme de dentro de casa, logo, de dentro da rua. Às vezes um filme é uma casa. Para mim, Fantasmas é uma rua. Nela, interessa a encruzilhada entre o ver-desver-rever, a esquina-convite para se jogar conversa dentro⁶⁹.

⁶⁹ Anelis Assumpção está aqui! <https://www.youtube.com/watch?v=57UYnqqPnvA>. Acesso em: 20/10/2023.



4.3 Quando um vídeo soluça

O limbo é solícito, imaterial, oferecido. Não se importa se é manhã, tarde ou noite. O limbo não tem forma única, nem tampouco variação de luminância. Dentro dele, o tempo é uma espécie de vazio sem progressão cronológica. O limbo promove o alargamento de uma atualidade infinitamente gorda de agoras e de possibilidades que, hora se esfacelam e se diluem, hora se concentram e se saturam. Para existir, ele depende que algo ou alguém ocupe o seu corpo abstrato. O limbo é indiferente só até a página dois.

Ouvi sobre Robert Smithson [1938-1973] pela escrita de Patrícia Mourão de Andrade. Em seu livro *Entropia e os Novos Monumentos* (1966), ele diz que a experiência do cinema é “uma via privilegiada para o limbo”. Nas palavras de Patrícia, o artista descreve a sala de cinema como “um condicionador mental ideal para se criar um ‘buraco na vida’”, e complementa: “seu limbo é entrópico e atópico; uma fronteira onde lembranças de filmes se reajeitam e recombinaem através de fusões” (MOURÃO, 2020, p. 4). A entropia é a desordem, e a desordem não é bagunça, ainda que o universo tenda a lei do caos. Antes de tudo, a entropia também sugere uma maneira livre de se construir um sistema ou de se desformar uma coleção. A coleção é completa e incompleta, o fragmento e o todo, ou, na linguagem matemática, é a prática e a teoria dos conjuntos.

Uma coleção pode até ser formada por um conjunto de paisagens, mas, se partirmos do pressuposto de que uma paisagem corresponde ao que cerca nossos olhos ou a tudo aquilo que o olho alcança, nos limitamos ao que é privilegiado pela visão. A compreensão de paisagem passa também pelo que não é visível, como a memória, as imagens mentais, a fantasia, as sensações corpóreas, entre outras apreensões, experiências e compreensões de mundo. A artista e pesquisadora Paula Scamparini disse que “paisagem”, termo de definição inesgotável, corresponde também à uma tradição, um conceito e/ou

uma ideia elaborada no decorrer de uma sequência de acontecimentos históricos e socioculturais, “dos quais fazemos ou não parte, que faz ou não sentido no contemporâneo, e que, portanto, é passível de ser questionada e remodelada por nós” (SCAMPARINI, 2014, p. 98).

Há algo de curioso quando, por alguma razão, a gente se sente comovida por um vídeo ordinário, solúvel em uma paisagem de streaming pactuada com o capitalismo informacional. Refiro-me a encontros que nascem do desarme, ao acaso, como uma experiência secreta sob via de mão-dupla. O encontro torna-se então um acontecimento entre você e aquilo, na medida em que os vídeos surgem como “corpos estranhos em nossa navegação customizada” (GALERA, 2017). Aproximo-me do relato feito pelo escritor Daniel Galera que, ao buscar o título da faixa de uma determinada canção, foi parar num vídeo que ele carinhosamente passou a chamar de “o vídeo do cara consertando uma porta ao som de Spoon” (GALERA, 2017). Como o próprio ensaísta diz - e eu compartilho de suas ideias -, o que torna tão excepcional esse tipo de aparição é que estamos tão vulneráveis quanto despreparados para encontrá-los. Precisamente por isso, estes vídeos podem ser lidos enquanto matérias-brutas de emoção potencial.

Há alguns anos, tropecei sem querer em um desses vídeos-engolidos, flutuantes na paisagem digital. Na tentativa de revisitá-lo, pesquisei: “homem descrevendo montanha acidente de carro”; “homem fala sobre barragem para amigo”; “cinegravista amador capta paisagem e acidente de carro”. Só apareceu desgraça ou imagem de drone. Fato é que, recombinação das palavras-chave, cheguei ao vídeo. Encharcada de um sentimento ridículo, compartilho essa coisa que tanto me afeta:

“Ao falar de barragens em Minas, homem filma acidente de carro”⁷⁰:

Primeiro, porque este vídeo escreve sobre um ponto móvel e é endereçado a Xavier; porque um homem lê montanhas com a ponta do dedo; porque o sotaque mineiro soa como o de um tio meu; porque a imagem é um frangalho em mp4, e isso é alguma coisa; porque a imagem é arremessada na incerteza do que está por vir; porque ela testemunha um grave deslocamento;

⁷⁰ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=zxYNjB6mAml>. Acesso em: 20/10/2023.

porque o intervalo entre o quase e a merda, não passa do tamanho de uma formiga assustada, o que é muito; porque zomba da cara do perigo, tira onda com o “quase”; porque capta uma batida de carro de dar inveja a (b/h)ollywood e, ufa, ninguém sai machucado, é o que parece; porque é um vídeo-denúncia que seria trágico, se não fosse cômico; porque tem algo de muito lúcido e insano ao mesmo tempo; porque é impossível encontrar essa imagem, ele apenas poderia ser encontrado por ela; e, por fim ou princípio, porque não se esquece o motivo pelo qual veio a registrar: no meio da porra toda, falar sobre a barragem, escrever para Xavier.

Gosto de pensar esse vídeo como um vídeo-postal cujo destinatário chama-se Xavier e cujo remetente, muito provavelmente, nunca saberemos o nome. O narrador, em certa medida, pode ser pintado como uma figura vaga ou um sujeito indeterminado. No entanto, a autoria ganha destaque porque ela determina o conjunto das escolhas tomadas por quem filmou, revelando o que o afeta, desde o início, até ser surpreendido pelo acidente inesperado e, no final do vídeo, retornar ao seu propósito inicial. Talvez seja possível nos sentirmos íntimos desse sujeito que produz imagens em primeira pessoa um pouco por funcionar como se a gente tivesse participando de uma experiência “gameficada”, observando tudo através das lentes de uma narrativa mostrada por ângulos de videogame.

Gosto também da ideia de que a poesia não se define apenas pela existência de poetas patenteados, mas que ela pode se manifestar em qualquer pessoa existente. Refiro-me a estas experiências fortuitas enquanto deflagradoras de subjetividades poéticas experimentadas no cotidiano, entre o pessoal e o coletivo, o público e o privado. Afeiçoo-me a ideia de que uma pessoa comum tenha em mãos seu equipamento de captura de imagens e sons (neste caso, um celular), à espreita de fazer seu próprio vídeo e subi-lo aos domínios públicos da internet, como agente da sua própria narrativa. Uma vez que publicado em uma plataforma de *streaming*, na internet, e acessível de forma pública, a exclusividade do seu endereçamento dissipa-se, ao mesmo tempo em que fica submissa à lógica dos algoritmos e a toda uma complexa trama envolvendo anúncios pagos, direitos autorais etc. Sim, eu sei, ainda que o vídeo esbarre no coletivo (tendo em vista que se encontra público), a motivação que

torna ele tão querido por mim é relativa e pessoal. Até mesmo por isso, imagino que algo nesse limbo internético mexa com sua epiderme também.



Figura 9 – Frame do vídeo Ao Falar de barragens em Minas, homem filma acidente de carro. (0'27'')

Uma experiência sonorovisual é sensorial na medida em que entra pelos poros e pulsa em nossas veias espectraloras mais ou menos ativas tal qual um espasmo muscular. Enquanto testemunhas de uma proposição artística, estamos diante de um contrato sensório que envolve outros pactos de cumplicidade entre nós, as imagens e as sonoridades, para além daqueles instituídos pelo cinema clássico e moderno. Neste caso, amplia-se a sensação de “estar com” e cria-se aproximações, como se os acontecimentos nos atravessassem também, em certo sentido. Em seu trabalho *Realismo Sensorio no Cinema Contemporâneo* (2020), Eryl Vieira Junior apresenta a hipótese de que o corpo, ao ser absorvido pelas estratégias linguísticas audiovisuais desse cinema, desempenha um papel fundamental como mediador privilegiado entre as dimensões espaciais e temporais, especialmente no contexto do cotidiano (VIEIRA JÚNIOR, 2020, p. 19). Numa época em que o sensorial é frequentemente transformado em espetáculo e, por vezes, entorpecido, Vieira Junior argumenta que essa abordagem sensória propõe uma nova pedagogia para a observação, audição e percepção da materialidade das imagens. Isso está ligado às reações de nossos sentidos, emoções e dimensões subjetivas, convergindo para valorizar a "fiscalidade/sensorialidade/corporeidade" na

experiência de ver e ouvir algo. Dessa forma, emerge uma construção de natureza multilinear, que, ao "esgarçar os fios narrativos", torna-se crucial para a mediação espaço temporal realizada pelo corpo (VIEIRA JÚNIOR, 2020, p. 19).

Li que uma estrela foi espaguetificada. Isso significa que ela literalmente foi devorada por um buraco negro supermassivo, num fenômeno conhecido como espaguetização. A jornalista explicou que o buraco tem uma massa um milhão de vezes maior do que a estrela e a atração gravitacional é tamanha, que ela se fraciona como se fosse um espaguete. O que me interessa nesse processo é que, a extrema atração gravitacional do buraco fragmenta a estrela em finos fluxos de matéria, isto é, do atrito se tece fios celestiais. Num raciocínio análogo e um tanto descompromissado, será que quando uma emoção entra pelos nossos poros dilatados e receptivos, a espaguetizamos?

*

4.4) 27/08/2023 - Quem tem medo do chocalho?

João,

Não paro de pensar em te escrever desde sexta, quando a gente teve uma conversa no fim do expediente, sobre formas de representar tecnologia no contexto da educação brasileira. Recentemente, você levantou algumas propostas a partir de uma ideia trazida inicialmente pelo João Gabriel, nosso colega de trabalho, acerca de um "design de futuros". Desde então, nossa equipe tem experimentado essa demanda em relação ao que produzimos em termos de audiovisual, design e ilustração. Entramos numa discussão sobre tecnologia em que tínhamos pontos de vista diferentes sobre o assunto. Combinamos de continuar a conversa depois, mas acabou não acontecendo. Nesse texto que te escrevo, queria ficar um pouquinho com nossas discordâncias, por acreditar que, delas, podemos estabelecer algum tipo de colaboração séria e não menos afetiva, desde as nossas dissonâncias e experiências particulares. Também escrevo pela possibilidade de uma resposta sua. Por um lado, me importo com

essa troca porque a gente se encontra em algum lugar comum, enquanto artistas pesquisadores e empregados como designers no mercado de trabalho. De outro, porque sinto por ti um carinho que vem sendo cultivado ao longo desses anos compartilhados na graduação de Artes e de Cinema e, agora, no mestrado e na instituição em que trabalhamos. Antes de ser meu chefe, você é meu amigo, e isso significa muito para mim. A gente sempre reforça ser necessário separarmos a pessoa-empregada da pessoa-amiga; a pessoa-do-escritório, da pessoa-do-barzinho. Acho que, sim, conseguimos fazer essa separação de forma responsável, mas penso também que meu eu empregada não é menos sua amiga, e é por isso que tentarei te escrever desse lugar atravessado. Tornar essa conversa pública é nada mais do que uma tentativa de abri-la para um debate que extrapola o nosso contexto particular e esbarra em questionamentos agenciados coletivamente, ao mesmo tempo em que ela só existe e só pode existir porque é endereçada especialmente para você. Também no sentido de uma retribuição simbólica, uma vez que nosso trabalho é público, assim como a nossa formação.

Como ia dizendo, você propôs a tarefa de produzirmos visualidades capazes de desenhar uma educação brasileira que traduza um certo futuro, sem ser propriamente futurista. Houve o direcionamento em representarmos essa educação de forma tecnológica, o que me pareceu bem instigante. Contudo, logo pensei que, se quiséssemos tratar esse tema além de sua superficialidade (estética, linguística, política etc.), talvez fosse necessário passarmos por questões um tanto mais complexas do que a universalidade/neutralidade do tema parece sugerir. Sinto um incômodo, primeiro, pelo que se entende por tecnologia, bem como o que se projeta (espera) enquanto futuro, em termos de representação visual (no nosso caso, no campo do design e do audiovisual). A gente pode começar pensando isso etimologicamente: a palavra "tecnologia" tem origem na língua grega antiga, derivação da raiz "tekhne", que denota a ideia de "técnica, arte ou ofício", e a junção do sufixo "logia", que implica a noção de estudo/ciência. Quando combinadas, essas raízes linguísticas compreendem a "tecnologia" como o estudo e a aplicação prática de habilidades, técnicas e conhecimentos.

Fazer uma ilustração que represente um ambiente tecnológico, de forma que se bata o olho e pense “isso é tecnologia!”, é facilitada quando composta por códigos semióticos genericamente reconhecíveis como tal. Nesse sentido, para surtir esse resultado, a imagem deveria se valer de convenções iconográficas ocidentais e primeiro-mundistas que sejam capazes de produzir efeitos mais instantâneos, pautados por associações visuais imediatas. Grosso modo, seria como dizer que, do ponto de vista objetivo da coisa, para ser facilmente entendida como uma imagem que traduz tecnologia, em alguma medida ela precisaria comunicar algo que se aproxima a uma “atmosfera” característica da ficção científica, por exemplo. Como se houvesse a existência implícita de um dicionário de símbolos visuais que permeia a semiótica, a iconografia, o campo da representação e os códigos de linguagem em torno da ideia de tecnologia. A princípio: tudo preferencialmente polido e reluzente, evitando soluções gráficas artesanais e priorizando soluções mais *flats*, valorizando luzes brancas, tons de azuis, fundos predominantemente brancos ou predominantemente pretos, fios conectados por pontos, telas e máquinas digitais, “formas” flutuantes, arquitetura paramétrica, holografias...

Conheci uma autora de obras de ficção especulativa e científica, que traz uma interessante perspectiva sobre esse tema. Aprendo com Ursula Le Guin que, se considerarmos a ficção científica como a mitologia da tecnologia moderna, podemos discernir sua narrativa como inerentemente trágica. O termo "tecnologia" ou "ciência moderna", do jeito que são comumente empregados, frequentemente denotam a ciência "dura" e ao que qualificam enquanto tecnologia de ponta, impulsionadas pela maximização dos lucros. Essa empreitada é frequentemente retratada como uma jornada heroica, equiparada a façanhas hercúleas ou ao mito de Prometeu, concebida como um triunfo em si mesma. No entanto, essa busca carrega consigo as sementes da tragédia. Isso quer dizer que a ficção científica fundamentada nesse mito pode tomar duas formas contrastantes e, por vezes, maniqueístas: uma de triunfo, onde a humanidade supera desafios monumentais e conquista (lê-se coloniza) a terra, o espaço, alienígenas, a própria morte e o futuro; e outra de tragédia, onde os desdobramentos incluem apocalipses, holocaustos e crises existenciais, seja no presente ou em um futuro distante. Essa dualidade maniqueísta, que oscila entre

a celebração do potencial heroico da tecnologia e a exploração das consequências trágicas de seu uso, serve como um espelho das complexidades inerentes à relação entre a humanidade e o que chamam de “avanço tecnológico”. Mas, a minha vontade de compartilhar Ursula Le Guin com você a fim de pensarmos juntos, está no ponto em que a autora propõe uma outra imagem para esse problema, quando elabora sobre a forma da ficção e da história como a forma de uma bolsa de cultura. Cultura aqui, não no sentido das ciências humanas, mas no sentido biológico e expandido do termo. Copio e colo um recorte do texto da autora:

Se, no entanto, se evita o modo Tecno-Heroico linear, progressivo, da flecha - (assassina) - do Tempo, e se redefine a tecnologia e a ciência como sendo fundamentalmente uma bolsa de cultura em vez de uma arma de dominação, um efeito colateral agradável é o de que a ficção científica pode ser vista como um campo muito menos rígido e estreito, não necessariamente Prometeico ou apocalíptico e, de fato, um gênero menos mitológico do que realista. De um realismo estranho, porém a realidade é estranha (LE GUIN, 2021, p. 23).

Queria pensar contigo sobre a possibilidade de minimizarmos, por ora, a dimensão de heroísmo que há no que se compreende por tecnologia, e ficarmos por mais tempo com a realidade estranha. Para isso, não posso fazê-lo sem antes dizer sobre epistemologia e violência epistêmica. Especialmente porque, quando discutíamos acerca do tema “tecnologia”, falei que me parecia que a raiz do problema conceitual dessa proposta/direcionamento estava no modo como a tecnologia estava sendo pensada no contexto do projeto, mais precisamente, por um modo em que operam correntes de um pensamento colonial. Comentei uma fala que ouvi do líder indígena e escritor Ailton Krenak, em diálogo com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (autor da seguinte frase), em que ele dizia: “o chocalho do xamã é um acelerador de partículas”⁷¹. Krenak explica como o maracá (chocalho) é um objeto sagrado, feito não como simples artesanato. Falando muito simplificadamente, dentro do chocalho tem um monte de pedrinhas e, quando o xamã bate o chocalho ele o acelera em forma de movimento, fazendo funcionar como uma espécie de microfone que chama os

⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=wp5NlnNE4BI&t=360s>. Acesso em: 20/10/2023.

espíritos evocados para negociar questões. Eduardo Viveiros de Castro comenta que, assim como o acelerador de partículas da física dos brancos procura descobrir quais são os segredos da matéria, o chocalho é um acelerador de partículas que procura descobrir o segredo do espírito, de certa maneira. Você me disse que não concordava em relação ao chocalho ser uma tecnologia e que achava a fala de Krenak muito romântica. Eu, no entanto, não senti a menor simpatia por isso. Depois me explicou por alguns minutos como funciona um acelerador de partículas, do ponto de vista da física (dos brancos), e completou dizendo que chocalho não faz viajar no espaço, chocalho não move as coisas, não literalmente, fisicamente, materialmente. Talvez você não tenha consciência que um xamã pode ser capaz de viajar no espaço sob a potência tecnológica de um chocalho, ou fazer chover, ou fazer cair um raio amarelo no centro da roda, como Krenak relata, sobre um momento vivenciado com o escritor e xamã Davi Kopenawa Yanomami, por exemplo.

A compreensão do que se é ou não tecnológico, muitas vezes, está além e aquém do que os nossos olhos brancos moldados pelo imaginário colonizado são capazes de enxergar. Na medida em que se nega o maracá e o xamã enquanto expressividades de tecnologias e conhecimentos (sendo aceitos, quando muito, se forem considerados dentro da (sub)categoria das “tecnologias tradicionais” e dos “saberes indígenas”), se revela o desconhecimento de outras invenções codificadas à margem do conhecimento hegemônico. Ao considerar o maracá como não-tecnológico e apontá-lo como romântico quando ele é pensado enquanto um acelerador de partículas, decanta suas limitações e o corrompimento cognitivo que impede que se abra para outras perspectivas de mundo. Isso que oscila entre o medo, a ignorância e os discursos normatizadores quer qualificar o maracá, o xamã e Ailton Krenak na condição de atraso (em oposição ao progresso) e de romântico. A atribuição da maracá como artesanato e o recalque de sua dimensão de tecnologia reflete o racismo epistêmico, bem como a dificuldade em aprendermos e dialogarmos sem disputa de egos e certezas.

No fim da nossa conversa você mencionou que, se tudo é considerado tecnologia, então nada é tecnologia. Já que se quer pensar em compartimentos para definir o que está dentro, bem como o que está fora de um certo escopo,

com que régua se mede o que é ou não tecnologia? Quais são os parâmetros, qual é a condição que a legitima ou não enquanto tal? Esses questionamentos provocam reflexões sobre o conhecimento e implicam num debate epistemológico. “Epistemologia define não somente como, mas também quem produz conhecimento verdadeiro e em quem acreditarmos”, escreve Grada Kilomba.

Quando vocês falam é científico, quando nós falamos, é neutro. Quando vocês falam é universal, quando nós falamos, é específico. Quando vocês falam é objetivo, quando nós falamos, é subjetivo. Quando vocês falam é neutro, quando nós falamos, é pessoal. Quando vocês falam é racional, quando nós falamos, é emocional. Quando vocês falam é imparcial, quando nós falamos, é parcial. Eles têm fatos, nós temos opiniões; eles têm conhecimento; nós, experiências (KILOMBA, 2012, p. 5).

Um dos argumentos de Grada Kilomba é que, ao mesmo tempo em que nós, brancos, colocamos os nossos discursos como norma e a régua da racionalidade, verdade, universalidade etc., demarcamos o conhecimento de pessoas negras, indígenas e racializadas às margens, como conhecimento “desviado e desviante”. Nesse sentido, encarar um conhecimento não-hegemônico como romântico, ilustra essa hierarquia colonial, na qual se dão essas dinâmicas de poder que promovem a manutenção da violência epistêmica. É por isso que, descolonizar o conhecimento, como propõe Kilomba, demandaria “criar novas configurações de conhecimento e de poder”.

De forma bastante resumida, essa discussão também resvala na noção de tecnocapitalismo que, por sua vez, depende de contínuas inovações, na base da exploração de pessoas, natureza, recursos orgânicos e inorgânicos, numa constante necessidade de aperfeiçoamento. Metaforicamente, é próximo a como se comporta um tubarão que, se parar de nadar, afunda. Então se lança a versão 2.0, a 3.0, a *pro*, a *max*, e por aí vai um sem fim de inovações. Como resultado, todo um conjunto de estratégias capitalistas provocam nas pessoas a ideia de que o passado é uma coisa ruim, ligada ao atraso, ao não-tecnológico, ao precário, ao subdesenvolvido, à infelicidade... Sendo que, a necessidade de uma série de produtos e serviços de consumo do presente são criados em determinado momento e se tornam imediatamente indispensáveis para a vida

das pessoas, bem como imediatamente obsoletos. Isso acontece na mesma toada em que o passado se torna para elas algo lastimável em termos de desenvolvimento e tecnologia, já que não se tinha luz elétrica, celular, jatinho...

Creio que seja um tanto sintomático que as categorias de passado, presente e futuro, do ponto de vista ocidental-europeu-branco, expliquem o tempo como algo linear em que o passado é associado ao precário e analógico, enquanto o futuro está ligado ao desenvolvimento e ao tecnológico, por exemplo. Chamo a professora e escritora Leda Maria Martins para nos ajudar, com seu livro *Performances do Tempo Espiral* (2021), no qual ela apresenta a ideia de que o modo como o ocidente encara o tempo como algo que só vai para frente, é muito diferente do que nos ensina as cosmo-percepções africanas e afro-diaspóricas. Ela argumenta, no entanto, que o tempo deveria ser encarado como um espiral, envolvendo dinâmicas de retrospectão e prospecção, contração e expansão, não como uma linha reta e implacável, mas sim um espiral em constante movimento. Se a gente rompe com a fronteira binária entre o passado e o futuro, começamos a compreender que passado, presente e futuro não estão em oposição, mas interligados por trajetórias curvas. Enquanto Krenak diz em conversa com Viveiros de Castro que o futuro está no passado, na ancestralidade que carrega as sementes das possibilidades de futuro, Leda Maria Martins fala sobre o tempo como espiral se assentar na primazia do ancestral como estrutura, e sobre o ancestral não ser aquele que morre, mas aquele que permanece.

A ancestralidade enquanto núcleo de energia vital em movimento estrutura o tempo espiralar nas suas dimensões filosóficas e nas suas experiências curvilíneas. O que vem sendo produzido e pensado por práticas artísticas e sociais que operam com estes princípios basilares talvez possa nos fornecer pistas, substâncias, métodos, para pensarmos esse Brasil do futuro, no terreno da educação. Vejo isso nos trabalhos da artista coreógrafa e imagética Ana Pi. Queria compartilhar contigo uma performance realizada por Ana Pi com

DJ Firmeza em Paris, chamada *RAW ON = ancient technology of resistance* (2022)⁷²:

Costumo dizer que dançar atrasa a guerra. Todas as danças afro-diaspóricas são para mim um dos elementos mais raros que ainda protegem os *ngunzu* do planeta Terra, ou seja: a vitalidade. Entre essas danças que estudo com atenção, certos movimentos são essenciais, entre eles o caminhar/andar e sua noção de equilíbrio dinâmico. Na Capoeira Angola esta caminhada chama-se *ginga*, em homenagem a uma rainha guerreira que durante a sua vida suspendeu a atrocidade do projeto colonial. Para o momento desta noite de Performance em Paris, convido o produtor luso-angolano Dj Firmeza, com a intensidade da sua música pós-kuduro, o seu flow singular e a sua mistura vigorosa, a juntar-se a mim para uma sessão de treino e implantação. Os toca-discos darão o ritmo, uma releitura das tradicionais danças sacras e populares, onde é sempre uma questão de diálogo entre os passos básicos e a execução do tambor. Juntos celebraremos o poder dos pontos comuns, das matérias-primas, dos gestos ancestrais que não sofrem com a obsolescência programada. (Ana Pi, 2022).⁷³



Penso que essa proposição artística, encarnada no gesto de viajar temporalmente por meio do movimento, comporta um deslizamento, um certo deslocamento próprio que tensiona e põe em questão o que entendemos e

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=2lg5B6Uf-gk&t=2286s>. Acesso em: 20/10/2023.

⁷³ Tradução livre. Texto retirado da seguinte página: <https://www.fondation-pernod-ricard.com/en/editorial/raw-ana-pi-dj-firmeza>.

validamos por uma visualidade tecnológica e/ou uma visualidade que performa tecnologia. Queria comentar contigo sobre essa coreografia porque ela confronta alguns dos fundamentos das estruturas coloniais e das línguas estabelecidas, na medida em que busca desencenar este mundo. E se essa proposta for uma maneira de acelerar o fim de um mundo cujos princípios de liberdade, justiça e igualdade são coisas impossíveis? Ela inscreve no tempo e no espaço, em retrospectão e prospecção, um mundo por vir e um mundo já existente a partir de uma tecnologia que não caduca, ou, nas palavras da própria Ana Pi, “dos gestos ancestrais que não sofrem com a obsolescência programada”. Há algo de indizível no movimento subterrâneo, rente à pele e no fluxo de um rio, na matéria em ruína que atravessa os ombros, joelhos e quadris. A caminhada remodela a luz daquela que nos faz pensar que criar vida é mais do que a criticar.

Por mais abstrato que soe, o que estou tentando dizer é que um mundo pautado por essa tecnologia heroica, colonialista, linear, branca, da “flecha assassina do tempo”, que serve aos interesses do capitalismo neoliberal e, logo, é estruturalmente racista, cisheteronormativo e patriarcal (mesmo quando aparenta não ser), é um mundo caduco. Tenho pensado que seria interessante incitar uma espécie de fogo inominável nas bases desse conhecimento científico, não para destruí-lo completamente, mas a fim de alimentar essa coisa potente, a curiosidade, e imaginar outras imagens. Se nos abríssemos à curiosidade e a uma prática pré-ocupada com a contra-colonialidade, talvez a produção de imagens poderia se manifestar num espaço de experimentação receptivo ao inesperado ou aquilo que está por vir, assentada num modo de trabalhar que toma forma no cotidiano, na criação entre a ficção e a realidade estranha, também em resposta a um plano hegemônico. A prática do nosso trabalho configura-se na produção institucional de imagens, produtos audiovisuais e experiências sensíveis que dão suporte à apresentação de uma coisa muito dura e abstrata, que é o dado da avaliação educacional. Um dado representa um número, um recorte, a vida de um estudante, o que, definitivamente, não é pouca coisa. Se falo da criação de imagens que retratam o contexto da educação e que são direcionados para ele, falo de um contexto eminentemente político, e isso envolve as condições de recepção, afetação e apropriação por parte dos nossos interlocutores, a saber, professores, estudantes, familiares, pedagogos, gestores

escolares, secretários etc. É especialmente para essas pessoas que buscamos gerar experiências com as imagens que produzimos. E quais experiências são essas? Se essa questão diz respeito à linguagem, através da qual construímos e desconstruímos a nós e ao mundo, me parece ser preciso perguntarmos o que foi apagado pela escola. Talvez, uma pergunta anterior seja: o que é a ancestralidade para o Brasil? Para, então, perguntarmos: de que modo desenhar o futuro, em cujas águas o Brasil existe ou pode existir?

A concepção de *fabulação* enquanto ferramenta estratégica utilizada por alguns artistas, conforme abordada por Jacques Rancière e exposta por Peter Pál Pelbart, extrapola a mera criação de um "mundo imaginário oposto ao mundo real". Sob essa perspectiva, a fabulação é compreendida como um trabalho que opera dissensos, "que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação ao modificar os enquadres, as escalas ou os ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação" (PELBART, 2013, p. 240). Queria propor de a gente experimentar fabular com a educação, imaginando um futuro para além da aplicação visual de raiozinhos e luzes azuis ao ambiente escolar; para além de *tablets* nas mãos de crianças ou dos óculos de realidade aumentada. Não que se negue os *tablets*, os celulares e os óculos de realidade aumentada. Como foi relatado anteriormente, não se trata de uma disposição maniqueísta, nem tampouco tecnofóbica, desde que sejam entendidas como uma das ferramentas possíveis para a aprendizagem, e não como sinônimos (e símbolos) unívocos de verdade, avanço e progresso. Se nos descolarmos de um lugar antropocêntrico e levarmos em consideração outras possibilidades de aprendizado, como podemos nos educar com as máquinas e aprender com elas? A imagem, então, deslocando-se do princípio de ser apenas decoração ou acompanhamento de um texto, poderia se tornar também uma espécie de dispositivo de fabulação de futuros. A tarefa consistiria em promover visualizações disso que está por nascer, mas que ainda não existe propriamente. Ao mesmo tempo, a imagem continuaria sendo só uma imagem a serviço da palavra, mas à espreita de ser ativada por quem quisesse mergulhar nela.

Para nos concentrarmos num trabalho que envolva não neutralizar outras formas de conhecimento e de visualidades, me parece importante não jogarmos

tudo na vala comum da representatividade e do identitarismo, termos estes que algumas pessoas, empresas e instituições têm gostado de utilizar em vão, servindo, em certos casos, como uma armadilha. O que o design e o audiovisual podem fazer para comunicar narrativas contra-hegemônicas a nível do sensível, dentro do escopo institucional? Trata-se de um beco sem saída, ou será que existe uma brecha para exceder a forma? Sei que esse tipo de exercício leva tempo e que demandaria um trabalho árduo e movediço, comprometido a não se limitar a denúncia, mas a operar com a radicalidade e a ludicidade da imaginação política. Até porque, quando falamos de representação, estamos dizendo sobre coisas que não são fixas ou estáticas, mas, sim, fluidas e em constante transformação. Sei também que, na maioria das vezes, é tudo para ontem e, quando é assim, não temos tempo para maturar o que produzimos como gostaríamos. Sem romantizar o processo, é o tempo do trabalho que não espera, do prazo absurdo, da equipe pequena para o tanto de demanda, do fazer-correndo, pela hora da morte, da prática desligada da teoria. “Você não está sendo paga para pesquisar!” Por isso, reforço que essas palavras não tocam apenas o que a gente exerce nesse trabalho institucional, mas diz de reflexões sobre aquilo que afeta outras camadas da nossa vida; o que fazemos fora desse contexto, nos nossos trabalhos pessoais como artistas e pesquisadores, como nos relacionamos, o que procuramos...

Penso que imaginar e efetivar práticas artísticas que surgem da interação entre “as pedagogias anticolonialistas, crítica e feminista” é um engajamento necessário, se acreditamos na educação como prática de liberdade, no sentido pensado por bell hooks (HOOKS, 2013, p. 21). É nessa toada que parece ser preciso um trabalho mediado por um esforço coletivo de aprendizagem que busca questionar e criticar o que nas visualidades que produzimos (e nas dinâmicas de trabalho que exercemos, de modo geral) reforça os modos vigentes de dominação, especialmente no âmbito da educação brasileira. Suspeito que esse seria um bom ponto de partida para começarmos a experimentar desenhos e visualidades de futuros, como uma espécie de pré-ocupação que deságua em estratégias responsivas, a fim de aprimorar o que a gente vem fazendo. Evidentemente, isso não funciona como uma receita de bolo. Estratégias

precisam ser pensadas de acordo com determinados contextos, e uma mesma coisa não se aplica necessariamente a tudo o que formos fazer.

Nêgo Bispo nos faz pensar que uma escola nunca está pronta por completo. E, por outro lado, uma escola nunca está completamente destruída. “Quando uma árvore cai é preciso a gente ter um pouco de calma para saber se as sementes se espriam. Às vezes uma árvore cai para espriar semente. Às vezes uma árvore cai para adubar a terra e alimentar as outras árvores.” (CASTRO et al., 2023, p. 99).

Daí a importância de estarmos abertos ao aprendizado, a destampar a curiosidade a cada novo desafio, também no sentido do que diz Paulo Freire: “Ser capaz de recomeçar sempre, de fazer, de reconstruir, de não se entregar, de recusar burocratizar-se mentalmente, de entender e de viver a vida como processo, como vir a ser...” (FREIRE *apud* HOOKS, 2013, p. 5). Digo isso porque o que o trabalho faz é nos burocratizar, nos cansar. Um corpo cansado trabalha mal, pensa mal, passa mal, até colapsar e por fim ser substituído. Trabalho para mim é possibilidade de vida digna, com significado e participação coletiva. De toda maneira, seria menos enfadonho e ameaçador trabalhar com um corpo que deseja minimamente inventar e aprender não só por necessidade. Se não for para inventar e for só uma espécie de trabalho “bancário”, vamos continuar fazendo o que precisamos fazer, mesmo estando cansadas, mas a vida fica chata demais. Um trabalho em que sejamos menos um corpo cansado e mais uma ativação de alguma coisa que certamente não é absoluta, nem tampouco obsoleta, mesmo quando provisória, talvez possa gerar uma atualização de processos já em curso.

Estamos caminhando para a finalização do mestrado, privilegiados pela nossa formação interdisciplinar e por sermos contratados como trabalhadores do design e do audiovisual. Vejo a convergência dessas áreas se deslocarem em direção ao que, volta e meia, nos exige um certo pensar-fazendo e fazer-pensando. Te digo, portanto, essas são palavras que consistem em provocações, estudos em processo, coisas que ficaram no meu corpo desde as nossas conversas e do dia-a-dia em trabalho, e que escrevo para tentar dar outras linhas a essa conversação. Também porque penso meu trabalho (o acadêmico, esse pelo qual escrevo, e o do CLT, esse que estou abordando)

como algo que está tão mais perto da vida concreta quanto da impureza e da intenção de desestruturar fronteiras, o que significa que, para me transformar ou transformar algo, eu não posso fazer isso sozinha. Acredito mesmo que uma transformação ocorre quando você se envolve com pessoas, pensamentos e experiências diferentes, de forma coletiva, porque é a partir dessas diferenças que a gente tem a chance de movimentar alguma coisa, qualquer pequena coisa, gerar algum tipo de energia, reinventá-la, reivindicá-la, recusá-la. Agora, se não for para prezarmos por aquilo que vai além do quantificável, quero dizer, a vida, o direito à vida, a vida na e da terra, não dá para a gente querer a mesma coisa. Desejo que leia esse texto não como uma resposta, mas como um convite tão mais próximo das perguntas quanto de um “não saber ao certo”⁷⁴. Qual seja a força que precisamos endereçar uns aos outros em direção a uma prática contra-colonial que não seja retraída ao gesto de denúncia, por onde possamos ressignificar futuros, tecnologias, escolas, ancestralidades, cansaços e afetos. Também porque, como aprendo com você, é a narrativa que faz a diferença.

Um abraço,

Helena

*

4.5 Oi Aline,

Oi Aline,

Como você está? Não nos conhecemos, mas há três anos eu ensaio escrever para você. Sou artista, mestranda em artes e venho numa relação-ralação com suas obras ao longo desse percurso. Relação no sentido de confluência, e ralação no sentido de sovaco suado mesmo. Estar a tanto tempo tentando te escrever é um pouco peculiar. Me flagro querendo falar no íntimo, em certa

⁷⁴ Parafraseando a artista Louise Bourgeois.

medida, por frequentar seus filmes, livros, fotografias, instalações e falas públicas, como se já estivéssemos conversando. Achei que se eu falasse “Oi, Aline Motta” no começo dessa carta, soaria um pouco esquisito porque não combina com a informalidade do “Oi”. Parece que demandaria um outro vocabulário, como “Querida Aline Motta”, “Prezada Aline Motta”, ou qualquer outro artifício epistolar nesse sentido. Pensei até em deixar sem vocativo na primeira linha, já que as palavras dessa carta são por inteiro um apelo vocal. Fui percebendo aos poucos que não saberia mesmo como começar essa carta, talvez porque ela me atinge no meio: do processo de pensar com seus trabalhos; do tempo de mestrado que se esgota; da vontade de conversa. Quero escrever para você porque acredito mesmo na potência do endereçamento. E, principalmente, pela possibilidade de um retorno seu.

Tenho pensado sobre como suas obras convocam uma postura, enquanto testemunha - aquela que acompanha a obra implicada e afetada pelo que se passa entre, além e dentro da proposição artística. Um trabalho como *Pontes sobre abismos* exige de quem o assiste o gesto de se interrogar, entre outras coisas, sobre nosso próprio modo de olhar e de escuta. Engana-se quem acha que a escuta só passa pelo privilégio dos ouvidos, sob a tutela das orelhas mediadoras. Longe disso. O que se escuta é o que fica para a gente quando fechamos os olhos e sabotamos os vícios da visão e da audição. Ouvir envolve, sobretudo, o complexo gesto de escutar com as nossas respirações.

Ouçó que “escrever é viver”, de alguma boca clichê

E o que me conduziu aos seus trabalhos tem um pouco a ver com isso,

Essa coisa que você faz, um movimento de vida

Entre o vivido, o vivo e o fabulado

Aproximo o que diz Conceição Evaristo

Quando ela encontra o exercício da escrita pela primeira vez e se coloca a seguinte pergunta: “como lidar com uma memória ora viva, ora esfacelada?”. Diante desse questionamento, escreveu sobre ter surgido o invento para cobrir

os vazios de lembranças transfiguradas. “Invento que atendia ao meu desejo de que as memórias aparecessem e parecessem inteiras”. (EVARISTO, 2020, p. 9).

Aproximo o que diz Édouard Glissant

Sobre a vida ser artista, de forma que uma verdade só faz sentido se devolvida a esse contínuo movimento de criação. Eis porque Édouard Glissant declara que “nada é Verdadeiro, tudo é vivo...” (Bona, 2020, p. 12, *apud* Glissant, 2009, p. 106).

Aproximo o que diz val flores

Quais poéticas subversivas poderiam surgir se rompermos com o signo-sujeito, sem a auto-determinação? “Não há aqui uma pergunta autocontemplativa por “quem sou?” nem “onde estou?”. Trata-se, antes, de nos interrogarmos a respeito de “quem não cheguei a ser?”, inquietude tensionada sob a amarração mais incerta de “quem poderíamos chegar a ser?”

Confluir essas ideias para pensar o que você faz em tantas linguagens, Aline,

Trabalhar com as palavras, como você trabalha

Fico instigada por essa relação entre palavra e imagem e imagem e palavra

Menos no sentido literal do que no sentido da matéria

Mais do que pôr palavras de qualquer alfabeto

É pôr uma voz, duas, três

filha, mãe, avó, bisavó

E me refiro também a ela

A primeira pessoa do singular, e a primeira do plural

A segunda pessoa do singular, e a segunda do plural

A terceira pessoa do singular, e a terceira do plural

Transitando entre eu-tu-nós,
Mais do que falar de um lugar específico
Ou de todos os lugares ao mesmo tempo
Para além da simultaneidade
Narrar é fazer do corpo um altar
Onde um morto pode em ti dançar
Sua escrita arranha
Rasurando as imagens que escondem/expõe fraturas
marcadas pelo assombro da história colonial
revelando elas, contra-narrando elas
Sua escrita-aranha
Tecendo as imagens em p(l)anos translúcidos, costurando tudo
A costura como presença
no tecido social
Aliás, uma trama
que é uma costura que não se fecha ensimesmada
O segredo como método e o corrompimento indexical como subversão
De um lado, se mostra mas não apresenta
E de outro, se apresenta sem mostrar
Tem uma coisa que acontece nos seus trabalhos que está
No modo de especular e

Microposicionar gestos, nada simples, entre ferida e afeto

Como na obra “A água é uma máquina do tempo”

Em que você compõe e recompõe arquivos históricos

Compõe e recompõe palavras

Compõe e recompõe imagens

Nem sempre um verso, mas, às vezes, provérbio

Nem sempre um provérbio, mas, sempre, poesia

E a poesia não é uma coisa inerente a qualquer obra

não basta estar escrito em versos

Se aquilo não te reposiciona de nenhuma forma, talvez não seja poesia

Falo de um trabalho da sensibilidade

A arte é o contrário da indiferença

É toda diferença afetada

A arte, a poesia, essa grande coisa, a coisa pequena,

Entretecendo a memória no centro de uma linguagem própria

Uma linguagem-confluência ou

linguagem-contradi(c)ção

A língua colonial não fala não escuta não entende a língua das águas

Sonhei que via seus trabalhos nas escolas, nos materiais didáticos, projetados nos pátios, nos corredores entre salas de aula

Sonhei com as respirações dos alunos se avolumando, estudando juntos, um jeito de criar outros mundos

Então eu me agarro a essa ideia

de que um criador é um atrator de mudanças

Quando você começa a chamar por uma ideia (ou quando a ideia te chama)

e ela te força a pensá-la com outras ferramentas

Encontro com seus trabalhos e me dá vontade de te fazer perguntas

Te ouço falar sobre processos,

e ouvir sobre processos é sempre ouvir pelas bordas, a pessoa no centro

Gosto de assistir as suas entrevistas

Sua voz é calma, você sempre começa sua fala com inteligência e um sorriso de enternecer

Como você se tornou artista?

Será que a artista vive em um perpétuo estado de se tornar,

no contínuo movimento de criação, no gerúndio

ou isso vale para qualquer outra coisa viva

já que, tudo que é vivo, se transforma?

Desculpe se a pergunta é boba ou demasiado primária

Me parece ser menos uma questão com o sublime

E mais porque eu pensei numa pessoa velhinha, muitos anos de vida, sendo artista a vida toda

Comé que deve ser isso, de passar uma vida, décadas inteiras, emocionando as pessoas, produzindo vivacidade? buscando a si mesma? buscando a diferença? buscando quem poderíamos chegar a ser? escrevendo? inventando imagens? perseguindo um desejo? disputando a vida? perseguindo uma pergunta?

Pontes sobre abismos parece dizer:

me faço em memórias não apenas para recompor

me faço em fabulação não apenas entre criticar e imaginar

sou o que sou não só para me aproximar de mim,

mas principalmente para ficar um pouco mais perto de tudo

Essa não é propriamente uma resposta

Soa como uma pergunta

Uma pergunta que eu ainda não sei como formular

Você diz, com suas palavras: “Os frames, alinhados em sequência, viram filmes. Cada filme contém todos os filmes, os que eu já fiz e os que ainda vou fazer.” Um filme nunca está terminado. Aprendo com você que um trabalho artístico está sempre vivo, a ser continuado e à espreita de virar memória nas pessoas. Até porque, “fim” não é ao certo o termo. Talvez escrever, ressoando as palavras de Nêgo Bispo, seja muito mais se mover entre “início, meio, início”. Então... com meu sovaco ainda suado, como uma tímida admiradora, uma pessoa tímida, só queria dizer que eu te agradeço. Por se dedicar ao trabalho da arte como um espaço de liberdade, uma resposta ao colonialismo, um movimento, uma promessa, uma emboscada, um método, uma carta endereçada a muitos remetentes, uma outra língua, uma esperança, esse bicho, nos acompanhando. Fazer isso como quem faz alguma coisa que se faz na vida, é uma das coisas mais bonitas que já vi.

Beijo grande,

Helena

*

4.6 Michele, Graciela, Patrícia, Sophia,

Michele, Graciela, Patrícia, Sophia,

Como vocês estão?

Meu nome é Helena e eu sou artista e cineasta, estudante de mestrado em artes. Escrevo do interior de Minas Gerais, da cidade de Cataguases. É um pouco estranho escrever uma carta, essa forma tão íntima de se expressar, se a gente não se conhece, mas, faz tempo, quero escrever para vocês. Quando assisti suas vídeo-cartas do projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, escrevi um texto curtinho, algumas palavras em versos, tomada pela emoção do encontro. Venho trabalhando com as práticas de autoescrita, e esse tema foi um pouco a minha entrada inicial pelas obras audiovisuais de vocês. Assisti *Nhemongueta* pela primeira vez no contexto da pandemia do Coronavírus, em 2020, quando os vídeos foram publicados no Youtube. Seus filmes postais mexeram comigo de tal maneira, num momento tão sensível e doloroso, que escolhi esse projeto para discutir na minha dissertação. Há uma força nas suas imagens e palavras. Um encontro muito bonito, preche de futuros possíveis, apesar de tudo.

Penso no tempo em que cada uma de vocês se dedicou umas às outras e no gesto de endereçarem suas presenças, quando não podiam se encontrar fisicamente. Porque tem algo que as une, na e além das diferenças. Nada menos do que escrever em cinema com a abertura que há em escrever para a outra, para o mundo, para si mesma, tudo isso ao mesmo tempo. Fico pensando nessas trocas como a manifestação de um exercício de liberdade, uma prática que acontece na escala do íntimo e do pequeno, mas também como um jeito de se juntar a uma luta maior, um enfrentamento à língua dominante, um jeito de se conectarem afetivamente, uma forma coletiva de sonhar. É a partir desses movimentos e da vontade de conversa que eu gostaria de dividir algumas coisas que venho sentindo e pensando, atravessada pelo trabalho de vocês.

Escrever uma carta que fala sobre cartas me faz pensar no meio, que é o audiovisual, a palavra, os nossos corpos, afetados pelas nossas emoções, aquilo que carregamos subjetivamente, nossas ancestralidades, o que comemos no dia, com que voz falamos... Vocês acham que o filme é uma maneira de viver essa conversa infinita?

No exercício de caminhar pelas imagens, assistindo pela segunda vez, pausei o vídeo em um momento em específico. A imagem como partitura musical. Se rasgarmos a partitura dessa imagem, qual canto ela entoaria?

Um fragmento de tempo. O tempo, dilatado em imagem. Um fragmento de presente. Um fragmento de memória. Um fragmento em movimento, mesmo quando estático. Um fragmento desejante. Um todo que é alimentado pelo desejo de presença. Se “o simples é a presença, sem quaisquer dobras além da presença presente”, como diz Tiganá Santana, a presença talvez seja o simples, sem quaisquer dobras além do simples simplesmente.



Com o vídeo pausado nesse frame do filme (Conversas nº1), escrevi:

Escutar uma imagem que fala em voz alta

Ela diz, ligeiramente torta, que

há algo de espiralar em correr olhando o antepasso

Com os “pés na terra sem tempo”, recusar a via binária é insistência desejante

Deslocamento fictício e arriscado pela vastidão do movimento perpétuo

Incendiar o movimento perpétuo da “humanidade-clube” com fogo artificial

Antes, quebrar o artifício com uma delicada bofetada

O portal dá passagem para o surdo de terceira

tum, tum, tum, tum, tum

A topografia do invisível é um plano de (in)tensão

Ou ainda, uma arquitetura provisória

que abre e fecha novos espaços

como qualquer portal

que abre e fecha os olhos

para dizer:

“Tem que molhar sempre pra não secar”

E se, lá, fossemos só companhia de viagem

em direção ao mergulho inteiro pelos rios voadores?

não tem um em sobreposição ao outro

isso é tão antigo, isso é tão chato, isso é tão contemporâneo

Eu vejo o céu, a cor do céu é diferente de tudo que já vi,

eu vejo a lua de um outro tamanho, daqui...

É possível imaginar as pessoas amando o vento,

como o araçari ama o ar

É possível viver sem pressa

E frequentar a água, devagar

Tem tudo que se imagina pelas gentes que sonham

em atravessar infinito e pequenininho

...

Uma carta tem suas opacidades. Quando vocês falam umas com as outras, muitas coisas se misturam, como o afeto, a denúncia, o político, as diferenças. Assim como a vida não tem pretensão de ser vida, é algo que simplesmente é, num pensamento parecido, as suas cartas parecem não ter essa pretensão de serem cartas-tudo; elas simplesmente são. E como vocês veem essa relação entre arte e vida nos seus trabalhos? Vocês acham que a arte e a vida são tão coladas que não existe essa distinção, se a gente entende esse gesto como uma forma ética de se colocar no mundo? Fico pensando numa outra camada dessa pergunta: quando a gente vê um trabalho poético e ele movimenta algo na nossa vida, isso já não seria essa junção da arte e da vida operando?

Tenho pensado que, desejar presença e uma vivência compartilhada em cinema através de videocartas talvez tenha sido a forma de passarem, viverem e construir seus mecanismos de diálogo e de cuidado por entre as terras em que se assentam, durante e além das feridas abertas. Ainda que tudo aquilo que foi/está sendo perdido seja irreparável. É pensar a partir do limite, ou, ainda, pensar que o limite não é um lugar onde somente se para, onde se fica estática, mas considerá-lo também como uma zona de habitação, no qual cada uma de vocês opera como uma ativadora da conversa. Conversa que evoca o coletivo, como um atravessamento entre vida, vivência e um desejo de escrita de histórias; como juntar vida e arte em uma escrita-ação que performa práticas

poéticas de subversão. Daí vem ambivalências, sobreposições, pertencimentos, denúncias, afetos, memórias, gestos ordinários... Quando assisto aos quatro filmes, fica outro lembrete: é preciso andar sem pressa pelo tempo de se construir no dia-a-dia outros mundos com a sensibilidade. Estou falando sobre lapidar esses novos mundos no cotidiano, tipo um bloco de concreto que tá ali e você vai tirando lasquinha por lasquinha, trabalhando na dinâmica entre subtrair e somar, sabe?! Quero dizer que tem uma certa vontade, um embate, que é ético, físico, da vida vivida, para além do campo das ideias. Uma vontade de vivacidade.

Um filme-postal é um filme-portal na medida em que é escrito com ares de abertura. A vida, essa “dança cósmica”, como diz Ailton Krenak, se emaranha ao murmurinho das plantas, em afetação mútua, a compor uma espécie de segredo em movimento; as fofocas (planta)das. É um pouco como nas palavras do artista Jaider Esbel: “desde antes do tempo vir a ser tempo, as plantas partilham entre si a maestria da vida: são portas para portais de mais mistérios. Hoje em crise, humanos, que nos achamos, ainda temos, talvez, as últimas chances de nos conectarmos ao todo.” E são esses momentos de conexão e de presença desejante que parecem ser acionados quando perguntamos umas para as outras, para o mundo, para a realidade: e se?

Agora, suas imagens oxigenam a minha memória e os meus sonhos de travessia.

Desejo que essas palavras cheguem com um abraço em vocês, Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro.

Com carinho,

Helena

CAPÍTULO 5

Acabamentos

Por onde terminar? Se entendermos o tema de uma dissertação como uma teima, e a teima como uma teia, poderíamos dizer que “terminar” não seria bem a palavra. Isso porque uma teima é algo que nos acompanha, e porque uma teia pode ser uma elaboração infinita. Na linguagem da costura, o acabamento representa a etapa final da criação de uma peça. O acabamento é como uma revisão final, um momento de observar detalhes como fios soltos, possíveis falhas, sobras de tecido e fiapos. Além disso, o acabamento também inclui a maneira como uma costura se apresenta. Como ponto de saída, discuti sobre dois trabalhos audiovisuais que possibilitaram o presente texto: *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020) e *Pontes sobre abismos* (2017). Ao testemunhar essas obras, propus a discussão de diversos conceitos, passando por contextualizações históricas e políticas (com foco no contexto brasileiro) e discutindo sobre como estes trabalhos apresentam poéticas subversivas, tensionam o debate sobre memória e propõem novas imagens entre o vivido, o vivo e o fabulado, avessas a colonialidade.

No capítulo intitulado *Nada é verdade, nem nada é mentira*, trabalhei com os conceitos de autobiografia, a partir de Philippe Lejeune, autoficção, a partir de Serge Doubrowsky, e escrevivência, a partir de Conceição Evaristo, a fim de articular sobre os pactos de escrita e leitura evocados por estes conceitos. Inicialmente, fiz uma contextualização dos conceitos e trouxe algumas reflexões acerca das formas de relatar, fabular e ficcionalizar a si. Neste capítulo, abordei o projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020), realizado pelas cineastas Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. Com este trabalho, busquei desenvolver questionamentos que me pareciam pouco discutidos em alguns debates em torno do tema da autonarrativa nas artes, em especial, o modo de escrever sobre o escrever a si. Trata-se de uma questão complexa que pode envolver as formas de ver, ouvir, dialogar e relacionar. *Nhemongueta* fornece imagens que tensionam o próprio modo pelo

qual se dá uma escrita em videocarta, de forma a permitir que os conceitos trazidos fossem discutidos e problematizados. A carta, no seu sentido formal e gestual, permeou a discussão. Tracei reflexões a partir do modo como Nhemongueta trabalha com a linguagem epistolar para compor gestos contra-hegemônicos ao firmar redes de conversa e afeto entre mulheres amigas, ao alargar seu uso em audiovisual e, sobretudo, ao desejar presença.

Já na seção 3, intitulada *Desaprender com a água entre a dobra, o umbigo, a matéria*, a partir do conceito de “autorrepresentação”, introduzi um debate acerca dos problemas de língua/linguagem atrelados as leituras e escritas sobre as práticas de se auto representar, do ponto de vista ontológico e epistemológico. Este capítulo foi dedicado ao trabalho audiovisual *Pontes sobre abismos* (2017), de Aline Motta, e refletiu, principalmente, sobre como essa proposição artística sugere gestos de imageação de uma escrita implicada, em diálogo com a filósofa e artista Denise Ferreira da Silva. O que a filósofa teoriza sobre a relação entre o racial, o nacional e o cultural me ajudou a traçar reflexões sobre as dimensões éticas, críticas e criativas nos trabalhos e contextos abordados. Entre testemunhar o filme de Aline Motta e me valer dos textos de Ferreira da Silva como reestruturação e ferramenta crítica, desaguaram discussões em torno da poética feminista negra, da noção de confronto na arte e da criação de formas de vida e de se viver como possibilidade de travessia para outros mundos, especialmente por meio da fabulação crítica.

No quarto capítulo, optei por uma escrita ensaística, através da qual retomei alguns pontos chaves apresentados nos capítulos anteriores. Como debater sobre as obras *Pontes sobre abismos* e *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* não só em termos bibliográficos e teóricos, mas também em relação ao diálogo com e entre essas proposições artísticas, o que pensamos, o que sentimos e as propositoras? Nesse sentido, o texto se deu por meio de pequenos ensaios e correspondências voltadas para dialogar com os temas e discussões elaboradas ao decorrer do presente trabalho, também como um modo de experimentar a escrita enquanto um “exercício de cumplicidade subversiva” (BATTISTELI, 2021, p. 679). Optei pela escrita ensaística por apostar que escrever de outro modo pode mudar a relação com o próprio pensamento e ativar outros lugares do sensível. Quero dizer, o ensaio pôde abrir margem para que o pensamento

pudesse se guiar e ser mediado por outras (e as mesmas) questões, na medida em que experimentei outros jeitos de dizer o que atravessou o corpo no encontro com os filmes e os textos. Portanto, procurei elaborar este capítulo com uma desconfiança em pano de fundo: você só pensa a escrita pensando?

Com o texto inicial, “Geísa,”, tentei expandir o sentido de “carta”, a partir das reflexões em torno da caneca da minha cunhada Geísa, e das provocações teóricas e artísticas de Giselle Beiguelman, sobre botânica e violência epistêmica. Em “Agora eu vou esquecer”, discuti sobre as formas de endereçamento de uma peça audiovisual, enquanto filme-postal. Em “Quando um vídeo soluça”, abordei sobre a emoção ao encontrar experiências poéticas experimentadas no cotidiano, entre o pessoal e o coletivo, o público e o privado. Na carta escrita para o João, “27/08/2023 - Quem tem medo do chocalho?”, a discussão se assentou principalmente no debate sobre a relação entre tecnologia e epistemologia, problematizando certos usos práticos e conceituais dessa noção no contexto do dia-a-dia na instituição em que trabalhamos. Na carta escrita para Aline Motta e na carta escrita para Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, retomei de outras formas alguns temas levantados ao decorrer do texto, junto a novas questões ligadas a poetização, a imaginação e a sublimação do elo entre arte e vida. No texto destinado à Aline Motta, por exemplo, a carta trouxe questões como a relação entre a palavra e a imagem em suas obras, a fabulação crítica como possibilidade de criação de formas de vida, e discussões a partir de outros de seus trabalhos, como o livro e a obra instalativa homônima “A água é uma máquina do tempo”. Dentre os assuntos falados na carta para Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, comentei sobre o filme como espaço do encontro e o afeto e a amizade enquanto gestos que possibilitam que o filme seja composto pelo desejo de presença e de criação na diferença, ou, ainda, o filme como um portal ativado pela fofoca/conversa entre artistas, amigas, “mulheres guerreiras”, como elas próprias dizem.

Das perguntas que ficam: como implicar a nossa escrita, fazendo ressoar Denise Ferreira da Silva, de modo a elaborá-la considerando que “cada movimento do texto, cada elemento articulado para formar um argumento está profundamente afetado”? (SILVA, 2020, p. 46). Busquei não ir até essas obras

com questões pré-formuladas. Na verdade, esse encontro provocou um movimento que correu por ambos os lados: ao assistir aos filmes, no exercício de pensa-los e senti-los, eles também me colocaram algumas questões. Ainda que diversas perguntas tenham me acompanhado, é necessário destacar que, o que foi escrito ao decorrer deste trabalho tratou-se de uma tentativa de reflexão e de conversa, e não uma busca categórica a respostas para questões tão complexas quanto difíceis de serem respondidas. Nessa costura, houve (e ainda há) fios soltos, à espreita de serem puxados – uma pergunta a ser posta às cartas, uma nova reflexão a ser ensaiada.

Reitero que, em muitos momentos, não busquei respostas para as perguntas, mas procurei aprimorá-las, ou seja, minha intenção foi intensificá-las um pouquinho mais. Primeiro, assisto aos filmes e proponho uma pergunta – de uma maneira mais simples, desde o comecinho, no próprio projeto de pesquisa que demanda a elaboração de uma hipótese. Depois, vou impregnando essa pergunta. Essa pergunta começa a sair mais fácil da minha boca. Eu vivo essa pergunta. Por “intensificar essa pergunta”, estou falando do gesto de levá-la de novo para o que se faz na vida, de um jeito que ela possa, cada vez mais, ir e voltar, ir e voltar. Entendo o movimento desse trabalho como algo que veio de uma coisa da vida que me afetou, entrou pelo universo acadêmico, da escrita alfabetizada e do pensamento, até voltar de novo para a vida, ao ser aplicada nela. Uma coisa que me interessa muito é a possibilidade de que, quando o trabalho volta para a vida, outras pessoas possam o pegar, fazer seus mergulhos e descobrirem outras perguntas. Busquei ocupar esses espaços para falar de muitos assuntos que causam mal-estar e que dizem respeito ao contexto da produção acadêmica, ainda que este trabalho possa ser taxado dentro do recorte da militância feminista e antirracista, como se fosse possível ignorar que toda pesquisa é política. Quero ainda dizer que essa dissertação é, também, uma defesa da escrita como prática artística. Leio o que escrevo e lembro das palavras do artista Paulo Nazareth: se a arte é colada com a vida, ela ressurgue com a vida. E é precisamente isso, a vida, que importa.

A despedida de uma carta pode ser tão ou mais reveladora do que as outras partes dela. Não raro, ela marca a promessa de um novo encontro, a brecha para uma nova pergunta, o último pedido de “você pode me escutar?”.

Pelas brechas dos arremates desse texto – a dobra costurada pelo avesso –, imaginei esses dois trabalhos convergindo em conversa. Escrevi no canto da página: “terminar com a imagem dos dois filmes se encontrando”. Uma imagem inventada. Essa imagem estaria entre o sonho e o segredo. Demandaria uma outra epistemologia, um não-saber, um outro jeito de se relacionar com a diferença, um outro jeito de sentir, o que não precisou ser dito, uma desconfiança, o que não foi pensado, o que, tampouco, pôde ser descrito.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA:

ALMEIDA, Ana Caroline de. **Cidades-gestos em melancolia**: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre vibrações de desejos e traumas urbanos. Tese de doutorado pela Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Recife, 2020.

BATTISTELLI, Bruna Moraes. Cartas: um exercício de cumplicidade subversiva para a escrita acadêmica. **Currículo sem Fronteiras**, v. 21, n. 2, p. 679-701, maio/ago. 2021.

BEIGUELMAN, Giselle. Botannica Tirannica: da genealogia do preconceito às possibilidades de um ecossistema errante. **Revista ClimaCom, Políticas vegetais** | pesquisa – artigos | ano 9, no. 23, 2022.

BISPO DOS SANTOS, Antônio et al. **Composto Escola**: Comunidades de sabenças vivas. São Paulo: N-1 edições, 2022.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/ PISEGRAMA, 2023.

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

CHARBEL, Felipe. Dia após dia após dia após dia. **Revista Serrote** – Em quarentena – Edição especial – 2020. p.113-131.

CHION, Michel. **A audiovisual**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DANNER, Leno Francisco; DANNER, Julie; DORRICO, Julie. (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

DOMINGOS, Ana Cláudia. **Reflexos do eu**: simulação e narcisismo na literatura contemporânea de autoficção. Intercom, XXXVIII Congresso de Ciências da Comunicação - Rio de Janeiro, 7 de novembro de 2015.

ESBEL, Jaider. Literatura indígena brasileira contemporânea: Autoria, autonomia e ativismo – o que dizer e para quem? *In*. **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

_____. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In*: Alexandre, Marcos A. (org.) **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 16-21, 2007.

_____. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**. v.13, n.25, p. 17-31, 2009.

_____. **Escrevivência**: a escrita de nós: Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Org. Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Criação e Crítica**, n. 17, p. 30-46, dez. 2016. Disponível em:<<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. acesso em: 20/10/2023.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FLORES, Val. **Escrever contra si mesma**: uma microtecnologia de subjetivação política. <http://feminismossulsur.n-1edicoes.org/escrever-contra-si-mesma/>. Acesso em: 20/10/2023.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão: história da violência nas prisões. tradução de Raquel Ramallete. Imprensa: Petrópolis, Vozes, 1998.

_____. **História da sexualidade**: o cuidado de si. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREITAS, Kênia. Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo. In. **Pensar o Documentário**: textos para um debate. Recife: Editora UFPE. p.201-228, 2020.

_____. **Terrorismo narrativo para bagunçar a matemática da mito máquina**. In. Catálogo da 2ª Mostra de cinema árabe feminino. Org. Analu Bambirra. Belo Horizonte: Partisane Filmes, 2021.

GADELHA, José Juliano. **Habitar a escuridão**: materialidades negras, o olho e a quebra. Concinnitas (Rio de Janeiro). v.21, n.39, p. 127-152, 2020.

GALERA, Daniel. Esporos de emoção na paisagem do streaming. **Zum – Revista de Fotografia**. 2017. Link: <https://revistazum.com.br/radar/daniel-galera-streaming/>. Acesso em: 20/10/2023.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUARANI, Graciela; KAIOWÁ, Michele; YXAPY, Patrícia Ferreira Pará; PINHEIRO, Sophia. **Masterclass de Audiovisual** - Projeto Nhemongueta Kunhã Mbaraete - Conversas entre mulheres corajosas. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=wVHYZiV0sil>. Acesso em: 20/10/2023.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. Dossiê Crise, Feminismo e Comunicação – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/> ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 3, 2020.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e plural**: mulheres no Cinema Brasileiro. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade; tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins fontes, 2013.

JANDIR JR. MAIL EXPRESSIVO (ARTE PÚBLICA (COMO ATITUDE)). In. OLIVEIRA, Luiz Sérgio de (organizador). **Arte pública contemporânea: contextos e sentidos críticos** – Niterói: PPGCA-UFF, 2022.

KAIOWÁ, Michele, GUARANI, Graciela, YXAPY, Patrícia Ferreira Pará e PINHEIRO, Sophia. Nhemongueta Kunhã Mbaraete – Conversas entre mulheres guerreiras. *ClimaCom – Epidemiologias* [online], Campinas, ano 7, n. 19. dezembro. 2020. Available from: https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/nhemongueta_kunha_mbaraete/

KAMBEBA, Márcia Wayna. O olhar da palavra Escrita de resistência. In. **Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

KIFFER, Ana. Estou como que sobre cartas e extravios. **Remate de Males**. Campinas-SP, v. 37, n. 2, pp. 547-557, jul./dez. 2017.

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

KRENAK, Ailton. **Cartografias para adiar o fim do mundo**, com Muniz Sodré, na FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty)/2021. Link: https://www.youtube.com/watch?v=78ikR_oxrtg. Acesso em: 20/10/2023.

LE GUIN, Ursula. K. **A teoria da bolsa da ficção**. São Paulo: N-1 edições, 2021.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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

_____. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

MATTIUZZI, Musa Michelle; MOMBAÇA, Jota. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In. **A dívida Impagável**. p. 15-32, São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MOMBAÇA, Jota. **A plantação cognitiva**. Masp – Afterall. 2020.

_____. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

_____. Entrevista realizada em 24 de abril de 2018, em Salvador - BA, dentro da conferência Ecos do Atlântico Sul, organizada pelo Instituto Goethe. Grupo de pesquisa e extensão África nas Artes (CAHL/UFRB). Link: https://www.youtube.com/watch?v=p1krp7_bA20. Acesso em: 20/10/2023.

_____. **O Labirinto da Casa Grande**: representação e futuridade. Seminário Arte e Descolonização – MASP, 2019. Disponível em: <youtube.com/watch?v=fdb5Hw7sWhl>. Acesso em: 20/10/2023.

MOTTA, Aline. **A água é uma máquina do tempo**. São Paulo: Fósforo Editora / Luna Parque Edições (Círculo de Poemas), 2022.

_____. **A água é uma máquina do tempo**. REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS. eLyra 18, 12/2021: 333-337 – ISSN 2182-8954.

MOURÃO, Patrícia Andrade. **A invenção de uma tradição**: caminhos da autobiografia no cinema experimental. Tese de doutorado pela Universidade de São Paulo (USP), 2019.

_____. **No limbo do país do futuro**. N-1 Edições – Pandemia crítica. Link: <https://www.n-1edicoes.org/textos/149>, 2020. Acesso em: 20/10/2023.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim Noronha. **Ensaio sobre autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PACHAMAMA, Aline Rochedo. Boacé Metlon - Palavra é coragem - Autoria e ativismo de originários na escrita da História. In. **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

PAIVA, Urik. **Órbita**: carta de urik paiva para Pedro rena. Link: <https://surrealpolitik.cartografia.org/2020/06/22/de-urik-paiva-para-pedro-rena/>. Acesso em: 20/10/2023.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo** – cartografias do esgotamento. São Paulo: Editora N-1, 2013.

PRECIADO, Paul B. **Um Apartamento em Urano**: crônicas da travessia. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

QUINTERO, Plablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo (MASP), 2019.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. **Arte & Ensaios**, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 21, p. 179-189, dezembro de 2010.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2014.

RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

RUIZ, Coraci Bartman. **Documentário autobiográfico de mulheres**: tecnologias, gestos, resistências. Tese de doutorado em Multimeios pela UNICAMP. Campinas, SP: [s.n.], 2020.

SANTANA, Tiganá. **A capoeira do pensamento**. In. Cajubi: ruptura e reencanto. Textos de Ailton Krenak, Elisa Lucinda, Luiz Antonio Simas, Márcio Seligmann-Silva, Tiganá Santana e Tom Zé. Artistas visuais: Denilson Baniwa, Marcia Ribeiro, Marcola, Marina Wisnik, Ricardo Càstro, Rodrigo Garcia Dutra e Uýra Sodoma. – São Paulo: Incompleta; Festival Cajubi, 2021.

SANTOS, Matheus Araujo dos. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negridade, imagem e desordem. **Revista LOGOS** - 52 – Vol. 27, n. 01. PPGCOM UERJ - Dossiê Instabilidade e Conflito das/nas Imagens, 2019.

SCAMPARINI, Paula. **Escrita de Auto-Paisagem**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SILVA, Denise Ferreira da. **A Dívida Impagável**. Tradução: Amílcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

_____. **Corpus Infinitum**. Exposição Corpo Fechado (Carlos Motta). Lisboa, 2018.

_____. **Corpus Infinitum**: fala-performance de abertura com Denise Ferreira da Silva. IX CachoeiraDoc – Cachoeira/BA, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2lJrPkbkCEM&t=3033s>. Acesso em: 20/10/2023.

_____. **Depois que tudo for dito e feito**. Pivô Arte e Pesquisa, 2021. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=8FNwYmJyFiA>. Acesso em: 20/10/2023.

_____. Em estado bruto. **ARS** (São Paulo). 17(36), p. 45-56, 2019.

_____. **Homo Modernus**: Para uma ideia global de raça. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

_____. Reading Art as Confrontation. **e-flux jornal**, n. 65, 2015.

_____. **Toward a Global Idea of Race**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

_____. **Um fim para “este” mundo**: entrevista de Denise Ferreira da Silva na revista Texte Zur Kunst. Disponível em: <http://revistadr.com.br/posts/um-fim-para-este-mundo-entrevista-de-denise-ferreira-da-silva-na-revista-texte-zur-kunst/>. Acesso em: 20/10/2023.

SIMAS, Luiz Antonio. **O Brasil é o que me envenena, mas é o que me cura**. <https://revistacontinente.com.br/edicoes/260/ro-brasil-e-o-que-me-envenena--mas-e-o-que-me-curar>. Acesso em: 20/10/2023.

SMITHSON, Robert. **Entropia e os Novos Monumentos**. 1966.

SOUZA, Livia Natália. Uma reflexão sobre os discursos menores ou a escrivência como narrativa subalterna. **Revista Crioula**, (21), 25-43, 2018.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VIANA, Janaina Barros Silva. **A invisível luz que projeta a sombra do agora: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra**. Tese de doutorado em Estética e História da Arte, pela USP. São Paulo, 2018.

VIEIRA JÚNIOR, Erly. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**, Vitória: Edufes, 2020.

FILMOGRAFIA/VÍDEO:

Nhemongueta Kunhã Mbaraete, Brasil, MS/PE/RS/GO, 2020. Direção: Michele Kaiowá, Graciela Guarani e Patrícia Ferreira Pará Yxapy, e Sophia Pinheiro. IMS Quarentena – Programa Convida. Link: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>. Acesso em: 20/10/2023.

Pontes sobre abismos, Brasil, 2017. Direção: Aline Motta. Link: <https://vimeo.com/284789268>. Acesso em: 20/10/2023.

A água é uma máquina do tempo, Brasil, 2023. 35º Bienal de São Paulo - coreografias do impossível. Vídeo/, 2023, 31:48 <https://alinemotta.com/A-agua-e-uma-maquina-do-tempo-Water-is-a-time-machine>. Acesso em: 20/10/2023.

Fantasmas, Brasil, Belo Horizonte/MG, 2010. Direção: André Novais de Oliveira. Produtora: Filmes de Plástico. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8x4JQB32xU>. Acesso em: 20/10/2023.

Ao falar de barragens em Minas, homem filma acidente de carro, Brasil, 2019. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=zxYNjB6mAml>. Acesso em: 20/10/2023.