Como quem escreve desejando presença: entre conceitos e práticas artísticas autonarrativas

Like Someone Who Writes Wanting Presence: Between Concepts and Self-Narrative Artistic Practices

Comme quelqu'un qui écrit en quête de présence: entre concepts et pratiques artistiques auto-récitées

Inácio Manoel Neves Frade da Cruz
Universidade do Estado de Minas Gerais
E-mail: inacio.cruz@uemg.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7289-2966

Helena Frade
Universidade Federal de Juiz de Fora
E-mail: helena.neves.frade@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0178-931X

RESUMO

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. A partir de uma discussão em torno dos conceitos de autobiografia (Philippe Lejeune), autoficção (Serge Doubrowsky) e escrevivência (Conceição Evaristo), o presente artigo procura elaborar reflexões em torno da epistemologia, da escrita, da práxis artística e da recusa à transparência em uma elaboração autonarrativa. Com base nessas questões, volta-se ao projeto Nhemongueta Kunhã Mbaraete (2020), de Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, para refletir sobre como essa proposição

artística e suas realizadoras fabulam gestos de escrita enquanto memória e criação, ao sugerirem uma comunicação profunda que acontece além de qualquer distância.

Palavras-chave: *autonarrativa; poética audiovisual; escrevivência; epistemologia; opacidade.*

ABSTRACT

A self-narrative work can be understood as the expression of a way of living, a way of living with oneself, and a way of living in/with art. Starting from a discussion around the concepts of autobiography (Philippe Lejeune), autofiction (Serge Doubrowsky) and escrivência (Conceição Evaristo), this paper seeks to elaborate reflections around epistemology, writing, artistic praxis and the refusal to transparency in a self-narrative elaboration. Based on these questions, we turn to the project Nhemongueta Kunhã Mbaraete (2020), by Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy and Sophia Pinheiro, to reflect on how this artistic proposition and its creators fable gestures of writing as memory and creation, by suggesting a deep communication that happens beyond any distance.

Keywords: *self-narrative; audiovisual poetics; escrevivência; epistemology; opacity.*

RÉSUMÉ

Une œuvre d'autorécit peut être comprise comme l'expression d'une manière de vivre, d'une manière de vivre avec soi-même et d'une manière de vivre dans/avec l'art. À partir d'une discussion autour des concepts d'autobiographie (Philippe Lejeune), d'autofiction (Serge Doubrowsky) et escrevivência (Conceição Evaristo), cet article cherche à élaborer des réflexions autour de l'épistémologie, de l'écriture, de la pratique artistique et du refus de transparence dans une élaboration auto-récit. Sur la base de ces questions, nous nous tournons vers le projet Nhemongueta Kunhã Mbaraete (2020), de Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy et Sophia Pinheiro, pour réfléchir à la façon dont cette proposition artistique et ses créateurs fable les gestes de l'écriture comme mémoire et création., en suggérant une communication profonde qui se déroule au-delà de toute distance.

Mots-clés: *récit de soi; poétique audiovisuelle; escrevivência; épistémologie; opacité.*

Data de submissão: 28/04/2024
Data de aprovação: 29/08/2024

Introdução

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. Enquanto procedimento científico, trata-se de uma busca por vestígios de vida. Envolve, portanto, operar o arquivo e a ficção, na medida em que é movida pelo gesto de procurar e especular. A pesquisadora Kênia Freitas (2021, p. 152) 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".

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", Tiganá Santana (2021) fala da "invenção singular da pessoa negra em coletivo", convocando *O Atlântico negro* de Paul Gilroy (2021), 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, que podem ser integrados em uma prática cotidiana ativada pela memória e entrelaçada por afetos, espiritualidade e ancestralidade (Viana, 2018, p. 28-29).

Guardadas as suas diversidades no que diz respeito aos seus modos do fazer artístico, pensamos 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 "troncos 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; Danner; Danner, 2020, p. 14). Dito de

outro modo, essas escritas evocam "um movimento de autoexpressão e autovalorização de suas ancestralidades e costumes" (Pachamama, 2020, p. 38), 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, 2021a, 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"[1], como ouvimos 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 opositores 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 de todo o pensamento. Agência da *sophya*, a ancestralidade funda a cinese, em todos os seus âmbitos e competências, a filosofia, a concepção e a experiência das temporalidades curvilíneas (Martins, 2021b, 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 Silva Viana (2018) em sua tese de doutorado sobre epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra, ao fazer menção a bell hooks (2013)[2], 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" (Viana, 2018, p. 18).

Existe uma outra camada dessa discussão que corre pelo que partilha 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 *apud* Pachamama, 2020, p. 83).

Uma vez colocada a noção do privilégio excessivo concedido pela ótica da modernidade ocidental à teoria e à escrita, nos parece ser preciso o movimento de ir de encontro aos conceitos que se imbricam a essas práticas artísticas contemporâneas, percebendo-os como constituintes de camadas que permeiam uma possível discussão em torno da autoexpressão. Queremos 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 rapidamente a separabilidade[3] como base para informar comentários críticos e analíticos (Silva, 2022). É um pouco nesse sentido que Janaina Barros Silva Viana (2018, p. 28-29), 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?"

O que nos move, de entrada, envolve o que é criado com as práticas artísticas autonarrativas, porque isso parece dizer sobre um gesto, um movimento, uma forma de escrita. 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 tentamos 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*, de Édouard Glissant (2021, p. 13): "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". Nessa tentativa de pensar o pensamento sobre as autoescritas, a intenção não é propor aqui uma formulação esotérica a questões tão complexas. Mas, na insistência em refletir minimamente sobre os conceitos que costumam acompanhar essas práticas, percebemos 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.

Como procedimento metodológico, propomos o tensionamento dos conceitos de autobiografia (a partir de Philippe Lejeune), autoficção (a partir de Serge Doubrowsky), e escrevivência (a partir de Conceição Evaristo). Articulamos também 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 nos pareceu 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, isto é, com quais vozes nosso texto está aliançado, nem somente a uma questão de estilo de escrita. Referimo-nos também às dimensões epistemológicas e críticas desses estudos e debates, não só em termos de bibliografias, abordagens teóricas, reflexivas e práticas articuladas, mas em relação a como se dá o diálogo com e entre as realizações, as teorias e as artistas. Traremos para a discussão 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 sua atenção para este período por meio de cartas filmadas e compartilhadas entre si. Interessa-nos 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, buscamos abordar como as cineastas trabalham com essa linguagem para compor modos singulares de confronto e afeto ao proporem uma escrita e fabulação de si que é também e sempre-já coletiva.

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 dandismos, 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 fabulações de si, 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 Lejeune (2008, p. 224)[4] 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. 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 "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*, 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*, Patrícia Mourão (2019) argumenta que a estratégia fílmica de contar a si na contemporaneidade pode ser encarada como uma possibilidade que se desdobra e se 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, incluindo-o 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.

Pelas duas primeiras décadas do novo milênio, vê-se 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* (2013), de Andrea Tonacci, entre outros.[5] 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 existissem filmes que pudessem ser entendidos e categorizados enquanto autobiográficos na produção nacional. A exemplo, o filme *O parto* (1974), de Liège Monteiro, aparece referido no trabalho das pesquisadoras Karla Holanda e Maria Cavalcanti Tedesco, que compartilham a sinopse de um filme que se propõe a "resgatar a normalidade do parto, tendo como parturiente a própria diretora" (Holanda; Tedesco, 2017, p. 107). Um outro exemplo mencionado na historiografia recente de recorte de autoria feminina é o filme *Cocom Sa Sa, Hai-Yah* (1986), de Olga Futema: convidando sua família para estar em cena, vemos

um pai que toca tambor, uma irmã que dança, uma mãe que contempla o mar (Holanda; Tedesco, 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 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), de Everaldo Vasconcelos; *Seams* (1993), de Karim Aïnouz, e *Carlos Nader* (1998), de Carlos Nader, para ficarmos apenas em alguns nomes.

Utilizar filmagens caseiras, fotografias ou imagens de arquivo acompanhadas por uma narração em primeira pessoa, e 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 trabalhos lidos como 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.

A tese de Patrícia Mourão lança a hipótese de que filmes realizados e interpretados como autobiográficos se caracterizam por versarem sobre 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*". Destacamos do texto de Patrícia: "*a autobiografia é, sobretudo, a afirmação do desejo de uma vida em cinema*" (Mourão, 2019, p. 13, grifos nossos).

A partir do movimento de um coletivo de artistas, damos algumas linhas às discussões suscitadas por suas obras, considerando-as disparadoras da nossa intenção de pensar os conceitos articulados neste texto. Referimo-nos novamente ao projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020), composto por 16 vídeocartas divididas em 4 filmes, realizados pelas cineastas indígenas Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e a cineasta branca Sophia Pinheiro[6]. Tendo como ponto de partida "inquietações e insurgências contemporâneas"[7] que se transbordam durante o período de pandemia, as cineastas lançam seus olhares sobre esse momento através de vídeo-

cartas. Nas palavras das realizadoras, a proposta dessa obra-experimento consiste em trocarem "imagens umas com as outras, como quem escreve uma carta, *desejando presença*"[8]. "*Desejo de presença*", grifamos e colamos aqui também.

Um filme-postal

Nas bases de grande parte dos debates sobre autoescrita no cinema, nas artes 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, 2019, p. 14). Em outras palavras, interpreta a escrita de si como uma prática de ética do autocuidado.

No capítulo "O cuidado de si", Foucault (2001) 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 decifrамento 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 (Foucalt, 2001, p. 155, grifos nossos).

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*, 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 n. 4*, 2020.

É possível dizer sobre a ideia de um "filme-postal" como uma carta audiovisual que endereça uma mensagem a alguém. Pode existir 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.

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 à 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.

Figura 2. *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*. Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. *Frame* extraído do filme *Conversas n. 1*, 2020.

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"[9] germinado por especulações, fabulações 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 de trabalho,[10] Sophia Pinheiro fala sobre as quatro vídeocartas 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"[11]. Claro que, é importante dizer, nem sempre essas escolhas brotam como uma vontade conceitual primeira; no caso de *Nhemongueta*, como ouvimos 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 experimentais de vivências compartilhadas: entre elas mesmas (de uma para as outras três) e entre elas (em suas particularidades e enquanto coletivo, simultaneamente) e o público. Há, portanto, a aposta na partilha de um "entre": nem somente eu, nem somente nós; as duas coisas ao mesmo tempo. A partir desses movimentos sublimados de uma vontade de conversa, é possível pensarmos 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 modo de se conectarem afetivamente, uma forma coletiva de sonhar.

No entanto, uma carta tem suas opacidades. Quando as cineastas falam umas com as outras, muitas coisas se misturam, como o afeto, a denúncia, o político e as diferenças. Assim como a vida não tem pretensão de ser vida, é algo que simplesmente é, em um pensamento parecido, as vídeocartas trocadas parecem não ter a pretensão de serem cartas-tudo; elas simplesmente são. Trata-se

de conversas que evocam o coletivo, proporcionando 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. A partir dessa intenção, emergem ambivalências, sobreposições, pertencimentos, denúncias, afetos, memórias, gestos ordinários…

Quais chaves são acionadas e quais são desarmadas quando estamos diante de autonarrativas criadas de modo compartilhado, escritas a oito mãos? Philippe Lejeune – especulamos nós – 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" (*apud* Noronha, 2014, p. 13).[12]

As discussões que se abrem a partir das vídeocartas 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 nos faz pensar no que Paul Preciado (2020, p. 43) 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.

Ouvimos 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 hiperdefinido 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?"[13] 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.

Acreditar desconfiando

Ao construir textos que con(fundem) escrita e vida/vivência (Evaristo, 2021), o conceito de *escrevivência*[14], operador teórico gerado na escrita de 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"[15], envolvendo, assim, o *desejo* de escrita de histórias[16], 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, 2021, p. 9). Aproximamos 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 Glissant (2010) declara que "nada é Verdadeiro, tudo é vivo…"

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 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 desvencilho 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 influiu e influi em minha subjetividade. E pergunto: será que o ponto de vista veiculado pelo texto se desvencilha 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 vinda de uma pessoalidade 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. 16). Contudo, a autora sugere não ser preciso taxar se a escrevivência está atrelada necessariamente ao relato e à subjetividade da mulher negra, ou se o conceito se aplica a

outros discursos de si. Crendo na potência da dimensão de humanidade presente em suas personagens, expressões do cuidado em construir camadas de complexidade em 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, isto é, um centro guiado pelo desejo? Pensamos 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, 2021, 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 nos 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", Conceição Evaristo (2007, p. 17) 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". 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 (1914-1977). 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 por uma vida em escrita, o que reverbera também a formulação de Patrícia Mourão acerca da afirmação do desejo de presença.

> 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 conceito.[17] Reforçamos, no entanto, que o agenciamento coletivo daquilo entendido por arte negra, arte indígena e arte LGBTQIAP+, por exemplo, acontece via expressão, e não somente circunscritos na representação[18]. Ou seja, quando escrevem, essas escritoras e artistas não 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 o cinema hegemônico, 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 da/na arte brasileira contemporânea, na medida em que um conjunto de obras recentes – especialmente de autoria de mulheres, pessoas negras, indígenas e LGBTQIAP+ – articulam "táticas disruptivas que vão além da representação como fim" (Santos, 2019, p. 12), 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, acreditamos 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 expectadoras[19], realizadoras, estudantes etc., construirmos escutas, leituras, interlocuções e estudos sobre/com suas obras? 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, lemos 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, referimo-nos a filmes que reivindicam a opacidade, no sentido posto por Édouard Glissant (2021), e que recusam "um confinamento restrito aos regimes miméticos da experiência negra no cinema" (Freitas, 2020, p. 204).

Glissant, no livro *Poética da relação* (2021), 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 – queremos 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 autorreferencialidade 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 como 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, na medida em que tensionam os limites da representabilidade, mesmo quando a narrativa se desencadeia acompanhada de uma autorreferenciação. 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.

Considerações finais

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. Nas palavras de Evaristo, ao se referir à escrevivência, "[...] nada que está narrado em *Becos da Memória* é verdade", bem como nada também é mentira (Evaristo, 2017, 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 à dicotomia entre o regime do verídico e o da falsidade; contempla a invenção, a fabulação e a 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"[20], 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 e fabulam com seus eus e, nesse processo, se reinventam e reinventam a escrita.

As reflexões pautadas no projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, realizado pelas cineastas Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, permitiram trabalhar algumas questões que nos pareciam pouco discutidas em alguns debates em torno do tema da autonarrativa nas artes, em especial, o modo de escrever sobre o escrever a si. Além disso, buscamos pensar de que maneira essa obra pode reposicionar o debate em torno da autonarrativa, das linguagens e dos modos de leitura e correspondência. 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 vídeocarta, de forma a permitir que os conceitos trazidos sejam discutidos e problematizados. A carta, no seu sentido formal e gestual, permeou uma singela parte da discussão. Traçamos reflexões a partir do modo como a referida obra 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. Em outras palavras, escrevemos sobre *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* 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-postal como um filme-portal ativado pela fofoca/conversa entre artistas, amigas, "mulheres guerreiras", como elas próprias dizem.

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 à escuta pouco atentos. Conceição Evaristo diz que essa con(fusão) entre vida-ficção-biografia não a constrange (Evaristo, 2017, 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, acreditamos, escapa ao que é possivelmente livre nos trabalhos e nas práxis aos quais eles se vinculam. Portanto, propusemos 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. Apostamos, 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.

REFERÊNCIAS

BASBAUM, Ricardo. Bioconceitualismo: exercícios, aproximações e zonas de contato. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 32, p. 231-241, 2019.

DOMINGOS, Ana Cláudia. Reflexos do eu: simulação e narcisismo na literatura contemporânea de autoficção. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., 2015, Rio de Janeiro. **Anais** […]. Rio de Janeiro: Intercom, 2015.

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

EVARISTO, Conceição. **Escrevivência**: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Org. Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes. Rio de Janeiro: Mina, 2021.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. 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, 2007. p. 16-21.

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

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Criação e Crítica**, n. 17, p. 30-46, dez. 2016.

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

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

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão – história da violência nas prisões. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1998.

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

FREITAS, Kênia. Terrorismo narrativo para bagunçar a matemática da mito máquina. *In*. BAMBIRRA, Analu; ALMEIDA, Carol; AYMAN, Aila (curadoria). **2ª Mostra de Cinema Árabe Feminino**. Brasília: Ministério do Turismo; Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2021. p. 154-157.

GLISSANT, Édouard. **Conferência de Édouard Glissant**. Paris: Maison de L'Amérique Latine, 2010.

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

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e a dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2012.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016

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

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática libertadora. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

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

LOPES, Denilson. **Nós, os mortos**: melancolia e neo-barroco. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Martins Fontes, 2021a.

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

MOMBAÇA, Jota; MATIUZZI, Musa Michelle. Carta à leitora preta do fim dos tempos. *In*: FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Casa do Povo: Oficina de Imaginação Política, 2019.

MOURÃO, Patrícia Andrade. **A invenção de uma tradição**: caminhos da autobiografia no cinema experimental. 2019. 296 p. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

NHEMONGUETA Kunhã Mbaraete. Direção: Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. São Paulo: IMS, 2020. (140 min).

NORONHA, Jovita Maria Gerheim Noronha. **Ensaios 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*: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

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

RUIZ, Coraci Bartman. **Documentário autobiográfico de mulheres**: tecnologias, gestos, resistências. 2020. 256 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 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, 2021. p. 83-93.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo Modernus**. Para uma história global de raça. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SANTOS, Matheus Araujo dos. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negridade, imagem e desordem. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 11-24, 2019.

SOUZA, Lívia Natália. Uma reflexão sobre os discursos menores ou a escrevivência como narrativa subalterna. **Crioula**, São Paulo, n. 21, p. 25-43, 2018.

VIANA, Janaina Barros Silva. **A invisível luz que projeta a sombra do agora**: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra. 2018. 326 p. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VIEIRA, Sue Ellen. **Pornoklastia como ética do cuidado de si e estética da existência**: uma rota de fuga à episteme pharmacopornográfica através da escrita de si. 2019. 168 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do ABC, São Paulo, 2019.

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 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: 25 abr. 2024.

2 Mais especificamente ao capítulo "A teoria como prática libertadora".

3 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.

4 Nomes como George Gusdorf, James Olney, Elizabeth Bruss, entre outros, irão aparecer no terreno das críticas sobre autobiografia, no período de 1950 a 1970. Contudo, no Brasil, foram as obras de Philipe Lejeune que ficaram mais conhecidas no campo da autobiografia, mas ele participa, na França, da virada teórica com esses outros autores (Mourão, 2019, p. 33).

5 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*. 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).

6 Percebemos 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 lembrar também sobre o que diz Grada Kilomba, a respeito de pessoas que se identificam como racialmente brancas não se marcarem e apenas marcarem os "outros", reforçando um fictício lugar social branco universal isento de marcação.

7 Trecho retirado da página: https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/. Acesso em: 25 abr. 2024.

8 Trecho retirado da página: https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/. Acesso em: 25 abr. 2024.

9 Expressão falada por Nêgo Bispo e escutada através das palavras de Ailton Krenak na Flip 2021.

10 Masterclass de Audiovisual: Projeto Nhemongueta Kunhã Mbaraete – Conversas entre mulheres corajosas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wVHYZiV0siI. Acesso em: 25 abr. 2024.

11 Na Masterclass de Audiovisual: Projeto Nhemongueta Kunhã Mbaraete – Conversas entre mulheres corajosas, Sophia Pinheiro menciona a obra *Em defesa das imagens ruins* (2009), de Hito Steyerl, ao abordar os contextos e condições de produção das vídeocartas realizadas pelas cineastas.

12 Simplesmente afirmar a inviabilidade da "autobiografia" enquanto conceito operável em detrimento de "autoficção" (e vice-versa) não é nossa pretensão. Alguns desses termos envolvem camadas controversas e ambíguas. Mergulhar um pouco mais a fundo numa discussão que os coloca não somente em justaposição, como forças opostas que se anulam, mas também em relação, talvez devesse envolver um exercício mais demorado do que o que nos propomos aqui, como o de pensar uma série de outras noções que se entrelaçam a estes dois.

13 Trechos extraídos da entrevista com Jota Mombaça realizada em 24 de abril de 2018, em Salvador, Bahia, dentro da conferência "Ecos do Atlântico Sul", organizada pelo Instituto Goethe. A entrevista foi feita pelo Grupo de Pesquisa e Extensão África nas Artes (do Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p1krp7_bA20. Acesso em: 25 abr. 2024.

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

15 Trecho transcrito de uma fala da autora no seminário "A escrevivência de Conceição Evaristo", disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gisQ0mWUvU0. Acesso em: 25 abr. 2024.

16 E, por que não dizermos, reescrita da História, ou, ao menos, uma desarticulação do continuum histórico.

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

NOTAS

18 Pensamos nesse contexto o conceito de Representação elaborado por Stuart Hall (2016) no livro *Cultura e representação*, 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 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.

19 Conceito desenvolvido pelo artista e pesquisador Ricardo Basbaum (2018), que trata da relação entre o espectador e o que ele nomeia de "expectador". 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. Em resumo, o conceito enfatiza uma abordagem mais aberta e reflexiva em relação à experiência artística.

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