
Da janela de casa: autoficção de nós, memória afetiva e experiência estética¹

Taís Lima Gonçalves Amorim da SILVA²

Daniela Abreu MATOS³

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, BA

RESUMO

Este trabalho aborda o conceito de autoficção de nós, a partir de uma perspectiva estético-artístico-afetiva do viver em comunidade. Os argumentos apresentam a janela como morada, lugar de encontro das memórias afetivas, do viver juntos, constituída por meio da coletividade, nela e através dela, decorrente de interlocuções entre eu/nós no cruzo entre vida/arte. Logo, a janela enquanto morada da coletividade se apresenta como um ponto de confluência para as experiências compartilhadas, interações sociais e construção de laços coletivos, afetivos e de pertencimento.

PALAVRAS-CHAVE: autoficção de nós; experiência estética; vida cotidiana; memória.

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do corpo e Interseccionalidades, evento do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação de 5 a 8 de setembro de 2023.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Mídia e Formatos Narrativos da UFRB, e-mail: tais.goncalves.amorim@gmail.com

³ Docente do CAHL – Centro de Artes, Humanidades e Letras, Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/ PPGCOM-UFRB.

Da Janela de Casa: a morada da coletividade

“Eu, nós, existimos porque você e os outros existem; tem um sentido colaborativo da existência humana coletiva”
Leda Maria Martins, 2021

Na condição de existência, este trabalho nasce através de nós, amizades, afetos, vivências e experiências compartilhadas, diálogos, conversas informais e relações de espaço-tempo. Nesse sentido, a epígrafe de Leda Maria Martins, justifica-se como o exercício discursivo-crítico de apontar o posicionamento deste artigo sobre a relação entre o eu e o nós que conformam as narrativas de si nas imagens fotográficas como morada da existência humana coletiva, fabuladas entre o individual e o coletivo.

A proposta que aqui apresentamos foi produzida mediante interlocuções com outros corpos-sujeitos no intercruzamento de vidas, possibilitando novas vivências e experiências, deixando fluir retalhos de histórias e de existências, engajamentos afetivos, cuidados e sensibilidades. Foi um lugar de descoberta de nós mesmos, dos enlaces que nos constituem, de encontros e provocações sob a ética amorosa de bell hooks (2021), para construir o que denominamos como autoficção de nós, ou seja, imagens fabuladas na perspectiva da escrita de si e produzidas por meio dos vínculos de proximidade e diferença eu/nós.

Como bem expressa bell hooks (2021), a ética amorosa pressupõe que abracemos a mudança em todas as dimensões de nossa vida para vivermos em uma sociedade mais saudável, comprometida com um modo de se relacionar socialmente orientado pelo amor. Sua pedagogia argumenta que “o compromisso com uma ética amorosa transforma nossa vida ao nos oferecer um conjunto diferente de valores pelos quais viver” (p. 124). Assim, ao abrigo do amor como ação ética, política e comunitária, propomos um diálogo entre experiência estética de Dewey (2010) e os “tempos curvos da memória” de Martins (2021), para pensarmos a janela enquanto morada dos afetos e das memórias aquém e além das imagens hegemônicas, por meio de fabulações do eu/nós no qual a vida e a arte conduzem nosso ponto de partida.

Consideramos a janela para além da sua dimensão física enquanto elemento arquitetônico, mas também para a forma como olhamos para o outro e nos conectamos a partir dos encontros, desencontros, afetos e memórias, constituindo as autoficções de nós. Assim, a janela toma forma como perspectiva que ilumina nossos fazeres

estético-artístico-afetivo do viver em comunidade, que coloca em diálogo os modos de ser, de estar e os processos sensíveis e subjetivos de um corpo-coletivo amalgamados com/na experiência da vida cotidiana (Dewey, 2010). Por isso, neste trabalho, a janela se apresenta como um espaço não hegemônico de “ordenação ficcional”, o que para Rancière, (2005, p. 55) “deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações ‘segundo a necessidade e a verossimilhança’. Torna-se uma ordenação de signos”. O que se configura enquanto modos de identificação dos signos codificados na construção de outros meios de formar comunidades e práticas afetivas coletivas. Introduzindo, assim, outra maneira de contar histórias distantes dos limites colocados pelas estruturas moderno-colonial eurocêntrica.

O conceito de autoficção foi pensado pelo escritor francês Serge Doubrovsky para designar uma escrita autoficcional do tempo presente (Martins, 2014), que engaja o leitor nas histórias do autor, em um jogo entre autobiografia e romance, realidade e ficção — um entrelugar narrativo. Para Martins (2014), ao mesmo tempo, em que há uma desvinculação do leitor no que tange a noção de autobiografia, também há um convite para uma leitura estabelecida na ambiguidade. Isto é, autoficção pode ser percebida enquanto estratégias de textos literários de ficcionalização de si, em um tempo não-linear. De acordo com Martins (2014, p. 24),

A escrita autoficcional parte do fragmento, não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido.

A autoficção, então, seria uma confluência de gêneros que permite narrativas mais ousadas e experimentais, sendo possível fabular e recriar textos literários. A pesquisadora Diana Klinger apresenta o termo enquanto uma forma em que o autor performa na constituição de uma certa “constelação autobiográfica”: memórias, diários, autobiografia e ficções sobre o eu” (Klinger, 2006, p. 41). A autora argumenta, seguindo a proposta doubrovskyana, que a autoficção é ambígua, bivalente e andrógina e “uma máquina produtora de mitos do escritor”, operando tanto nos deslocamentos dos relatos das vivências do narrador quanto nas situações em que o autor lança no relato uma “referência à própria escrita”. Dessa maneira, ao seguirmos as concepções estabelecidas pelos autores aqui apresentados, autoficção se insere enquanto narrativa situada no entrelugar da autobiografia com a ficção.

Outrossim, acionamos outro conceito caro à nossa proposta, pensado por Scheilla Souza (2017), a “*ficção de nós*”. A autora sustenta que o termo foi criado para designar uma imbricação entre o pessoal e o coletivo na produção fílmica. Nesse sentido, Souza (2017) denomina *ficção de nós* enquanto *performances emaranhadas* estabelecidas pelos filmes ao propor uma relação entre performances e afetos da vida cotidiana. Estas criam um espaço compartilhado com a representação artística, no qual os atores ocupam múltiplos espaços e desempenham diferentes papéis, evidenciando dois aspectos importantes na compreensão e construção de novas corporeidades audiovisuais do cinema nacional, às vezes surgindo como uma forma de arte baseada na vida cotidiana banal, e outras vezes o oposto.

A partir da aproximação entre *autoficção* e *ficção de nós*, propomos o conceito de *autoficção de nós* para designar o imbricamento entre eu/nós, escrita de si/escrita de nós, individual/coletivo, na perspectiva das imagens fotográficas que se conformam por via das subjetividades e reposicionam as imagens de si como potência da coletividade. Logo, *autoficção de nós* são performances ficcionais em ressonância, produzidas no tempo espiralar (Martins, 2021) que fazem emergir imagens afetivas, por meio das vivências cotidianas e dos laços de amizade. São imagens potentes e vivíveis que materializam no tempo-espaço do agora, textualidades narrativas e imagéticas carregadas de *passado, de presente e um provável futuro* (*ibid.*, 63). Estas moldam um *rolê epistemológico* (Rufino, 2018), qual seja, técnicas inspiradas na ginga da capoeira, utilizando estratégias de desvio e avanço para jogar o jogo, sobretudo, ao negociar posições em meio a relações desiguais e violentas que ameaçam os saberes subalternos. Imagens que convidam o espectador a abrir outras janelas de fabulações e de memórias afetivas.

Para tanto, lançamos mão do método da montagem umbigada (Bogado; Souza, 2022) para analisarmos as imagens, propondo um diálogo entre as experiências da vida vivida e imaginada. Bogado e Souza (2021) afirmam que o método reúne um conjunto de procedimentos de montagem fílmica alinhados ao olhar do/a espectador/a guiada nas experiências da vida ordinária de modo a refletir ou produzir “imagens que procuram transgredir os limites, dicotomias e temporalidades impostas pelo mundo da branquitude” (p. 2), a partir de perspectivas que aproximam teorias e expressões culturais do Recôncavo, a exemplo de músicas, danças e religiosidades. No entanto, as

autoras explicam que a montagem umbigada não se limita às audiovisualidades, estendendo-se a outros modelos de visualidades.

A expressão “Da Janela de Casa” está ligada a um costume cultural no Recôncavo Baiano, um movimento comum em que as pessoas percebem o ir e vir da vida cotidiana, e por meio dela, tomam nota dos acontecimentos e novidades locais. Este hábito de olhar pela/atraves da janela, é tomado como metáfora na construção das autoficções de nós no cruzamento entre vida/arte que dão a ver outras possibilidades de produzir subjetividades para além do cotidiano colonial (Rufino, 2018). Um gesto potente de não linearidade e temporalidades curvas (Martins, 2021), em que “tempo e memória são imagens que se refletem” (*Ibid.*, p. 23). Assim, a janela enquanto morada da coletividade se apresenta como uma miríade de possibilidades de confluência para as experiências compartilhadas, interações sociais e construções de laços coletivos e afetivos.

Desse modo, o exercício de “autoficção de nós” intitulado “Da Janela de Casa” é um lugar de pertencimento, no qual, os diálogos foram propostos com imagens produzidas a partir de uma provocação feita a 11 pessoas conformando uma rede de afetos sobre o que podemos ver dessas perspectivas e frestas que nos aproximam ou nos afastam. O movimento criativo articulado nessa proposição busca também questionar quais conexões podem ser pensadas baseadas em um diálogo das narrativas das imagens de si, estabelecidas nos hiatos, trânsitos e encontros das histórias de vida e experiências cotidianas compartilhadas em coletivo, de modo a re-existir e fabular narrativas outras de ser, estar e perceber o mundo, sobretudo, dos modos de vida praticados nas margens.

Nesse sentido, o gesto de “autoficção de nós” é tensionado para pensarmos as relações de afetividade, as dinâmicas da vida comum e práticas de produção de saberes, enquanto ação política e estética contra o processo de apagamento e interdição das nossas existências e intelectualidades. Portanto, através da instiga de autoficcionalização de nós, reivindicamos outra posicionalidade para nossas existências contra as formas de controle e silenciamento que somos submetidos diariamente pela cultura anti-mulher, anti-negra e anti-lgbtqia+, no Brasil, fabulando outras narrativas imagéticas e textuais das margens, na construção de outras memórias.

Recôncavo Cotidiano: memórias de nós

“Vou contar as minhas memórias ou as memórias de Maria? As memórias de Maria que estão na minha memória, então, são mesmo minhas ou de Maria? Memórias que vou contar para encantar e desencantar, contar caótico sem compromisso com linearidade”.

Maria Vilani, 2022

A primeira imagem, bem como as que se seguem, não é apresentada sob a ordem cronológica e linear de produção, mas no tempo espiralar (Martins, 2021) para expor o nosso ponto de partida, compondo a nossa cartografia afetiva. O Recôncavo Baiano é o território afetivo que inicia nossa montagem umbigada para compor as autoficções de nós. Localizado no interior da Bahia, esta região abriga também as cidades de Cachoeira e São Félix, ambas separadas pelo Rio Paraguaçu, mas conectadas pela ponte Dom Pedro II, importante símbolo histórico-cultural para o território. Esta ponte, para além de interligar fisicamente as duas cidades, possibilita um entrelaçamento de modos de vidas que marcam a maneira como somos constituídos enquanto sujeitos dessas localidades. Outrossim, a ponte pode ser entendida de forma simbólica como o que nos conecta a outras possibilidades de existências ou como “simultaneidade das instâncias presente e passado” (Martins, 2021, p. 23), sem ser predeterminado o ponto de partida ou de destino, mas um caminho possível. Sob esse aspecto, a ponte, no nosso entendimento, é movimento, travessia, continuidade, transição e fluidez. É janela que se abre para outras janelas.

Figura 1 - Traduzindo vivências transitórias (Fotografia)



Fonte: Lise Anne Gonçalves, 2023

A ponte nos revela experiências estéticas que abrem caminhos para o que vem antes e quem virá depois. Lise Anne traduz em imagem-memória nossas vivências durante a graduação em Artes Visuais na UFRB/CAHL⁴. Em depoimento ela nos contou que “essa imagem me traz à memória nosso encontro na vida”, afirmou Lise Anne (Gonçalves, 2023). Conforme nos lembra Dewey (2010), o caminho e a direção da criatura viva estão ligados a suas trocas com o meio de uma maneira mais íntima. A experiência significa, então, uma combinação do eu com o mundo nutrindo esforços para dar sentido às experiências como fontes promotoras de conhecimento. Por isso, a ponte é transitória dos encontros/desencontros, é um *entrelugar*⁵ (Bogado, 2017) da vida vivida e imaginada, e ocupa, inicialmente, o centro da gira, encantando as imagens-memórias de Júlia Santana, Júlia Leal e Tainy Lima.

Figura 2 - Cidade-morada (Fotografia)



Fonte: Júlia Santana, Júlia Leal e Tainy Lima, 2023

⁴ Universidade Federal do Recôncavo da Bahia — Centro de Artes, Humanidades e Letras, campus Cachoeira e São Félix.

⁵ Para Bogado (2017), o *entrelugar* é um espaço de trânsito e interação, sem separar as instâncias temporais, territoriais e pessoa-personagem.

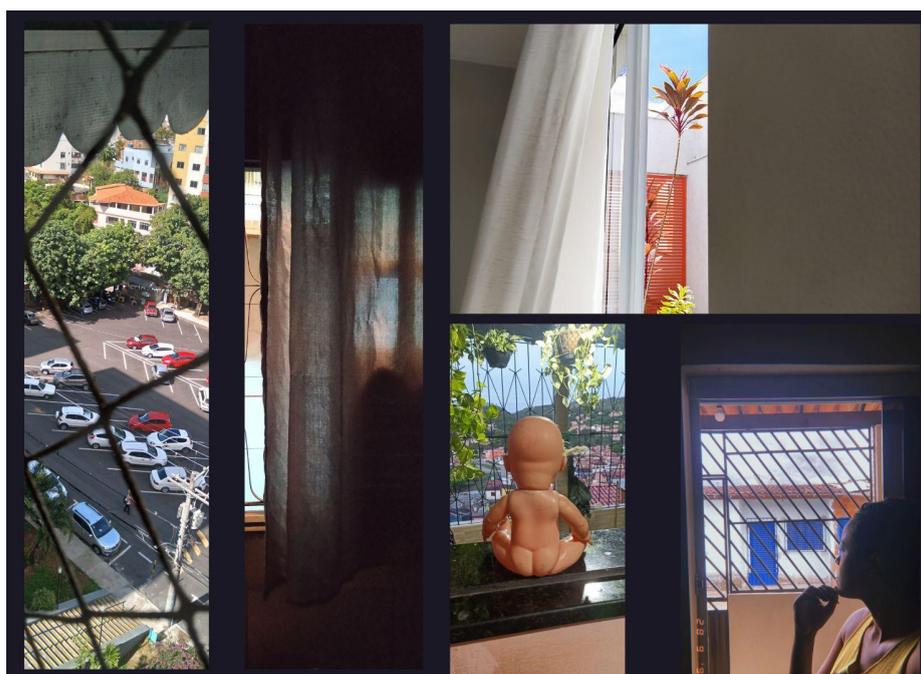
As imagens-memórias da cidade-morada não têm um sentido linear sob a lógica moderna-colonial eurocêntrica, no entanto, nos revelam uma relação entre cidade e pertencimento, privado e público, existência comum e sonhos futuros, dando a ver a arte como processos naturais da vida cotidiana. Dewey (2010) e Martins (2021) parecem concordar que o prazer estético não está dissociado da experiência humana com o meio ordinário. As ruas, os bairros, o céu, a casa, o quarto, a ponte, são paisagens afetivas que estabelecem conexões estética-artístico, mas também ética e política, dialogando com os apontamentos de Rancière, referindo-se às qualidades do ser e do fazer dos indivíduos e das coletividades. Igualmente, bell hooks (2021) atualiza o conceito, nos apresentando a ética amorosa como uma decisão consciente de nos conectarmos com o outro. Ela argumenta que:

Aqueles de nós que já escolheram adotar uma ética amorosa, permitindo que ela governe e oriente o modo como pensamos e agimos, sabemos que, ao deixar nossa luz brilhar, atraímos e somos atraídos por outras pessoas que também mantêm sua chama acesa. Não estamos sozinhos. (hooks, 2021, p. 123)

Consoante com a ética amorosa, Da Janela de Casa diz sobre maneiras de ser e fazer no qual mostram algumas pistas de como é viver em certo modo, lugar e tempo nos territórios afetivos do Recôncavo Cotidiano. Assim, apesar da cidade como morada do pertencimento e a ponte apresentarem cenários que se afastam por localidades geográficas (São Félix, Cachoeira e Salvador), da mesma maneira se aproximam pelas territorialidades compartilhadas nos modos de engajamento e percepção do território. Sem hierarquia, as imagens em confluência nos contam sobre o compromisso que temos com o nosso cotidiano e com a cidade. Em depoimento, Júlia Santana (Santana, 2023) menciona o orgulho de poder contemplar sua cidade natal, São Félix, a partir da sua casa atual, em Cachoeira: “essa é a visão que tenho da varanda da minha casa. Vejo São Félix de um ângulo somente meu, a cidade onde nasci e vivi muito tempo da minha vida”. Paralelamente, Júlia Leal declara com veemência sua paixão pela casa e pelo céu de Salvador: “o céu, a casa, Meu lar, Minha cidade” (Leal, 2023), enquanto Tainy, de maneira intimista, nos fala sobre o prazer de poder contemplar a vista de Cachoeira da janela de seu quarto: “sou grata por apreciar a vista de dentro do meu quarto. Me possibilita bons momentos de reflexões e sonhos para minha vida” (Lima, 2023).

Ao intercruzar essas *imagens de amor* (hooks, 2021), vamos tecendo retalhos de histórias fabuladas entre o eu e o nós: no quarto dividido entre irmãs, na cidade que guarda a amizade da época da escola, e os segredos e vivências compartilhadas sob o céu de Salvador, ou seria de Cachoeira, ou de São Félix. Ora, acreditamos que não é preciso ter uma resposta oficial, pois as autoficções se configuram ao passo que as narrativas de si são partilhas e/ou vividas coletivamente. Nessas experiências sensíveis, são atraídas para o centro da gira textualidades imagéticas criadas do ponto de vista da casa-morada enquanto lugar seguro e de conexão. São imagens que nos oferecem uma perspectiva de não dominação, diferentemente das imagens de desumanização e violência que a mídia hegemônica apresenta cotidianamente sobre os corpos subalternos e lugares periféricos.

Figura 3 - Casa-morada (Fotografia)



Fonte: Ana Paula Deiró, Carlos Roberto, Andriele Ferreira, Josiane Lima e Karla Fernandes, 2023

As imagens que conformam a casa-morada são ficcionadas mediante o deslocamento do corpo entre a presença e a ausência. Ora atrás da câmera como conhecedor da história e detalhes que quer narrar, revelando somente o que seu olhar permite. Ora na frente dela, performando como personagem participante compondo a narrativa. Esse limiar assente nas autoficções de nós, se aproxima das formulações

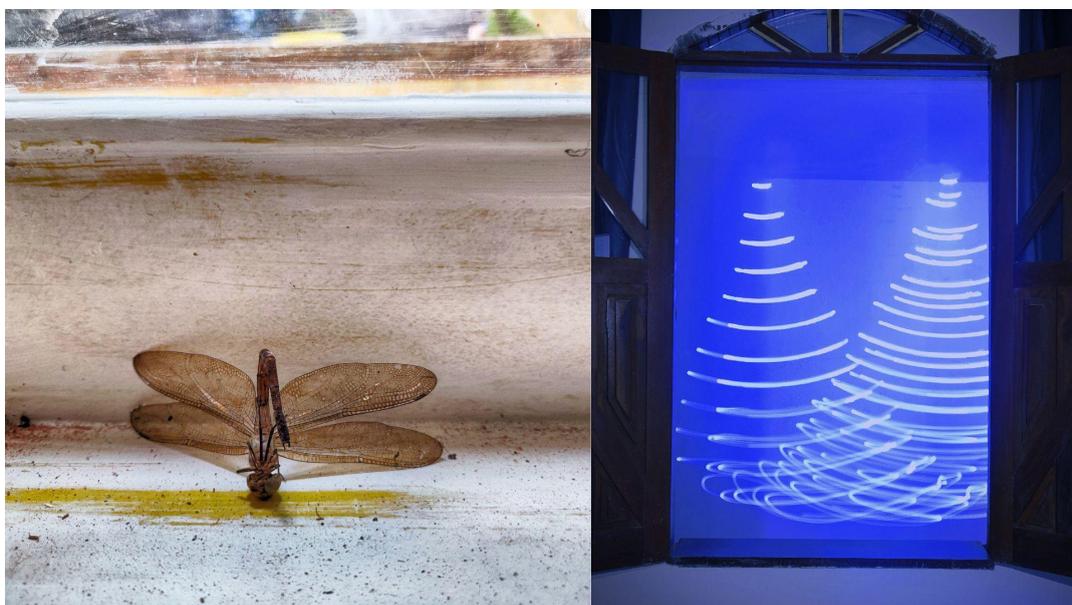
propostas por Walter Benjamin sobre a presença na ausência/ausência na presença, e de algo que nos é caro: o *intercâmbio de experiências* (Benjamin, 1987). Em termos de movimento, a imagem que surge, nos apresenta a potência da escassez pelo gesto de negociar experiências estéticas relacionadas à vida cotidiana. Nos depoimentos, há uma proximidade em compreender a casa como um lugar seguro, de encontros e encantamento. Esse corpo-território-sonho é morada de afetos, realizações, conexões e identidades. Ana Paula e Andrielle traduzem bem esse sentimento. Ana Paula diz que “[...] quando eu estou nessa janela, quando eu vejo essa vista, eu estou nesse lugar. Nesse lugar de segurança, nesse lugar cheio de amor, de paz, de carinho” (Deiró, 2023), enquanto Andrielle reitera a casa como lugar dos sonhos, “[...] no quanto é a representação de um sonho. [...] eu gosto de pensar nessa ‘janela’ que é a minha casa, meu espaço, minha liberdade (Ferreira, 2023).

Nas imagens da casa-morada há em suas parecenças o elemento físico que salta aos nossos olhos — as grades de proteção. Uma barreira que delimita o espaço e controla o acesso, além de reforçar a sensação (ou a falta dela) de segurança. No entanto, existe também, em suas diferenças, um corpo que se inscreve pelo olhar, de maneiras distintas, mediante seus engajamentos afetivos, construindo assim, poéticas cotidianas do ser-casa-morada. São práticas de vivenciar o cotidiano “reconhecidos como constitutivos da experiência” (Dewey, 2010, p. 60). São experiências deleitáveis que o autor reconhece como *válvulas de escape* da forma de “concepção museológica da arte” (p. 63). Dewey argumenta que para compreendermos o estético, é necessário estarmos atentos aos acontecimentos e cenas que enlaçam os sentidos do homem, proporcionando-lhe interesse e prazer.

As origens da arte na experiência humana serão apreendidas por quem vir como a graça tensa do jogador de bola contagia a multidão de espectadores, por quem notar o deleite da dona de casa que cuida de suas plantas e o interesse atento com que seu marido cuida do pedaço de jardim em frente à casa. (Dewey, 2010, p. 62).

À vista disso, ser-casa-morada ficciona afetivamente a relação que temos com nosso lar. Ainda que numa relação de intimidade, é um olhar que se posiciona para frente e dá pistas de imagens por vir, de janelas que se abrirão, “na qual o tempo gira para a frente e para trás, constituindo o presente” (Martins, 2021, 63). Assim, na roda que gira, há o chamamento para próxima janela.

Figura 4 - janela-morada (Fotografia)



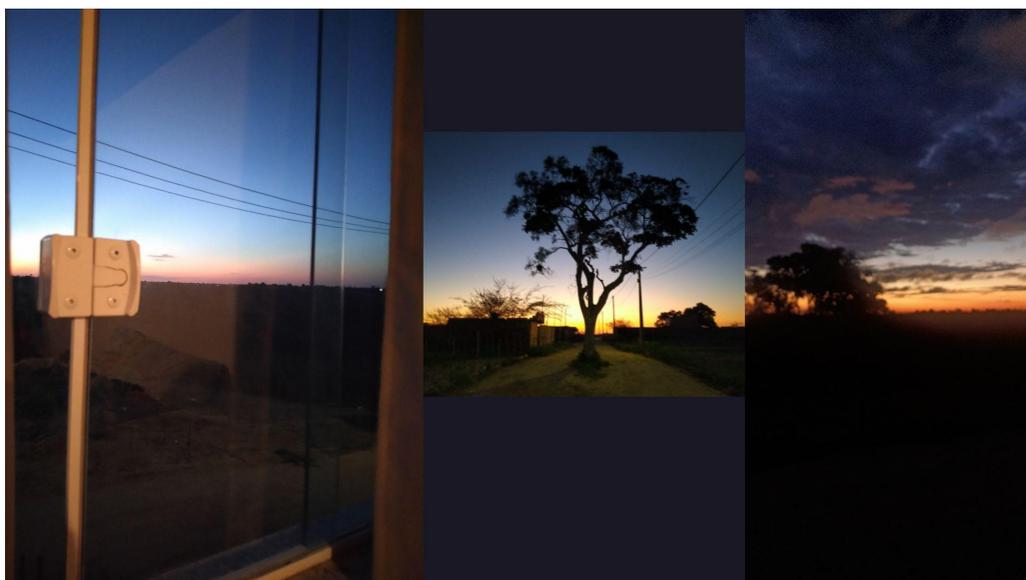
Fonte: Ana Valécia Ribeiro e Lázaro Pinheiro, 2023

Ana Valécia e Lázaro Pinheiro fabulam, no tempo-espço agora, um *entre* da experiência comum com a experiência estética (Dewey, 2010, p. 69). Um gesto de aproximação que não é apenas poético, mas político; estético e ético; artístico mas também conceitual. Imagens que provocam nossos sentidos e sensibilidades ao estabelecer um certo modo de pensar as dimensões estética-artístico-afetiva e de perceber o mundo. Estas dialogam com o pensamento de Dewey (2010) ao afirmar que as experiências são afetivas, e, portanto, uma consequência da relação entre o ser vivo e algum aspecto do território em que ele vive, sem estar preso apenas ao que proporciona prazer. Em suas diferenças, Ana Valécia nos mostra a discrepância que rodeia a figura da libélula, no qual para algumas culturas representa a renovação em tempos difíceis, entretanto, está sendo extinta pela degradação dos meios ambientes. Em contrapartida, Lázaro, movido por suas memórias afetivas, resgata momentos que foram significativos no período da graduação relacionado à técnica de *light painting*, isto é, captar imagens em movimento, utilizando baixa velocidade de obturação.

Ao colocarmos as imagens da janela-morada em diálogo, percebemos que a diferença não se exclui, mas mutuamente apresentam uma qualidade artístico-estética, ou seja, o fazer e a percepção. Nesse sentido, o que vemos são indícios de vivências diárias conectadas às possibilidades de existências. São perspectivas que surgem dos

nossos modos de viver, uma negociação consciente entre eu/nós/mundo, agarrando-se na capacidade de fabulação, percepção, sentimento e afeto enquanto promotoras de saberes e conhecimentos. Martins (2021) afirma que, “em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade” (p. 21). E a pedagogia de hooks (p. 135) nos diz que o sentido de conexão e de comunidade são essenciais para a sobrevivência humana. Dessa forma, entendemos a experiência estética como os processos corriqueiros da vida, a roda se move para umbigar outra janela para o centro da gira. Um gesto que aciona o entardecer enquanto potência de sensibilidades.

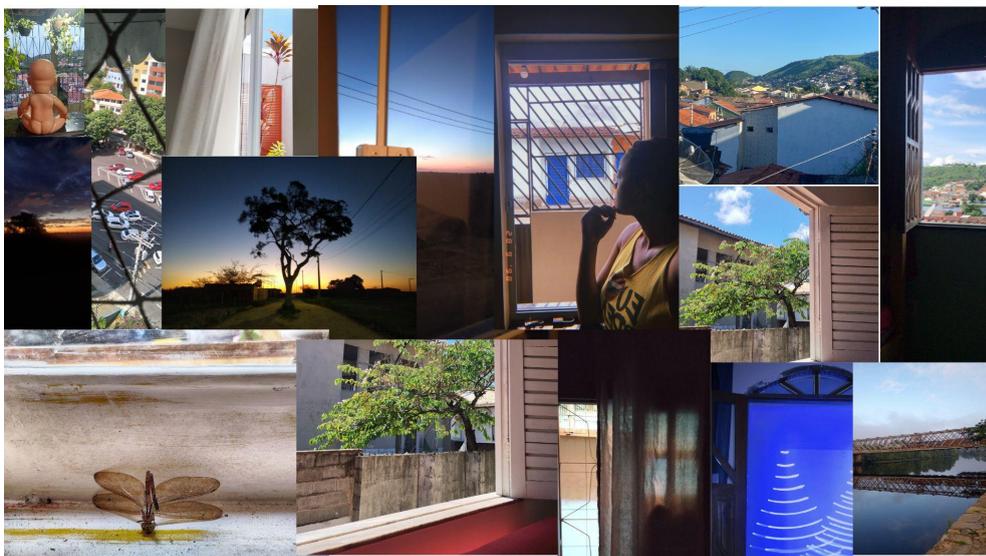
Figura 5 - Morada do entardecer (Fotografia)



Fonte: Taís Gonçalves, 2019, 2020 e 2023

Os cruzos estéticos da morada do entardecer exterioriza, no contraste de luz e sombra, pontos de vista em anos diferentes de um mesmo espaço geográfico, expandindo o olhar do espectador para poder se aproximar da dimensão do sensível. Marcado pela ausência/presença, a imagem que nos salta aos olhos é de resiliência para transgredir e retomar como potência uma continuidade da experiência estética com os processos normais do viver (Dewey, 2010, p. 70). Portanto, a janela se mantém aberta para que possamos dialogar e imaginar outros mundos possíveis e fortalecer as práticas coletivas, em diálogo ético, estético e político.

Figura 6 - Montagem umbigada Da Janela de Casa (Fotografia)



Fonte: Acervo da Pesquisa (SILVA, 2023)

Considerações, mas não finais

Como observamos na montagem umbigada, as imagens compartilham de lugares-comum: experiências estéticas a partir de dinâmicas da vida cotidiana. Essas imagens emergem ao abrigo dos engajamentos afetivos, da partilha de intimidade, em comunidade e da ética amorosa. Um corpo-coletivo que compreende processos identitários relacionados a territórios afetivos, que não é restrito a um espaço geográfico e localizado. São moradas que configuram “redes da comunidade e da família estendida.” (hooks, 2021, p. 147)

Da Janela de Casa é um processo contínuo para, coletivamente, fazermos o mesmo gesto de pensar a extensão da janela como possibilidade de produzir subjetividades ligadas aos modos de ser e fazer da vida comum. Esse gesto significa que o eu não é individual, mas comunitário. Pois, somos diariamente impregnados por outras criaturas vivas (DEWEY, 2010), que mobiliza de maneiras distintas os afetos, os laços de amizade e os modos de viver em comunidade. Por esse motivo, retomamos a epígrafe de Leda Maria Martins para pensarmos que a existência humana é devida a uma razão da coletividade humana, ao passo que, bell hooks (2021) argumenta que “não há lugar melhor para aprender a arte do amor que numa comunidade.” (p. 145)

Isto posto, este trabalho se configura nas experiências de deslocamentos do viver em comunidade, para pensarmos outras possibilidades de reinventar o cotidiano pelas frestas das estruturas de dominação, exclusão e silenciamento promovidas pelo projeto colonial, ainda tão presente em nossa sociedade. Por isso, a janela continua aberta para tencionamos as práticas sociais cotidianas, em diálogo com a memória coletiva, os processos comunicacionais e as experiências sensíveis.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOGADO, Angelita. **Cinema do entrelugar**: imaginários de um passado em fluxo na obra documental contemporânea brasileira. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

_____; SOUZA, Sheilla França de. Montagem umbigada, um método decolonial de leitura, fabulação e circulação das imagens. In: **Anais Intercom** - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2022. p. 1-13. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0719202211052262d6ba2284b6f> Acesso em: 29 maio de 2023.

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

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

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese (Doutorado em Letras), Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MARTINS, Anna Faedrich. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. Tese (Doutorado em Letras), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

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

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

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. In **Revista Periferia**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 71-88, Jan./Jun. 2018. Disponível em:
<https://doi.org/10.12957/periferia.2018.31504>. Acesso em: 08 de abril de 2023.

SOUZA, Scheilla Franca de. **As Ficções de Nós na Filmes de Plástico**: reflexividade, intimidade e partilha no cinema brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

VILANI, Maria. **Memórias de Maria e um pouquinho de mim**. São Paulo, SP : Ed. da Autora, 2022.