

reticências



6



Capa e contracapa: Jane Batista, *Olhares de julgamento*, 2025; *Quimera*, 2023.
2ª e 3ª Aline Motta, *Se o mar tivesse varandas*, videoinstalação 2017.

reticências

novembro/2025

6

issn: 2237-3942

Editorial

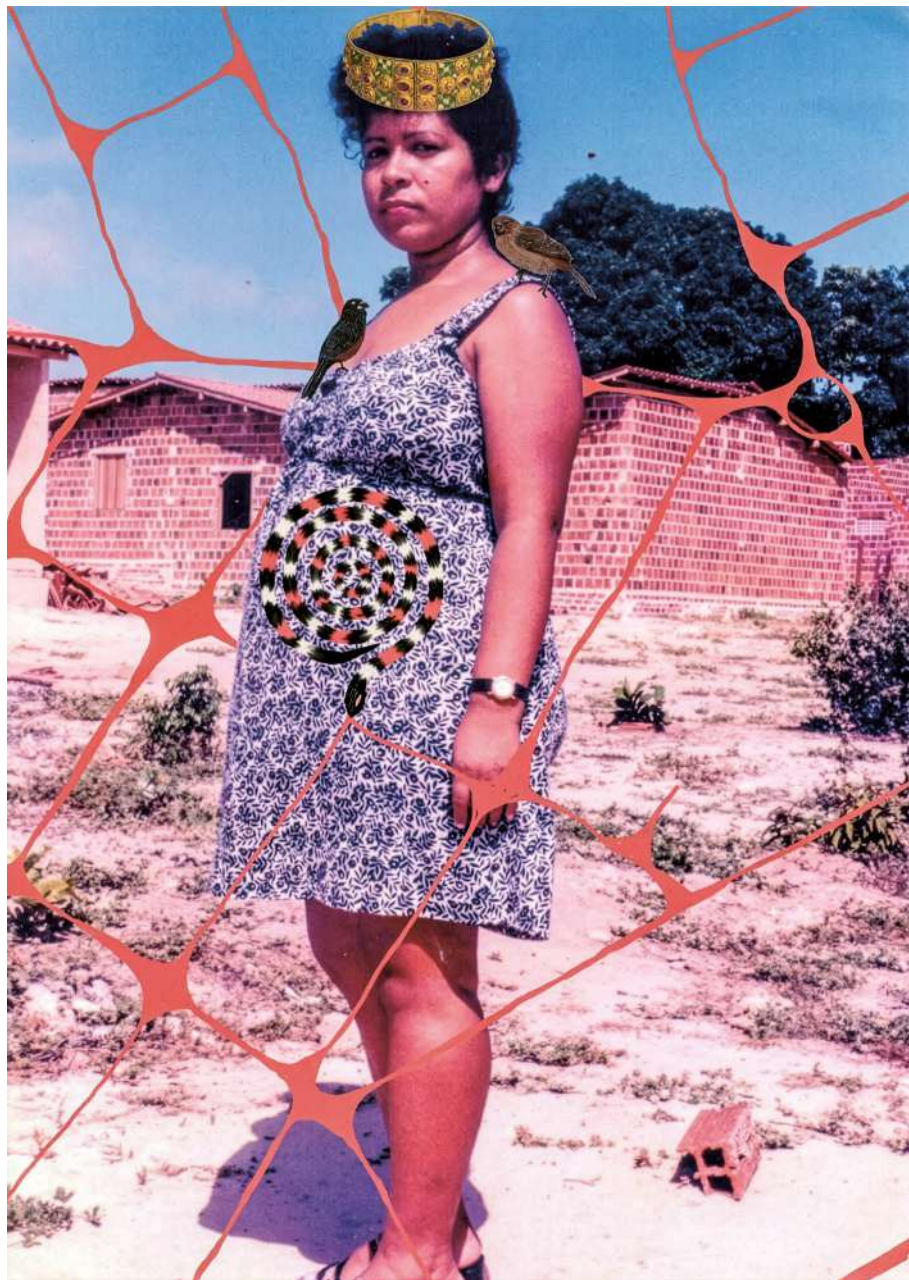
Com muita alegria, celebramos a chegada da 6ª edição da *Re-ticências*, projeto contemplado pelo 17º Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia que nos possibilitou contar com uma rede de dezesseis colaboradores, incluindo o editor convidado: o artista e fotógrafo **Felipe Camilo**.

A edição atual complementa um ciclo de discussões iniciado em nosso volume quatro, quando, dentre outros aspectos, buscamos nos debruçar sobre o uso ético da imagem do outro nas artes visuais. Vivemos em uma sociedade na qual as imagens possuem um papel significativo em nossas vidas, moldando a realidade e, mesmo, a nossa própria subjetividade. Muitos teóricos, a exemplo de Guy Debord, dedicaram-se ao estudo da imagem como forma de entender as

dinâmicas de poder, as construções de identidade e os diferentes tipos de simbolismos por trás de determinadas apropriações.

Assim como as demais dimensões do saber, as artes visuais não se encontram ilesas a essas questões, muito pelo contrário, são um campo no qual a imagem é problematizada, posta em cheque, esmiuçada — por vezes com crueza e tensão. **Quem concede ao artista o direito de fazer da imagem do outro o que quiser? Pode o artista romper os limites da ética em nome de sua pesquisa poética?** Essas e outras perguntas atravessam a essência dos textos aqui presentes. Escritos que expandem o nosso olhar crítico sobre as imagens, buscando romper com superficialismos e modelos predeterminados.

Desejamos a você, uma ótima imersão!
Ana Cecília Soares, Felipe Camilo & Júnior Pimenta



trazer à existência as coisas que não existem, 2025. [Detalhe]

AUTORIA arth3mis e Iolanda Araújo.

FOTO Jeferson de Castro

Sumário

Paridade de Gê Viana:

a Fotomontagem é uma rasura aos imperativos coloniais [6∞11]

Beatriz Benitez

Além da Moldura –as representações para além das musas de Hesíodo:

Ética, Acervos e a Urgência da Visibilidade das Mulheridades na arte [12∞17]

Ana Paula Braga

O arquivo fotográfico moderno/colonial e a carne feminina negra:

desobedecer ao primeiro, retornar à segunda [18∞27]

Marina Feldhues

Os quartos que passei [28∞39]

Jane Batista

trazer à existência as coisas que não existem [40∞43]

Arthzmis

A foto chegou primeiro do que eu [44∞47]

Leo Silva

"Moça, pra quem você vai contá nossa história?" [48∞53]

Paula Sampaio

Eu sou uma legião [54∞69]

Entrevista com Aline Motta

MOVIMENTOS PARASITAS: Por uma convivência visceral [70∞79]

Linga Acácio

Quando insistem em marginalizar um corpo negro,

mesmo em uma exposição sobre negritude [80∞83]

Alisson Freitas da Silva

Bixaria [84∞91]

M.Dias Preto

Ética entre imagens afro-atlânticas ou sobre um futuro manual

de estratégias negras de visibilidade e ativação de acervos comunitários [92∞99]

Felipe Camilo

A primeira pedra e o livro dos (sucessivos) tombos [100∞107]

Iris Helena

"Famintos" e "incivilizados" nas imagens da "grande secca" (1877–1879) [108∞113]

Jef de Castro

Ao recordar o futuro, qual o lugar do outro? [114∞123]

Rubens Venâncio

Já me transformei em imagem [124∞134]

Ailton Krenak

Sem Título [Yaku Runa Simi], 2019.

Da série *Paridade* [fotomontagem de Gê Viana]





Paridade de Gê Viana:

*a Fotomontagem é uma rasura
aos imperativos coloniais*

POR
Beatriz Benitez

Após a leitura de *Pedagogia das Encruzilhadas* de Luiz Rufino, fui atravessada pelos seguintes dizeres, “[...] rasura aos imperativos coloniais” (2019, pos. 544). Ao pensar no ato de rasurar, me recordo daquelas cartinhas de infância em que certas palavras eram riscadas por puro arrependimento de tê-las escrito no papel. Lembro-me do aspecto que tomavam essas cartinhas, marcadas pelas rasuras que as preenchiam.

Essa lembrança me levou à conclusão de que rasurar não é apagar; a rasura, na verdade, evidencia a presença do “erro”, ainda que sem expô-

-lo diretamente. Rasurar é “corrigir” ao mesmo tempo em que se admite a falha. No entanto, como “correção” e “erro” remetem a uma lógica colonialista e binária — que separa o bem do mal — reformulo: rasurar é estar diante de uma encruzilhada e escolher outro caminho possível. Um caminho que não apaga o trajeto já percorrido, mas também não o expõe completamente, por reconhecer que esse trajeto pode carregar marcas traumáticas. Ou, como afirma o autor citado, rasurar não é interditar, mas cruzar, abrir-se à emergência de outras formas.

Sem Título [Hildenehomem Sousa], 2018.
Da série Paridade [fotomontagem de Gê Viana]

Ingressei no III Ateliê de Pesquisa e Crítica da Pinacoteca do Ceará, onde, como culminância da residência, cada integrante deveria escrever um texto crítico sobre uma obra artística que nos atravessasse. Sendo artista visual e também me utilizando da fotomontagem em minhas criações, encontrei na obra *Paridade*, de Gê Viana (artista maranhense, indígena, negra e sapatoná), o despertar imediato das minhas inquietações estéticas e suas reverberações políticas.

Na obra, a artista maranhense olha para o outro como forma de entender mais sobre si mesma. A partir da relação que estabelece com seus vizinhos e familiares de descendência indígena Anapuru Muypurá, ela fotografa essas pessoas. As fotografias nascem de uma interação e contato com as memórias daqueles que são fotografados. Por meio da fotomontagem, a artista cria uma dobra temporal, aproximando dois tempos separados pelo colonialismo e pelo genocídio: ela parecia as imagens de seus vizinhos e familiares com rostos de povos originários retirados dos livros de história — povos que foram assassinados — evidenciando suas semelhanças físicas e culturais, mesmo após séculos de distância.

Em entrevista online,[∞] a artista destaca que algumas práticas cotidianas dos Anapuru Muypurá, de três gerações passadas, foram herdadas por seus familiares, como sua avó e sua tia Raimunda. Entre essas práticas, ela cita a produção de azeite de

coco babaçu e as técnicas de fabricação de sabão de coco. Por outro lado, ela reconhece a dificuldade das gerações mais recentes em se afirmarem como indígenas. Essa desconexão é reflexo do colonialismo, que impôs a esses corpos o distanciamento de suas raízes, violentou muitas de suas tradições e memórias, e gerou um estranhamento em relação às suas próprias identidades.

GENOCÍDIO, EPISTEMICÍDIO, RACISMO, ETNOFOBIA, COLONIZAÇÃO, DESARRANJO DAS MEMÓRIAS

Em meio a essa pesquisa, compreendi que Gê Viana, ao parear a imagem desses corpos e corpos que têm séculos de distância, resgata uma origem dizimada pelo colonialismo. Ela não apenas reafirma as raízes e a identidade dessas pessoas que estão vivas e foram recentemente retratadas, devolvendo-lhes memória, tradição e cultura, mas também cria uma nova narrativa para os corpos assassinados (cujas imagens estão nos livros de história), fazendo com que permaneçam vivos e ganhem nomes. Nos livros de história, a maioria das fotografias e imagens de povos originários não traz um nome, mas, graças à dobra temporal presente na obra da artista maranhense, as pessoas que foram assassinadas continuam vivas em figuras como Raimunda Viana, Justino Marinho, Seu Zé Peixinho, Dona Mantinha, filha de Maria Brígida, Vô Fernandes, menino Nelson, Daniel Batista, Hildenehomem Sousa, entre alguns outros.

[∞] PIPA, 23 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2020/11/luiz-camillo-osorio-conversa-com-ge-viana>



ACOLHIMENTO, CRUZO DE SABERES, ANTIRRACISMO, DECOLONIZAÇÃO, MEMÓRIA, ORIGEM

Esta nova narrativa é diferente da que foi perpetuada pela colonização. Essas *paridades*, que aproximam tempos heterogêneos por meio da fotomontagem, rasuram os traumas perpetuados pelo colonialismo, embora não apaguem suas marcas, mas, sensivelmente, escolham não as expor.

É fundamental ressaltar que a artista coloca essas imagens em formato de lambe-lambes nos muros da cidade, retirando-as dos limites institucionais do museu. Assim, permite que as pessoas que fazem parte dessa história possam se ver e se reconhecer no espaço público. É uma maneira de reafirmar sua presença e importância na cidade e na memória coletiva.

A fotomontagem reinventa uma narrativa que rasura aquela imposta pela supremacia colonial brasileira; a nova versão funciona como um ato de insurgência e cura, revelando os vestígios ancestrais de uma memória fragmentada e apagada pelo colonialismo. Gê Viana não apaga as feridas coloniais, mas cria uma encruzilhada temporal onde passado e presente se cruzam para rasurar a narrativa única imposta pelo colonialismo e recriar outra, ou como afirma Wes Viana: “ela utiliza a montagem como método para escavar imagens do passado e fabular memórias do futuro” (2023, p. 2). Logo, a fotomontagem é instrumento para rasurar os limites impostos pelo colonialismo, possibilitando a reinscrição referenciada por outras lógicas e sob outro arranjo^{oo}

REFERÊNCIAS

- VIANA, Gê; OSORIO, Luiz Camillo. *Luiz Camillo Osorio conversa com Gê Viana*. Prêmio PIPA, 23 nov. 2020. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2020/11/luiz-camillo-osorio-conversa-com-ge-viana>
- VIANA, Gê. PIPA 2020 | Gê Viana. Prêmio Pipa, 2020. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/ge-viana>
- VIANA, Gê. PIPA 2020 | Gê Viana. Prêmio Pipa, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6obB8TDaY8Y>
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Mórula Editorial, 2019. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Pedagogia-das-Encruzilhadas-Luiz-Rufino-ebook/dp/B081VSP77M>. Acesso em: 29 abr. 2025. Formato: eBook Kindle.
- VIANA, Wes. *Gê Viana e a fabulação do arquivo: remontagem do tempo histórico em atualizações traumáticas de Debret*. 32º Encontro Nacional anpap. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará. Fortaleza, CE, 2023.

Beatriz Benitez Artista visual e pesquisadora de fotografia digital em Fortaleza. Formada em Cinema e mestre em Artes pela UFC, desenvolve há quase dez anos trabalhos com intervenções digitais para tencionar temporalidades e criar novas narrativas. Participou de festivais como Solar Foto Festival (2022), Maré Foto Festival (2024), Efêmero (2023) e Reflorescimento (2022).



Além da Moldura

as representações para além das musas de Hesíodo:

Ética, Acervos e a Urgência da Visibilidade das Mulheridades na arte

POR
Ana Paula Braga



*"Fonte de mel
Nos olhos de gueixa
Kabuki, máscara
Choque entre o azul
E o caço de acácias
Luz das acácias
Você é mãe do sol [...]
"[...] A sua coisa é toda tão certa
Beleza esperta [...]
"[...] Goço de ter
Sentir seu estilo
Ir no seu íntimo
Nunca me faça mal [...]"*
Caetano Veloso

Desde tempos imemoriais, as representações visuais têm servido como um espelho através do qual os grupos humanos interpretam, simbolizam e agregam valores ao seu entorno e a si mesmos. A forma como se via e se interpretava o mundo encontrava nas imagens uma poderosa ferramenta de comunicação e construção de significado. Dentre as muitas representações que moldaram e refletiram as sociedades, a imagem da mulher se destaca, rompendo os paradigmas do próprio tempo. Seja na figura pré-concebida sobre seus papéis sociais, em suas representações nos cultos e festividades religiosas, ou em suas materializações artísticas como esculturas e pinturas, a figura feminina sempre esteve intrinsecamente ligada às diversas práticas das sociedades humanas ao longo do tempo. Essa presença constante a demonstra como um elemento importante que, ao mesmo tempo em que simbolizava a vida e o poder, encontrava-se frequentemente posicionada em uma tensão concebida de forças instáveis e voláteis.

O fato é que as representações do feminino ao longo da história sofreram modificações intrínsecas às implicações políticas e sociais de cada época. Transitando entre atribuições sagradas, como nas representações pré-históricas da fertilidade exemplificadas pelas Vênus de Willendorf e

Laussel, ou na figura da deusa asteca dos ritos fúnebres, Mihtecacihuatl, ou a busca pela forma perfeita do feminino, como nas musas da cultura helênica, o que perdura nas problematizações da representatividade é, muitas vezes, a demanda por um ideal.

Historicamente, a representação da mulher na arte tem sido frequentemente aprisionada por idealizações e estereótipos, espelhando os valores e as crenças de sociedades imbuídas de estruturas patriarcais. Nessas narrativas visuais dominantes, a figura feminina era não rara reduzida a um mero “adereço”, um objeto passivo de contemplação e, por vezes, de desnudamento simbólico, senão literal, sob a égide de uma perspectiva predominantemente masculina, a representação da mulher na arte tendeu a impor padrões restritivos, ora idealizando-a em figuras desprovidas de imperfeições, ora erotizando-a para o prazer do olhar masculino. A ênfase em atributos físicos como a beleza normativa, a saúde como sinônimo de fertilidade e as formas maternas como destino biológico silenciava a pluralidade das existências femininas.

Mas o que fazer quando os ideais criados e consolidados na arte e em suas linguagens começam a ruir? Como (re)pensar o uso da imagem da mulher quando essas mesmas não estão mais apenas no lugar passivo de “modelos”, mas estão como artistas, como pensadoras, como educadoras, curadoras, museólogas e gestoras de equipamentos culturais? Como pensar outras corpos femininas nessas análises e contextos? E como pensar a presença da mulher negra nesse sentido e nesses espaços? Uma vez que essas questões se tornam ainda mais complexas quando direcionamos o foco para a imagem desses corpos e suas complexidades sociais.

Longe de mim a pretensão, mesmo em meus mais ousados devaneios, de apresentar soluções definitivas para questões tão intrincadas, emaranhadas em um labirinto infundável de pensamentos e reflexões. Meu intento primordial é, antes, acender a chama da dúvida, suscitar perguntas que nos impulsionem a explorar, ..., é “gerar questões disparadoras” acerca.

O fato é que a derrocada dos ideais estéticos e de gênero tradicionais nos confronta com uma nova e complexa realidade: a mulher não é mais apenas objeto de representação, mas sujeito ativo na produção, reflexão e gestão da arte e da cultura. Nesse cenário de protagonismo multifacetado — como artistas que moldam novas linguagens, pensadoras que de-

safiam o *status quo*, educadoras que disseminam saberes, curadoras que (re)contextualizam narrativas, museólogas que preservam memórias e gestoras que impulsionam o campo cultural —, como podemos abordar eticamente o uso de sua imagem? As antigas balizas já não nos servem, exigindo uma profunda revisão de nossos pressupostos éticos.

Nesse contexto de repensar as representações e a ética da imagem, a perspectiva da mulher negra ganha uma urgência e uma complexidade singulares. Como bem apontam estudos recentes sobre a representação das mulheres pretas na arte brasileira, e como nos ensinam intelectuais seminais como Djamila Ribeiro, a luta contra o racismo passa necessariamente pela desconstrução de estereótipos e pela afirmação da humanidade plena da mulher negra. O olhar que a objetifica e a reduz a tipos fixos, como bem analisa Ribeiro em sua obra, perpetua uma violência simbólica que ecoa séculos de opressão. A ética da imagem, portanto, implica um esforço consciente para desvencilhar-se desses legados racistas e construir representações que respeitem a individualidade, a complexidade e a agência da mulher negra.

A centralidade da mulher negra na estrutura social brasileira, como brilhantemente evidenciado por Lélia Gonzalez, nos alerta para a sua posição estratégica não apenas como

alvo de múltiplas formas de opressão, mas também como potente agente de transformação e produtora de conhecimento. Ao pensarmos o uso ético de sua imagem na arte e nos acervos, é crucial reconhecer essa centralidade e valorizar as suas próprias narrativas, perspectivas e produções artísticas. A visibilidade das “mulheridades” negras, termo que ecoa a pluralidade de suas experiências, torna-se um imperativo ético para romper com a homogeneização e o apagamento histórico.

As reflexões de Angela Davis sobre a interseccionalidade de raça, classe e gênero nos oferecem um arcabouço teórico fundamental para compreender a especificidade da experiência da mulher negra e, conseqüentemente, os desafios éticos em sua representação. **Evitar a fetichização, a exotização ou a vitimização de sua imagem requer uma análise profunda das estruturas de poder que moldaram e continuam a moldar as narrativas visuais. A ética da imagem, nesse sentido, demanda um compromisso com a justiça social e com a construção de um imaginário visual que reconheça a dignidade e a força da mulher negra em toda a sua diversidade.**

Ao longo desta análise, percorremos um caminho que nos confronta com a intrincada relação entre a representação da mulher na arte, a ética que deve nortear o uso de sua imagem e a urgente necessidade de visibilizar as experiências plurais das mulheres negras. Desvelamos como a história da arte, imbuída de estruturas patriarcais e racistas, frequentemente aprisionou a figura feminina em idealizações limitantes e estereótipos opressivos, relegando a mulher

negra a um lugar de invisibilidade ou de objetificação, portanto, ao buscarmos representações éticas da mulher na arte, cultura e acervos, é imprescindível a urgência da visibilidade das mulheres negras, não apenas por uma questão de inclusão, mas um imperativo ético para a construção de um futuro onde a imagem não seja mais um instrumento de opressão, mas sim um veículo de reconhecimento, respeito e celebração da rica tapeçaria da experiência humana∞

REFERÊNCIAS

- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras*: escritos e falas de Lélia Gonzalez. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- MUNHOZ, Fabiana Garcia. "Para além das prendas domésticas: a trajetória da mestra Benedita da Trindade no magistério feminino paulista". In *Revista Brasileira de História da Educação* [online]. v. 18, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/rbhe.v18.2018.eo36>. Acesso em: 13 de abr. 2022.
- PORTELA, Daniela Fagundes. *A trajetória profissional da educadora Anália Emilia Franco em São Paulo (1853–1919)*. Orientadora D.^{ra} Tizuko Morchida Kishimoto, 2016, 261 p. Tese, Doutorado em Educação, História da Educação e Historiografia Brasileira, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-04122019-160110/publico/DANIELA_PORTELA.pdf. Acesso em: 14 de abr. 2022.
- RIBEIRO, Djamil. *O lugar de fala*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- VELOSO, Caetano. "Luz das acácias". Rio de Janeiro: Universal Music, 1994.

Ana Paula Braga Travești negra, artista, educadora e pesquisadora, atua na interseção entre arte, educação e cultura. Sua trajetória marcada pela valorização das identidades dissidentes, pela investigação de saberes ancestrais e pela promoção de práticas culturais que inspiram representatividade e transformação social.





O arquivo fotográfico moderno/colonial e a carne **feminina negra:** *desobedecer ao primeiro, retornar à segunda.*

POR
Marina Feldhues

"Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje" é um ditado iorubá que tem me ensinado muito sobre as (po)éticas de algumas/alguns artistas brasileiras/os ao se deparar com os corpos negros dissimulados nos/dos arquivos fotográficos coloniais. Explico por meio de três trabalhos artísticos.

Começo pelo meu próprio movimento (po)ético. Fui ensinada pelas epistemologias ocidentais que deveria olhar a fotografia dessa mulher negra (**Figura 1**), como um exemplar da fotografia de "tipo racial". Um conceito abstrato que produzia cientificamente a inferioridade racial de pessoas negras e não-brancas para justificar o

FIGURA 1 "Mulher, retrato".

FONTE Peabody Museum of Archeology & Ethnology de Harvard
<https://collections.peabody.harvard.edu/objects/details/456201>

modo com a sociedade moderna/colonial se relacionava com essas pessoas. Isto é, para justificar a escravidão.

O Peabody Museum of Archeology & Ethnology de Harvard — a instituição que detém a guarda dessa fotografia — me conta por meio das legendas arquivísticas que a foto foi feita no Rio de Janeiro, em 1865, por Augusto Stahl e que em seu verso consta o texto: “20 Mina Dari / [verso] 30-10: 11-10”. O termo Mina Dari indica o lugar, no continente africano, de onde a retratada provém.

Hoje, no arquivo, a fotografia recebe o título: “mulher, retrato”. Não há informação sobre seu nome. Nem o fotógrafo nem o antropólogo que encomendou a foto julgaram relevante deixar registrado o nome da retratada. Bastava a imagem de sua carne para ilustrar os conceitos abstratos prévios que a vestiriam como um véu transparente, produzindo um corpo negro dissimulado como “tipo racial”.

E isso é tudo o que o arquivo me permite saber e dizer. Aprendi em outros livros que essa fotografia foi encomendada ao fotógrafo por Louis Agassiz, no âmbito da expedição Thayer. O

antropólogo pretendia provar fotograficamente a inferioridade de nossa raça. Agassiz e sua esposa deixaram um diário de viagem escrito sobre essa expedição, com observações a respeito das pessoas fotografadas: *Viagem ao Brasil 1865–1866*.

Livro que foi republicado pelo Senado Federal nos anos 2000 em comemoração aos “500 anos de descobrimento do Brasil”. Ou seja, um discurso racista do século XIX que ganhou nova vida ao ser posto em circulação pelo Estado brasileiro no meu presente, cerca de 150 anos depois de sua primeira edição.

Pois bem, se obedeco ao arquivo ou ao livro apenas concordo com seus discursos e reafirmo o “isso foi” da fotografia: aquilo que o homem branco da ciência, o da fotografia e o do arquivo me permitem dizer. Em desobediência a suas epistemologias, me aproximo da mulher retratada como minha companheira de jornada, de pesquisa e lhe pergunto: **o que posso fazer para atendê-la? para honrá-la, apesar de toda a desonra recebida em vida, apesar do violento encontro fotográfico a que foi submetida, de ser forçada a performar um “tipo” e de sua redução aos arquivos na condição de “mulher, retrato”?**

Foram quatro anos de convívio com essa imagem e com a de outras mulheres negras e indígenas fotografadas na mesma expedição, um livro de artista feito ao longo desse tempo: *Viagem ao Brasil 1865-1866: a desordem da carne*. O que aprendi durante nosso convívio e trabalho em conjunto foi que:

- 1 A pergunta que fazemos às imagens pode abrir caminhos, mas é o meu repertório que vai me guiar em uma ou outra direção de conhecimento, de imaginação, de criação. Portanto, se tudo o que aprendi foi a pensar a partir das epistemologias ocidentais, é desse lugar que virão minhas respostas e imaginação.**
- 2 Se quero honrar as mortas no arquivo, devo desobedecer ao regime de significação dos colonizadores e de seus descendentes. Devo ir em busca de outros modos de conhecer e de me relacionar com essas retratadas que não sejam aqueles organizados pelo tempo cronológico, que sempre afirmam: elas pertencem ao passado.**

Foi o que fiz, fui em busca de conhecimentos afrodiáspóricos, muitos ainda deslegitimados pela branquitude acadêmica de plantão vigilante da manutenção de seus privilégios no mundo antinegro. Enegreci meu repertório. Fui aprender sobre ser negra no Brasil nos terreiros. Revi minhas vivências na cultura dita “popular”, que é sempre negra e indígena, pernambucana. Escutei as histórias de nossos antepassados contadas por minha avó, uma mulher afro-indígena do interior de Pernambuco. Li textos e ouvi a fala de inúmeras autoras/es negras e negros afrodiáspóricos.

Foi com a disposição de desaprender tudo o que eu tinha aprendido nas escolas e universidades branco-brasileiras e com o conhecimento compartilhado por essas muitas gentes negras que despi a fotografia dos discursos que lhe cobriam e pude retornar à carne negra da retratada. Esse significante exorbitante, capaz de produzir infinitos corpos negros, radicalmente diferentes uns dos outros. Essa desmedida é nossa incomensurabilidade e política mais radical como seres viventes. Pessoas que existem em constante fuga dos regimes de significação que tentam nos capturar. Pessoas que produzem corpos (im)possíveis aos ordenamentos arquivísticos do mundo antinegro.

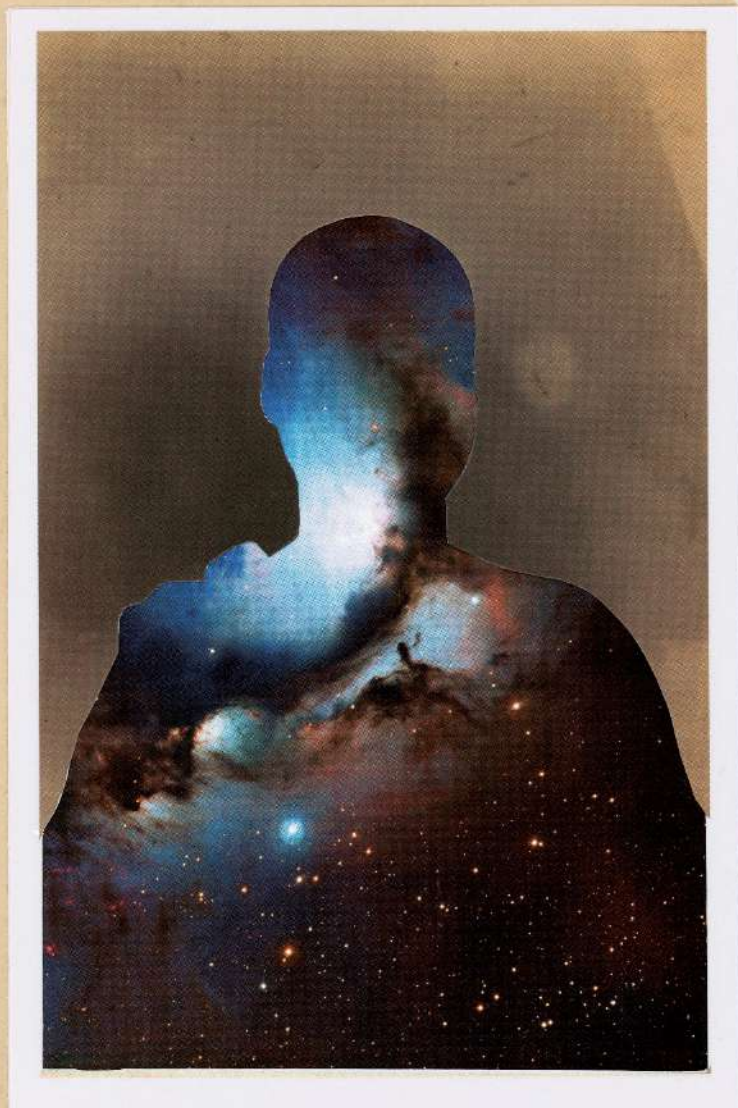
FIGURA 2 Imagem da série **Nós somos cosmo**, integrante do livro de artista **Viagem ao Brasil 1865-1866: a desordem da carne**.
FONTE **Marina Feldhues**

Por meio da fotocoloragem, no livro de artista *Viagem ao Brasil 1865-1866: a desordem da carne*, procurei fabular infinitos corpos a partir da matéria da foto, esse raísto da matéria de nossa carne. Há o momento em que deformamos o discurso do livro, que sempre fracassa diante da carne negra. Há o momento em que estamos nuas, vulneráveis ao toque dos olhos do espectador, sejam olhares amorosos ou violentos. A vulnerabilidade é nossa condição de existentes vivos. No final do livro, mostramos nosso corpo cósmico, infinito, feito de estrelas: *Nós somos cosmo* (**Figura 2**), como já ouvi mestre Nego Bispo dizer tantas vezes.

Assim, retorno à nossa carne negra para exibir nossa multiplicidade, nossa complexidade e nossa capacidade de criar corpos impossíveis à imaginação ocidental, presa aos seus binarismos e a suas hierarquias raciais, de classe, gênero, etc... Se, na condição de corpos negros dissimulados como estereótipos negativos, somos necessárias a coesão do mundo antinegro; ao retornar a nossa carne negra, podemos deformar esse mundo criado à nossa revelia e instaurar outros mais benéficos à vida coletiva.

Gostaria agora de mencionar meu encontro com a obra *Possíveis sonhos de Mônica* (**Figura 3**), da série *Reintegração de Afeto* (2019) da pernambucana Eliana Amorim. A artista recupera a fotografia intitulada “Augusto Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica, 1860”, do arquivo da Fundação Joaquim Nabuco, para reimaginar a maternagem negra que foi negada à retratada na condição de escravizada. Eliana Amorim devolve simbolicamente o afeto materno de Mônica a quem de direito lhe pertencia: aqueles que poderiam ser seus próprios filhos.

A artista decompõe digitalmente a foto original, retirando a criança branca e, depois, recompõe a imagem com um outro fundo de cena, incluindo duas crianças negras (as quais foram fotografadas por Virgílio Calegari [1868-1937], no final do século XIX, na cidade de Porto Alegre-RS). *Possíveis sonhos de Mônica* é uma imagem que fabula um sonho para



coincidir

mais

des-
eito
eira
das
que
nas
cial
tive
ará,
cies
esse
nos,

coincidências absolutamente fora do comum. Ao Imperador, devo, sobretudo, o mais vivo reconhecimento. A sua boa vontade para comigo não teve limites. Levou a generosidade a ponto de fazer para mim uma belíssima coleção de peixes da província do Rio Grande do Sul, durante o tempo em

aquela mulher negra retratada: o de ser fotografada com os filhos nascidos de seu ventre. A fotografia original continua existindo no arquivo que a domicilia. Contudo, a partir de 2019, uma outra imagem de Mônica passa a existir, dessa vez sem a criança branca, e sim com crianças negras, representando seus filhos.

Com essa obra, eu aprendi a olhar o retrato de Mônica não apenas pela vestimenta discursiva de “ama-de-leite” ou notando sua performance como “ama-de-leite”. Passei a vê-la também como uma mulher que foi mãe, que teve seu leite roubado para alimentar as crianças da família branca à qual prestava serviços. Se seu “isso foi” é o que está inscrito no arquivo, seu “isso deveria ter sido” e “isso deverá ser” é o que vejo na obra de Eliana Amorim e leio em seu título: *Possíveis sonhos de Mônica*. Desobedecer às determinações dos arquivos é também fabular em outras temporalidades.

Em *Retrato de Vó Lia* (**Figura 4**), da série *Memória e Herança: Álbum de Família* (2023), o mineiro Rynnard Milton (re)(de)compõe fotografia “mulher negra não identificada, (1869 *circa*)” de Alberto Henschel, domiciliada digitalmente no site da Brasiliana Fotográfica, e nos mostra memórias imaginadas do que não foi, mas poderia ter sido e deve ser. A mulher negra não nomeada ganha nome, Lia; pertencimento a uma família, vó; e posa vestida com roupas coloridas descansando numa poltrona amarela, rodeada por plantas.

À época em que o retrato foi feito por Albert Henschel, pessoas negras, em geral só figuravam em fotos em condições dissimuladas. Seja a de objeto de conhecimento científico ou de exotismo para o colecionismo popular, como um “tipo racial”. Ou representando as funções sociais que desempenhavam para aquela sociedade moderna/colonial, “ama-de-leite”, por exemplo.

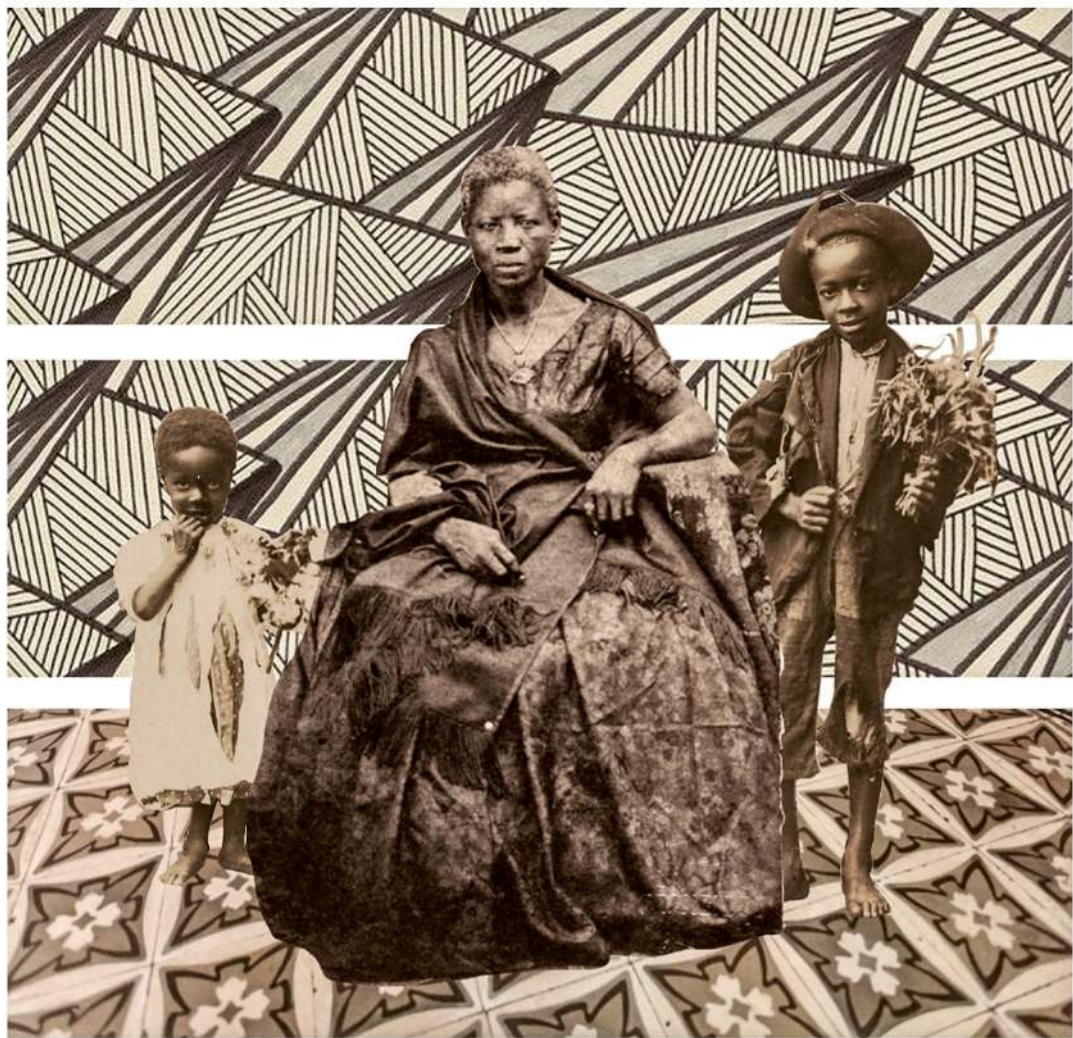


FIGURA 3 **Possíveis sonhos de Mônica**, da série **Reintegração de Afeto** (2019).
FONTE **Eliana Amorim**

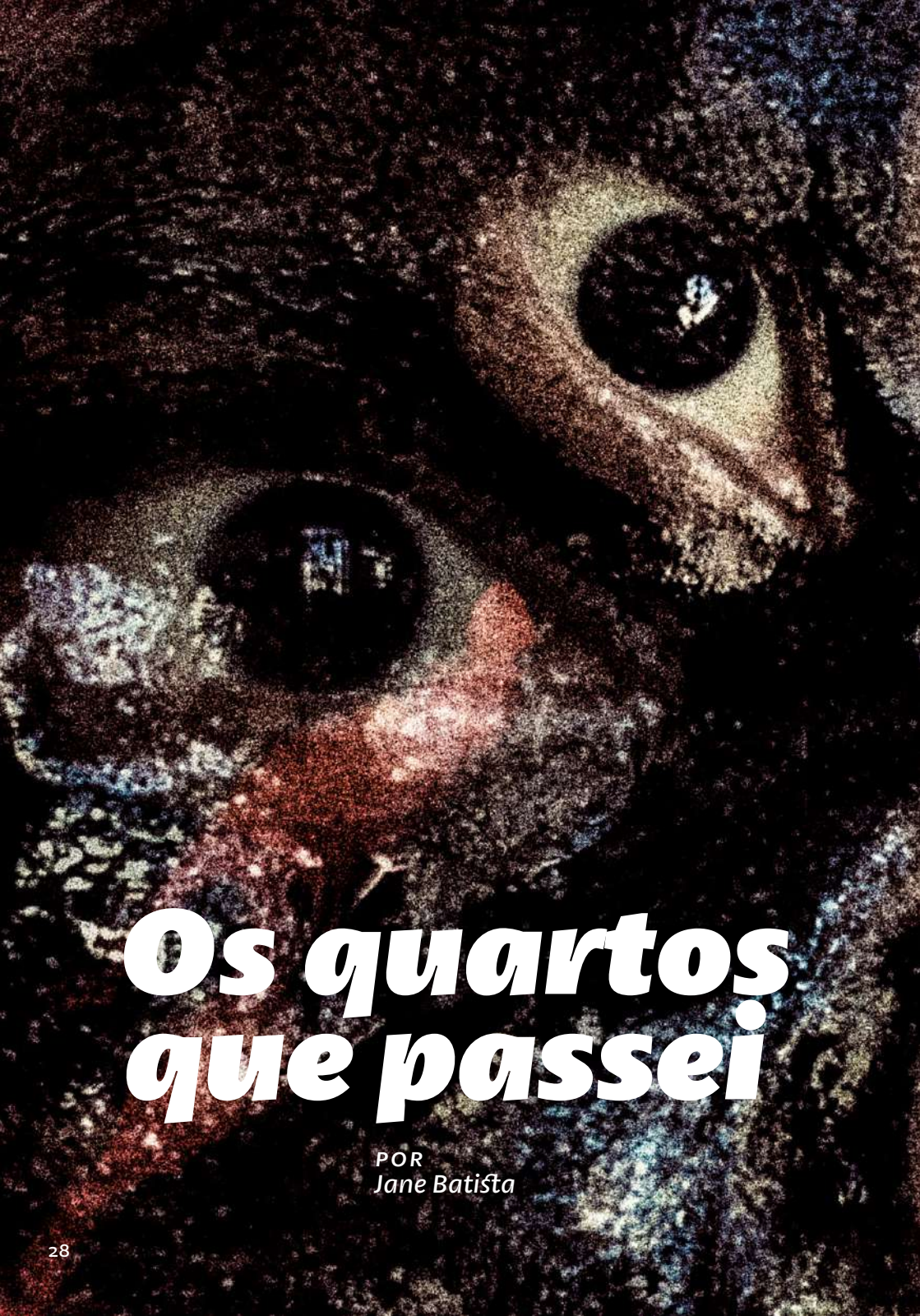


É preciso conhecer o modo de aparição dos corpos negros no mundo antinegro e em seus arquivos para notar os deslocamentos propostos pelo artista em *Retrato de Vó Lia*. *Vó Lia* não está trabalhando — performando uma ama-de-leite, ou um tipo racial —, está apenas descansando em numa cadeira. O descanso restaura nossa energia vital. É essa cena, nada espetacular, que nos mostra um cotidiano negro de beleza, de tranquilidade, de sossego. O título da série guia minha leitura, não se trata de uma imagem para os álbuns dos colecionadores de tipos. Mas sim, para o álbum de família. *Retrato de Vó Lia* me conta como gostaríamos de lembrar dos nossas/os ancestrais e como queremos ser lembradas/os.

Atender aos mortos nos arquivos fotográficos coloniais é lhes dar uma outra existência no hoje, é possibilitar que sejam lembrados e conhecidos diferentemente. É desobedecer à episteme moderna/colonial preservada e difundida intergeracionalmente por esses arquivos. É despir as fotografias de suas vestimentas discursivas e notar a carne dessas mulheres negras. Para daí, fabular outros corpos e mundos (im)possíveis...

.....
Marina Feldhues é artista, pesquisadora e professora, vive entre Recife e São Paulo. Doutora em Comunicação pela UFPE, investiga as relações entre arquivo, fotografia e carne negra. É autora de livros e obras premiadas em fotografia, como *A desordem da carne*, prêmio aquisição do 13.º Diário Contemporâneo de Fotografia de Belém
.....

FIGURA 4 *Retrato de Vó Lia*, da série *Memória e Herança: Álbum de Família*.
FONTE Rynnard Milton



Os quartos que passei

POR
Jane Batista

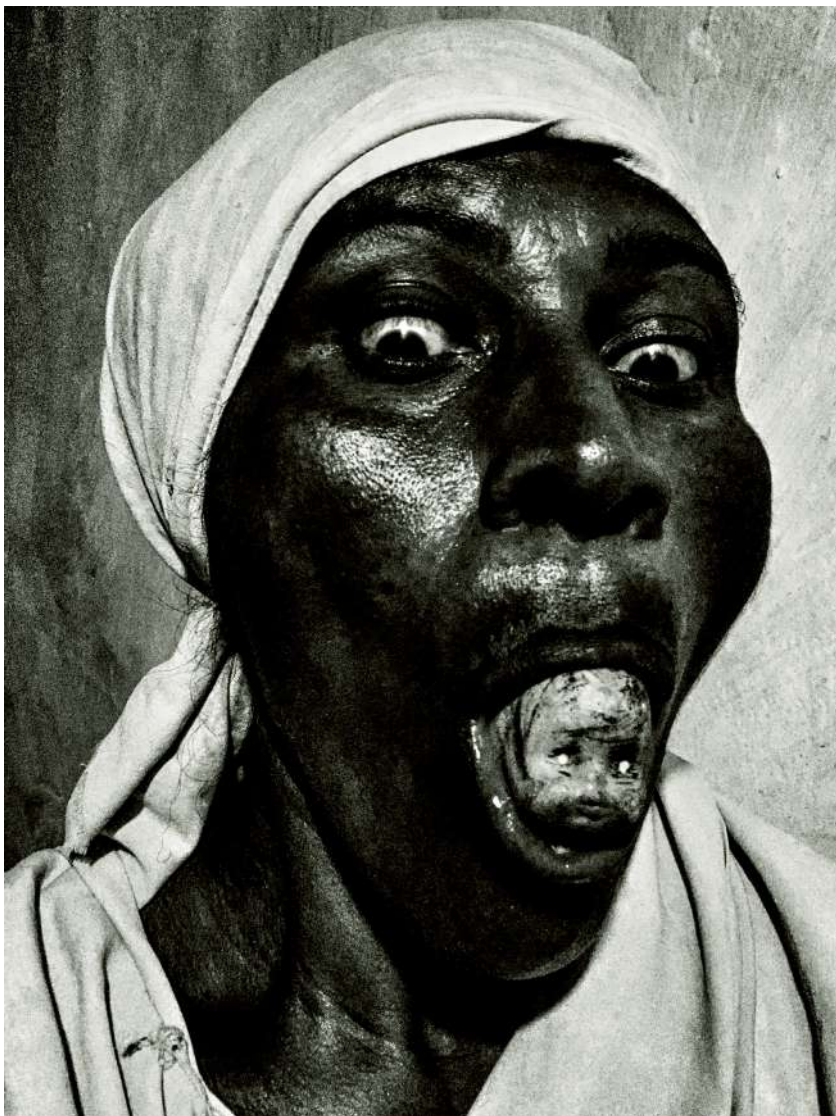


Já estive pensando várias vezes: se não fosse a minha fé e a curiosidade em querer sentir e ver o que eu usava no meu trabalho, na minha alimentação do meu dia a dia no meu corpo, escrever sobre meus sentimentos, sobre o que eu via e sentia, eu não seria essa artista e poeta que sou hoje.

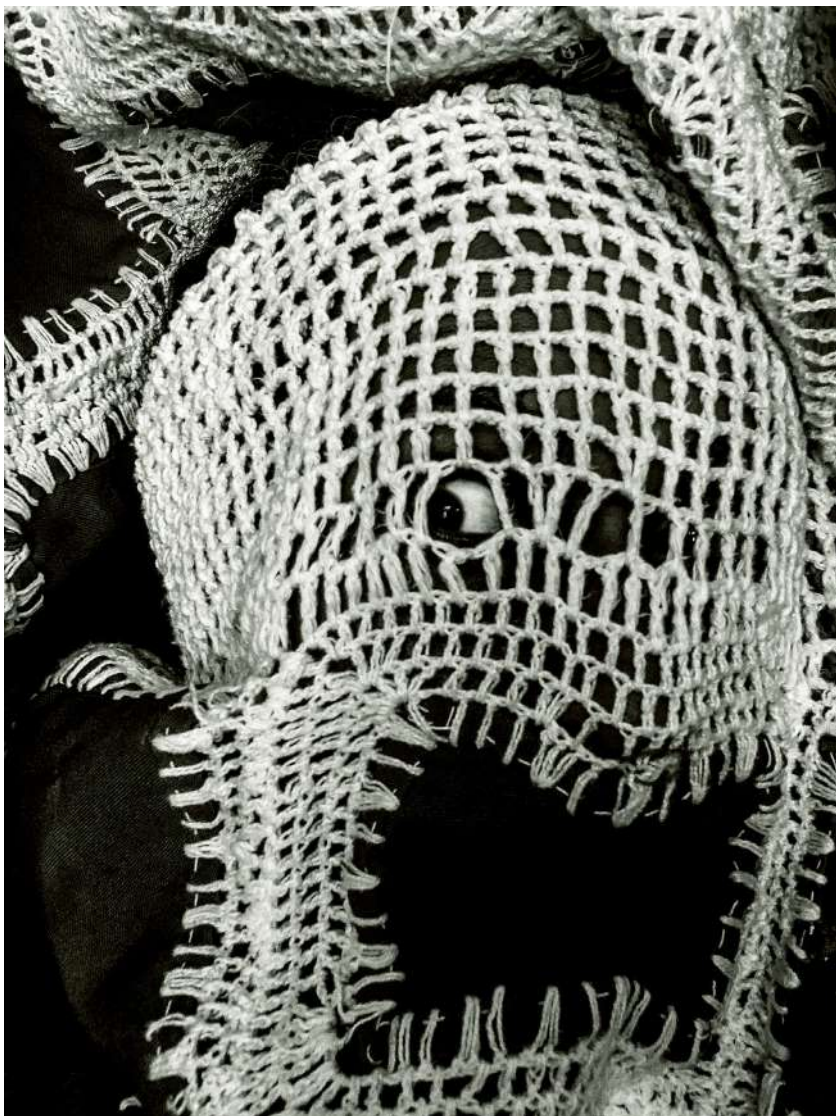
Morei em várias casas e em cada uma delas tem um pouco de mim. E em uma delas, o quarto que eu usava para libertar as personagens que existiam e existem dentro de mim foi chamado de “quarto dos horrores”. Quarto em que eu me sentia a mulher mais feliz, em frente de espelhos, quando me produzia e ficava diante de uma câmera de celular, que em dez segundos fazia o registro, como se fosse um parto, nascia uma outra de mim.

Jane Batista, Pérola, 2025.





Jane Batiŝta, *Aceitação*, 2025



Jane Batista, *Boca*, 2025

E todas essas personagens, essas Janes que esteticamente parecem ser diferentes umas das outras, quando são visivelmente construídas em um clique, sempre são um pouco de mim, do que sinto, do que vejo. São memórias do que vivi na infância. Fui para a roça colher algodão, milho, feijão... Já lavei panelas com folhas de manga e areia na falta da bucha e do sabão, o que me leva a fazer personagens com esses elementos. Construir esses autorretratos me incentiva a visitar cada vez mais a minha memória, a tentar descobrir quem realmente sou, porque somos segredos para nós mesmos e estaremos sempre descobrindo algo novo em nós, que talvez vamos ter o desejo de construir, seja numa foto, na escrita e em quantas possibilidades forem possíveis de existir e mostrar aos outros.

Eu sei que para colocar para fora essas personagens, essas Janes, terei que continuar visitando minhas memórias, medos, sonhos e terei que adentrar sempre no “quarto dos horrores” ou procurar um lugar onde eu me sinta à vontade para sair sem medo de dentro de mim, pois nesse processo nunca estamos a sós. Todas as personagens de autorretrato que saem de dentro de mim são poesias também, vocês sabiam? Olhem para elas e elas vão te fazer sentir como se fossem uma escrita, vocês irão tentar ler, mas apenas vão sentir com os olhos. Somos personagens mergulhados em um oceano de sentimentos e toda a nossa história é poesia, cada passo, cada ação.

Jane Batista, Serragem, 2025.





Caminhando de volta para casa, terra molhada da chuva que se transformou em lama, sujeira da alma que logo senti. Meu coração encontrou-se arrependido dos erros que cometi, manchando a alma no desejo de desfazer o que foi feito, o que foi dito. Caminhando de volta para casa, o lamaçal escorria, minha alma chorava de tanto que me arrependia. Não é fácil viver o presente quando o passado é lembrado em gotas de chuva que do céu caíam.

“Caminhando de volta para casa” (acima) é uma escrita, uma poesia de um momento voltando para casa depois do trabalho, da maneira como eu vi e senti naquele instante. E assim venho trazendo para esse meu espaço de vivência todos que estão tendo a oportunidade de conhecer um pouco de mim. E uma coisa tenho certeza: quando paramos de construir arte não é porque não existe mais nada dentro de cada um de nós, é porque queremos descansar a mente do que nos consome e perturba a alma, assim como o nosso espírito, quando vamos para o repouso eterno ou temporário... Para se construir algo o processo é esse: curiosidade, história, memórias, parcerias com pessoas que acreditam realmente no que fazemos. É um conjunto de muitas coisas.

Jane Batista, Cuiá, 2025.



Nada de terminar em “etceteras”. A vida é tão bela e cheia de mistério, exigindo às vezes um ponto final, outras vezes reticências... E segue em processos que vão além da arte — alguns conhecidos, outros não. Até a morte, por mais que a vejamos como descanso antes do juízo final, é apenas mais uma passagem nesse fluxo. E hoje, mais uma vez, observo que meu processo não é só no mundo das transformações artísticas, mas sim como as pessoas me veem. Meu processo, o processo de cada um de nós é pessoal. Me olho e vejo o quanto eu venci como mãe, o quanto eu tenho responsabilidade pela minha família, talvez seja esse meu lado masculino? — Não, não é o lado masculino que achamos que existe em nós mulheres. É amor de quem ama e só quer o bem das suas crias, meus filhos.

Me perguntaram uma vez se eu já tinha pensado em desistir de fazer meus autorretratos porque eu uso o sentimento de tristeza para o meu processo de produzir. Eu disse que nunca pensei em desistir de fazer o que faço hoje no meu trabalho por causa dos sentimentos de tristeza, uso memórias alegres. Os momentos de tristeza são um processo de superação que a gente tem de dizer, “não parei”, é saudade, é dor, é amor. Mas já pensei sim, na vida real, em desistir, tirar a minha própria vida e isso é muito sério, quando só você sabe desse seu sentimento de querer morrer sem compartilhar com alguém, precisa ser muito forte. O que me dá força para seguir é Deus e meu filho, isso me faz continuar. Entendi que viver é navegar todos os sentimentos — e criar é extraí-los para que outros os sintam. Agora vou me produzir e fazer uma outra de mim, tive uma recordação incrível de quando eu era criança. E uma nova Jane está prestes a nascer^{ooo}

Jane Batista é fotógrafa performática e poeta afro-indígena radicada em Fortaleza, Ceará. Autodidata, utiliza o celular para criar autorretratos que exploram corpo, cotidiano e identidade. Sua obra investiga resistências e imaginários femininos, pretos e periféricos.



trazer à existência as coisas que não existem

POR
Arth3mis

E quando eu sou o outro? Como encontrar caminhos possíveis para uma representação de si, que abarque toda a dor e a beleza de existir?

Observo um movimento coletivo de realização e desejo pungente de construção de narrativas outras que dê conta da dimensão complexa das nossas vidas. Tenho pra mim que todo artista, por mais que produza sobre temáticas semelhantes, é responsável por trazer à existência as coisas que ainda não existem. A arte, entre muitas coisas, é um sistema de manipulação simbólica, dito isso, daqui da zona sul desta Fortaleza em chamadas, me preocupo em documentar sobre aquilo que verdadeiramente me importa.

A mim me interessa dizer sem dizer, distorcer a minha representação, fazer parecer e não ser, criar cenários que

me permita vagar pelos terrenos dos sonhos e da vigília. Tenho nas artes, um caminho para a fabulação, um mecanismo de registro, através dele crio arquivos sobre aqueles que são vistos como insignificantes, acolho a minha insignificância e produzo sobre as miudezas dessa vida, que mesmo simples, tem direito a memória.

Uma vez escrevi que costumo não olhar para a vida com gentileza, mas em alguns momentos de esperança, sempre surge um desejo insaciável de ser gigante.

**Gigante ao ponto de caber nas pequenas certezas.
Tão intensamente grande como a força de uma formiga.
Tão imensa como o grão de areia daquela praia.**

Eu quero ser maior do que posso ser. Isso não quer dizer que não irei me tornar essa pessoa maior, muito pelo contrário. Eu apenas me encaixo naquilo que posso ser no momento. Só quero aquilo que me cabe, porque eu sou uma casa miúda, que cabe um mundo inteiro dentro.



trazer à existência as coisas que não existem, 2025. [Detalhe]
AUTORIA arth3mis e Iolanda Araújo.
FOTO Jeferson de Castro

Na obra que dá título a esse texto, dialogo sobre memória, tempo, família e seus saberes herdados. Na imagem está minha mãe, em seu ventre está o que viria a ser eu, ao fundo pode-se observar o começo do lugar onde moramos até hoje, 26 anos atrás. Ao me debruçar nesta imagem, percebo aquilo que mestre Nêgo Bispo diz: “somos começo, meio e começo”.

A materialidade dá-se pelas diversas simbologias que a rede, esse utilitário ancestral, nos proporciona. Essa que pode se transformar em casulo, que auxilia as brincadeiras de muitas crianças, e que para alguns povos originários, possui a capacidade de se “impregnar de sentidos” daquele que o usa com frequência; também tem a capacidade de auxiliar no sonho, “sonhamos diferentes quando estamos suspensos”, observa Ailton Krenak, no *Conversa na Rede* através do *SELVAGEM* — ciclos de estudos sobre a vida.

Objeto este que embala o corpo e os sonhos de minha mãe, onde com o seu auxílio, bordamos a *sankofa*[∞] no seu

entorno, para nos lembrarmos que “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou atrás”, para selar essa imagem, no seu topo a combinação dos símbolos *akoko nan*, que diz sobre a proteção materna e os seus ensinamentos ligados a paciência, compaixão e carinho, junto de *aya*, que serve como aviso: “não temos medo de você”. Partindo de uma pesquisa intitulada “como habitar memórias que [não] existem?”, a obra é produzida em parceria com a minha mãe, Iolanda Araújo, onde tecemos por meio do desenho e do bordado um ensaio sobre a nossa existência.

Ademais, sigo daqui, desse lugar com nome de pássaro e que é pulmão para uma cidade, traçando rotas que me permitam retornar[∞]

Logo eu, que nunca ouvi o teu canto... Nem vi a
negrura de tuas penas, muito menos
a cor de terra dos teus voos.

Através do vento que escapa por entre
as tuas folhas, ouço murmúrios seus.

Tem coisa que segue seu rumo, mas
tem coisa que se apruma no peito, feito ninho.
Do que sobrou, eu invento o melhor[∞]

arth3mis vive, trabalha e lança flechas da cidade de Fortaleza–CE. Artista visual, produtora cultural e audiovisual, arte educadora. Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pelo IFCE, colaboradora da biblioteca comunitária Livro Livre Curió e da casAvoa – Museu Comunitário.

- [∞] Faz parte das *adinkras*, um conjunto ideográfico utilizado por povos de Gana, especialmente os Ašhanti, que, para além da estética e do idioma, tem a função de “incorporar, preservar e transmitir aspectos da história, da filosofia, dos valores e das normas socioculturais desses povos” (GÁ; NASCIMENTO (org.). *Adinkra*: Sabedoria em símbolos africanos. Rio de Janeiro: Cobogó/ Ipeafro, 2022, p. 27).



trazer à existência as coisas que não existem, 2025.

AUTORIA arth3mis e Iolanda Araújo.

FOTO Jeferson de Castro

A **foto** chegou primeiro do que **eu**

POR Leo Silva

Olhar para si, ou para dentro, tem sido um dos caminhos para se pensar uma história — ou melhor, para enxergar uma história já trilhada, a fim de entender para onde se quer ir. Durante a pandemia da covid-19, esse percurso se tornou uma forma de refletir sobre o quanto deixamos de olhar “ao redor”, de perceber o lugar que habitamos e as pessoas que compõem esse espaço. Principalmente aqueles que estão diretamente no nosso dia a dia.

Estive isolado e, nesse tempo, pude observar melhor esse espaço que antes eu via apenas como um “dormitório”, já que passava o dia fora de casa, entre estudos e trabalhos. Parar foi interessante para pensar sobre o que venho fazendo com minhas imagens. Passei um tempo fotografando

o território até perceber que o que eu realmente precisava era observar ao redor e entender aquele espaço.

Hoje, o foco tem ganhado um caminho fixo — ou melhor, um local específico para onde esse olhar se direciona.

Durante a covid-19 estive fotografando a casa de minha mãe, pensando na mudança da estrutura da casa e, também, na dinâmica nova que o isolamento impôs. Vi meus sobrinhos assistindo às aulas por uma tela, os vi assistindo tv com meu pai, e, também, observei as idas e vindas da minha mãe. Voltei minha atenção para esse momento, com o objetivo de pensar as composições da casa. Daí surgiram alguns trabalhos, como *Rotina Familiar*, uma proposta de crônica visual sobre aquele momento de isolamento social — em que os sons ambientes guiam a narrativa, junto com a interação dos meus familiares com a câmera.

Leo Silva, *A quem me deu a Terra – Mãe*, Fotografia, 2022.



Nesse mesmo período, a família se reúne uma vez ao ano. Passamos a fotografar o Dia das Mães nos quintais, o que gerou diversas imagens. Poder fotografar meus irmãos, sobrinhos e minha mãe tem sido interessante, é uma forma de observar as mudanças do tempo, principalmente ver a família crescendo. Foi nesse processo que surgiu a imagem que circulou por alguns espaços e que aqui ganha o título *A quem me deu o mundo* — uma fotografia que integra a exposição coletiva *Reflorestamento*, promovida pelo Porto Iracema das Artes, no Museu de Arte Contemporânea do Ceará, em 2023.

Essa na imagem é minha mãe, Luzanira, sentada em uma cadeira, em um dos locais onde ela mais passa o tempo. Quando não está cuidando das plantas, está fazendo crochê.

Parei para observar essa imagem, o espaço, o olhar de minha mãe e as mudanças que o tempo trazia. Minha mãe já estava acostumada com minha presença com a câmera dentro de casa, mas até então, eu nunca havia feito um retrato apenas dela. Naquele dia, esse foi o momento.

Ela veio do interior do Ceará, estudou até o segundo ano do Ensino Médio, tem um vasto conhecimento e vivência de vida e, nos anos 1980, veio para a cidade. Pensando neste trajeto, percebi que ela nunca havia estado em um espaço museal ou cultural, após

vê-la estando naquele espaço. Isso me fez refletir sobre quantas vezes nossas mães e familiares nunca pisaram em um espaço como esse. “A foto chegou primeiro do que eu” foi a frase que ela disse ao visitar o museu pela primeira vez. Naquele momento, ela se viu — em seu quintal — projetada em um lugar que não era sua casa. A imagem tinha 1,70 m de altura. Fizemos, então, uma nova fotografia dela, agora diante dessa imagem exposta.

Naquele dia, me peguei pensando nas pessoas que fotografei em minha comunidade. Quantas delas já estiveram em um espaço como esse? Muitas, às vezes, estavam presentes apenas por meio das imagens que levei até lá. Elas nunca haviam estado fisicamente nesses locais, sem ter visto uma exposição de um artista ou de outro. Esse pensamento se torna uma autocrítica principalmente por pensar no papel das imagens, e na responsabilidade com o outro — principalmente quando esse outro está ao nosso lado, “ao redor”.

Nós, enquanto fotógrafos, acabamos fazendo imagens de diversas pessoas, no campo documental lidamos com diversos rostos e diversas paisagens, com algumas dessas imagens criamos imaginários que acabam rodando os espaços além das redes sociais. Quantas vezes as pessoas estiveram expostas em imagem sem nunca ter pisado presencialmente em museu? ∞

Leo Silva é realizador, escritor, fotógrafo e cineasta. Tem seu olhar voltado para seu território, o bairro Santa Filomena. E é responsável hoje por criar e realizar o Acervo e Museu Uma Filomena—AMUF.



...
...
...
...
...

A mãe junto do trabalho *A quem me deu a Terra* — MÃE
FOTO Késsia Nascimento



“Moça, pra quem você vai contá nossa história?”

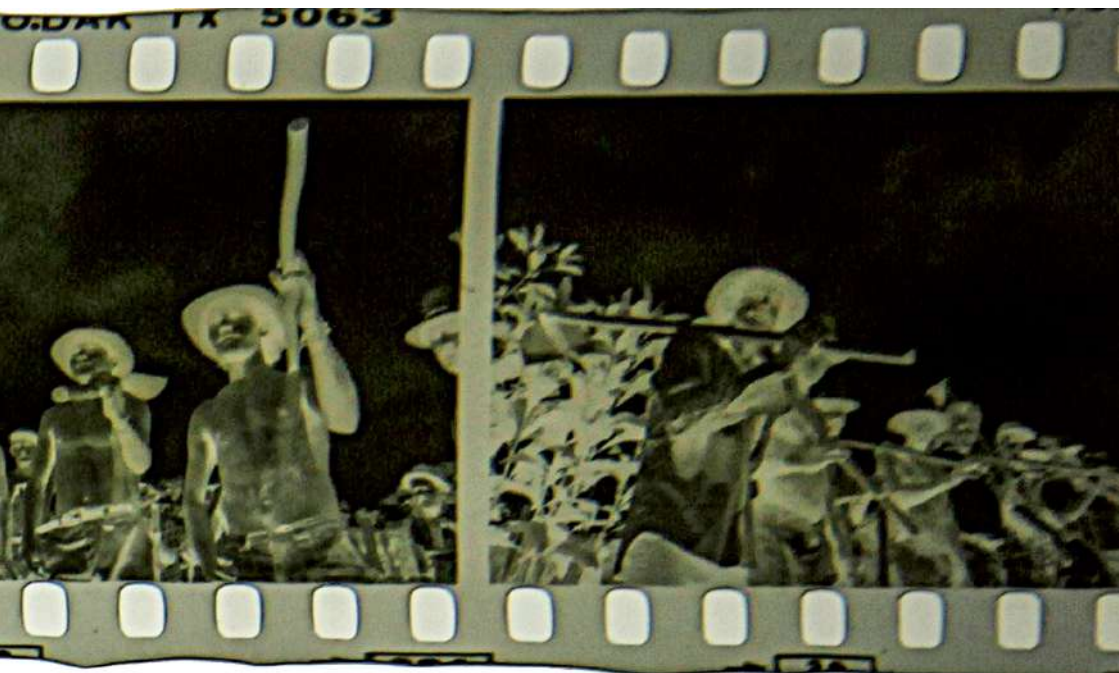
POR
Paula Sampaio



Atravessar as grandes, e por vezes trágicas, estradas que cortam as florestas e os rios de uma parte da Amazônia, foi o meu itinerário principal por um longo tempo. Depois, os desvios me levaram a percorrer as margens de projetos de exploração hídrica e mineral nessa região, comunidades tradicionais e o centro histórico de Belém (PA), buscando sempre trazer à vista o cotidiano de pessoas e comunidades que vivem nas beiradas da história oficial e das mídias. Fotografar essas pessoas com as quais fui me encontrando também se transformou em um exercício de escuta, iniciado com uma provocação, muito nítida na minha memória, foi em novembro de

1990, no município de Medicilândia (PA) em “Uma cena cotidiana. A lida de trabalhadores no corte da cana de açúcar nas vizinhanças do antigo Projeto Pacal, na rodovia Transamazônica. Ouvi, então, a pergunta — que me conduziu ao longo de anos — no momento em que fazia uma foto posada daquele grupo de trabalhadores: ‘Moça, pra quem você vai contá nossa história?’. De quem era aquela voz? não sei. Só lembro que se misturou ao cheiro doce da cana, de terra remexida e reverbera em mim até hoje”.¹

Trabalhadores posam para fotografia em uma plantação de cana de açúcar no município de Medicilândia (PA), rodovia Transamazônica, 1990.
[Detalhe de negativo fotográfico].
FOTOS **Paula Sampaio**.



Desde então, segui ouvindo histórias de aventura, de morte, de amor, de dor, de saudade. Histórias humanas, tecidas no cotidiano, nesses espaços de resistência, povoados por esquecimentos. Nesses caminhos, venho fotografando seres, paisagens e recolhendo “sonhos de sorte”².

“O meu maior sonho é viver uma vida digna, ter um trabalho honesto e viver o bastante para contá toda a minha história”

Suzilainy Silva, Imperatriz (MA), Rodovia Belém–Brasília, 2004.

Jedeum ~~~~~ Maria ~~~~~ Estácio ~~~~~

“Viemos em 70. Eram seis famílias num pau de arara. Lá de casa eram dez pessoas: eu, sete irmãos, meu pai e minha mãe. Todos fugimos da seca. Falaram pra gente que aqui tinha terra e água.”

Jedeum Conceição Silva, natural do Rio Grande do Norte.
Rodovia Belém–Brasília, município de Davinópolis/MA, 1999.

“O nome dela é Carolina, minha mãe. Morreu de morte murrida mesmo. Aqui não tem doutô, levei ela três vez no hospital lá de Imperatriz, mas não precisaram o que ela tinha. Deram uns remédio, mas ela foi afinando, secando... é assim, as vez, a gente não sabe por que nasce, nem do que morre”.

Domingas Silva de Araújo, São Miguel do Tocantins/TO, 2004

- ∞ 1 Escrito que compartilho no fotolivro *Antes do fim*: itinerário de reinvenções (p.28), no qual faço uma releitura de uma parte do meu arquivo que está se perdendo. Ação realizada por meio do Prêmio de Produção e Difusão da Fundação Cultural do Pará /2018. Disponível em : https://paulasampaio.com.br/wp-content/uploads/2018/09/3_AntesdoFim_PaulaSampaio_ParawEB.pdf.
- ∞ 2 Referência ao projeto *Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte*, sobre o cotidiano às margens das rodovias Transamazônica e Belém–Brasília, que venho desenvolvendo desde 1990.

“O meu patrão durante muito tempo foi a farinha, fiquei até meio cego, da quentura, da fumaça da torra da farinha. Agora, tenho um terreno que foi doação do INCRA, já tem 24 anos e tô esperando esse título, dizem que um dia vão distribuir, tô com fé que sai. Lá, nesse sítio, fiz foi muito plantio, tem até um bananal, uma fartura brava. Porque quando eu era menino, a gente sofria muito com a falta d'água. E quando vim pra cá meu sonho era a água e a banana, que diziam, tinha muita.”

José Plácido de Lima, natural do Rio Grande do Norte.
Lábrea/AM, rodovia Transamazônica, 2009.

Cândida *Antônio* *Glória*

“Eu vim pra trabalhar e ajudar a minha família, porque eles eram muito pobres. Meu pai saiu pelo mundo, pra São Paulo, pro Paraná, ficou anos andando assim, aí morreu e ficamos sem ajuda de ninguém. Eu vim pra cá pra ajudar eles. Vim com uma família. Lavava, passava, arrumava a casa... fiquei com eles durante 7 anos, depois eu estudei aqui, na Candangolândia mesmo. Saí de lá e comecei a trabalhar. Trabalhei em restaurante, padaria, funerária, de vendedora ambulante, firma de limpeza... depois que eu tive essa criança. Eu tô trabalhando em casa de família de novo e continuo mandando dinheiro pra minha mãe”.

Maria do Rosário Barros, piauiense. Candangolândia/DF,
rodovia Belém—Brasília, 2004.

“Metade da minha vida passei aqui. Comprei minha casa, criei minha filha e, o principal, construí minhas amizades. Todo mundo me conhece, do comércio ao Tribunal de Contas. Aqui, só cai no abismo quem quer”.

Lina Sanches, vendedora de comida,
mercado do Ver-o-Peso, Belém/PA, 2006.

"Nasci aqui na Cidade Velha, naquele tempo em que os partos eram feitos em casa. Nunca saí daqui... A infância foi maravilhosa porque tinha liberdade. As casas cheias de arvoredos. Bagé, Zeppelin, os leiteiros, as vacarias... Uma vida provinciana. [...] Consegui me formar em contador, mas fiquei mesmo foi na cozinha [risos]. A cozinha foi minha universidade."

Ruben Estevan Lobato (o Rubão), morador do bairro histórico da Cidade Velha, Belém/PA, 2014 .

Ademto Socorro Francisco Tereza

"O salvamento dos bichos foi o seguinte: a água foi enchendo, né? Alagando todas as terras. Aí ficavam aquelas coroas de terra onde os bichos ficavam, e o que dava pra gente pegar, a gente pegava; o que não dava ia morrendo também. E aí a água foi tomando conta e, hoje em dia, resta o que você tá vendo. Pra quem conheceu o lago aqui, era uma mata. Aí, como a água invadiu... Tem local aí que a gente nem conhece mais... Olha, as cidades mesmo, você já não vê. Vê os restos das casas, os esteios, os tocos, como deixaram. Em Jacundá, ainda se vê, perfeitinho, a caixa d'água... Ela ficou. Um monte de gente quebrou. Muitas fazendas, muitas terras, muitos não foi pago também, tudo isso aconteceu... E a fartura do peixe nosso, que foi muita, hoje em dia já não tem mais, foi diminuindo e ficuemo na situação que você tá vendo. O lago, você anda é só rio, é só pau. O estrago foi tão grande que agora a gente anda por aí e você vê: toda terra tá alagada, e assim ficou o lago pra nós, aqui."

Tomé Coelho Ramos Moraes, morador de Tucuruí/PA, 2011–2013.

“Tem muita gente que foi embora aqui desse lago. Ainda mais quando ele seca, a dificuldade fica muito grande. Tem partes aí que você tem que andar quilômetros pra chegar na água. Fica igual a um estádio de futebol. Você tem que andar, andar, andar... Uma dificuldade! Aqui só é bom quando a água tá grande, que fica bem pertinho da casa. Mas quando ela seca, você só tem vontade de ir embora...”

Lucivânia dos Reis Lima, moradora da ilha Fé em Deus, lago de Tucuruí/PA, 2011–2013.

Os relatos de Lucivânia, Rubão, Maria, José, Jedeum, Domingas, Suzilainy, trazem novas camadas de memórias e histórias, são um convite para pensarmos sobre o que significa viver, resistir e morrer nesse Brasil Amazônico[∞]

14 de abril de 2025 (00:50)

.....
Paula Sampaio, nascida em Belo Horizonte, vive na Amazônia desde a infância e se estabeleceu em Belém em 1982. Fotojornalista desde 1987, documenta migrações, colonização e o cotidiano amazônico, com foco nas margens das grandes rodovias. Em seu percurso também recolhe sonhos e histórias de vida das pessoas com as quais se encontra nesses caminhos.
.....



Eu sou uma leião

Entrevista com
Aline Motta

POR
Ana Cecília Soares, Felipe Camilo
e Júnior Pimenta



Aline Motta, *Se o mar tivesse varandas*, videoinstalação, 2017.

Entrevista realizada com a artista **Aline Motta**, durante sua participação em uma residência artística na Ilha de Itaparica (BA), no Instituto Sacatar, mais precisamente na sala de lemanjá, com uma vela acendida antes da conversa seguir.

∞ *Aline, sua obra é autobiográfica, mas ao mesmo tempo dialoga com a história da escravização do povo negro. De que maneira você busca atualizar essa temática dentro da sua poética? E, hoje, que questões você tem buscado trazer para discutir em seu trabalho?*

Obrigada pelo convite! Sobre essa questão dos meus trabalhos serem autobiográficos, de fato, eles têm elementos da minha família, não são só coisas que estão na minha memória, mas coisas que aconteceram. Cada um certamente tem a versão desses fatos, mas de fato eles tem um lastro na realidade?

Só que eu não sinto que ele seja um trabalho ensimesmado ou que ele possa realmente ser considerado, como dizem agora, autoficção, escrita de si. Sempre tentam colocar o que a gente faz em alguma caixa, muitas vezes no sentido de tentar compreender melhor e, às vezes, até nos colocam numa linhagem de autores que não têm muito a ver com a nossa própria tradição. Sendo, no meu caso, uma tradição afro-brasileira de narrativas, de maneiras de se contar uma história. Então, às vezes, parece que esses nomes vêm de outras culturas ou vêm de outras linhas autobiográficas, va-



mos dizer assim. E eu não sinto dessa forma. Eu sinto como uma história coletiva que é contada em primeira pessoa, mas ela não pertence apenas a mim. Eu adoro discutir sobre isso porque acho que a gente talvez precise criar categorias novas para essa literatura que é multifacetada, que é uma literatura que tem recorte de jornal, que tem atestado de óbito, que tem mapas, fotografias, seja da minha família, seja da cidade do Rio de Janeiro. Então, o que que é isso? É cinema? É um roteiro? É poesia? Poesia Concreta? É crônica? Ensaio? A gente está em um momento muito rico de discutir essas categorias e o que que é autobiográfico para essa linhagem de autores. Felizmente, estamos em um contexto histórico em que há uma massa crítica de pessoas produzindo, pois nem sempre foi assim.

Então, às vezes o mercado e críticos literários, ou o jornalismo cultural, tentam de alguma forma categorizar, tentam de alguma forma dizer para o leitor sobre o que é esse documento ou esse livro, né? No meu caso, é bem documento mesmo, e aí que a gente começa a se enrolar. Mas é uma coisa boa deixar essa dúvida, porque daí esse autobiográfico que está expondo vira um enigma. É um autobiográfico que é codificado pela linguagem literária, que é antes de tudo ficcional. Mesmo que você esteja falando de uma experiência que você viveu e como você se lembra dela, então, ela é antes de tudo ficcional, ela é uma projeção. Está projetando com palavras para o futuro, para o passado, o que foi vivido. E essa experiência nunca é solitária, ela tem toda uma família em volta dela, todo um coletivo, um coro de vozes. Esse autobiográfico tem muitos sujeitos e é assim que eu percebo um pouco essa questão, gosto de deixar as coisas flutuando porque isso me permite também navegar entre esses vários sistemas. Se é o sistema das artes visuais, ele tem um código estabelecido da arte contemporânea, da contemporaneidade. O que é o artista produzir hoje? Quais são as referências? Quais são esses códigos? Se é literatura, já vem um outro tipo de agente e outras pessoas participam daquele outro circo. Se é o cinema, também tem uma outra cadeia, inclusive financeira, e tem valores muito mais altos. Então, se

**Aline Motta, Outros Fundamentos,
fotografia, 2017-2019**

as categorias para mim são flutuantes, eu também me sinto pertencente a essas diversas dimensões da arte, que para mim é junto, é uma experiência única. Eu não me sinto criando para um meio ou para o outro. Para mim é tudo junto. Esse autobiográfico também é expansivo. Ele não quer ficar só no papel ou ele não quer ficar só na fotografia ou na poesia ou no que que for. Ele quer se expandir e alcançar o maior número de pessoas.

Por isso que o meu trabalho tem tido desdobramentos. Ele também quer falar para diversos públicos e atrair para as artes um público que talvez se sinta parte desse espaço. Quem é que entra no museu? Se o museu é pago, já fica mais difícil ainda, né? Então, o trabalho tem quer sair dessas paredes do museu também. Que é uma coisa das artes visuais que eu sempre fico me perguntando, sempre tem essa questão do acesso. São essas questões que me movem.

∞ *Em meio a essas tantas maneiras de categorização, essa questão de flutuar entre linguagens é algo bastante importante, inclusive o que garante também uma autonomia dentro do seu processo de criação. Porém, no sistema das artes, as categorizações não findam.*

Porque demanda hierarquias e o mercado adora isso. O que está mais alto tem mais valor, né? E pode ser comercializado e as pessoas que estão

envolvidas naquilo podem ganhar mais dinheiro. Essa questão das categorias também tem uma questão de mercado, né? De hierarquizar o conhecimento, de hierarquizar os agentes, de dar prestígio. Tem toda uma moeda que é negociada a partir dessas categorias.

∞ *Mesmo tendo a relação direta com sua vida, sua produção traz para o primeiro plano a figura das mulheres, gostaria que você falasse mais sobre essa questão plural e de gênero? De como você falou que essa história não é só sua.*

Eu tomei essa via da linhagem da minha mãe, da linhagem mesmo genealógica dela como ponto de partida, porque meu pai é branco e quando eu estava pesquisando a genealogia dele, os documentos, eu não sei se é porque eles vieram muito fáceis (risos), também a história das pessoas brancas está bem catalogada, porque tem sempre uma documentação que dá conta daquela vida, seja um testamento, seja porque todos eles eram primos, até a minha bisavó. Então assim, você vai andando, é muito fácil de ir encontrando esses parentes. Mas, essa coisa da minha mãe negra e da história dessa família, ela tinha realmente essa vontade que era também uma espécie de vazio que eu queria de alguma forma saber mais.

Não importando o que que eu iria fazer, estando de posse dessas infor-



Aline Motta, *Filha natural*, instalação, 2018–2019

mações, o que eu queria fazer com isso? Mas, apenas saber que existe. Eu até estava falando isso outro dia, encontrar a materialidade de uma existência, ou seja, encontrar um papel mesmo. Por exemplo, a Francisca, minha tataravó, queria uma materialidade ali da existência dela. A documentação que eu encontrei, eu não consigo provar que aquela Francisca que encontrei é a minha Francisca. Mas como a gente está falando de arte

e de processos artísticos, as hipóteses valem muito. Todo um trabalho foi construído a partir de um único documento que fala do falecimento da Francisca. E aí eu fiz o trabalho *Filha natural*, todo baseado num único documento e numa hipótese que fala de uma fazenda em Vassouras, que a gente pode chamar de icônica daquela época. Tem bastante documentação sobre essa fazenda, sobre quem eram os donos dela no século XIX, fotogra-



Aline Motta, *Pontes sobre abismos*, videoinstalação, 2017.

fias, mapas, todo tipo de material de arquitetura em relação à arquitetura colonial dessas fazendas. Essa linhagem materna discutia questões urgentes para mim, por conta não só desse vazio, mas das pessoas também desencorajarem, dizendo que não há documentação, que não há materialidade, que os documentos foram queimados, que não têm coisas, né? Não têm documentos relacionados à escravidão. Só que isso não é verdade, a gente vê as leis que têm no Brasil, mesmo que isso tenha sido uma lei em um dado momento, para não pagar a rescisão,

no caso para ser ressarcido da “perda” dos seus escravizados. Que esses documentos teriam de ser queimados. Por que eles não foram queimados? Quem que vai queimar inventário? Quem que vai queimar testamento? Todos eles estão aí.

∞ *De que maneira esses documentos reverberam em suas pesquisas?*

No momento eu estou aqui, em Itaparica, numa residência, e tem uma outra tataravó, que praticamente também nasceu no mesmo ano em que a Francisca, que é por volta de 1855:

é a Ambrosina, que está no *A água é uma máquina do tempo*. O seu atestado de óbito diz de maneira enigmática que ela é natural da Bahia... Eu tenho certeza de que é o atestado mesmo dela, porque ela tem um nome e um sobrenome relativamente raros. O nome Ambrosina, que não era um nome raro, mas também não era supercomum, como Maria, por exemplo. E Cafezeiro, que é um sobrenome raro até hoje. E se você busca por esse sobrenome, por exemplo, no Arquivo Público do Estado da Bahia, você encontra os Cafezeiros e não são muitos. Porque é, como eu disse, um nome raro, mas você encontra. Então, você não pode dizer que não tem documento. Talvez não esteja relacionado diretamente com a minha Ambrosina, mas você vê um lastro desse sobrenome na história e você vê que ele é majoritariamente de Salvador. Então, esse natural da Bahia, como eu tive anteontem no arquivo, em muitos documentos, em vez de dizer Salvador, diz Bahia, como se a Bahia fosse Salvador. E é engraçado, o pessoal de Cachoeira que é no Recôncavo, ainda hoje diz: “você vai à Bahia?”, quer dizer que é Salvador... Então você vê isso, né? Que o natural da Bahia quer dizer? É a Bahia, o estado da Bahia? De qual lugar? É o Recôncavo? E quando você procura o sobrenome, só tem pessoas nas áreas de Nazaré das Farinhas, Jaguaripe, Salvador, Santo Antônio de Jesus. Então é daqui, né? Então já vai

fechando. Que Bahia é essa? Então, é uma pesquisa, como eu disse, que não é só minha. Eu gostaria muito que todo brasileiro, em algum momento, entrasse num arquivo e visse essa documentação do século XIX. Eu queria ver quem seria contra as ações afirmativas, porque são documentos dramáticos sobre a escravidão. Você lê um testamento e fica chocada com o que é descrito nele. Eu realmente me sinto parte de um coletivo de mulheres que têm um outro olhar sobre essa documentação que sempre existiu. Ela não é nova, tem 150 anos, 170 anos. Isso é ontem para a história do mundo. Então, é como eu digo sempre: “é ter tempo, dinheiro e paciência”. Poucas pessoas negras e indígenas têm essas três coisas. No momento em que as pessoas negras e indígenas tiverem essas três coisas, uma nova história do Brasil vai ser contada.

∞ *Partindo desse dado que você nos trouxe de “natural da Bahia”, gostaríamos de saber mais das suas origens, principalmente a partir da linhagem feminina.*

Da parte da minha mãe tem dois focos bem específicos. Tem dois ramos que são de dois lugares no interior do Rio de Janeiro: um é Vassouras, o outro é Rio Bonito. Essa linhagem de Rio Bonito tem bastante documentação, mas eu ainda nem comecei a entrar nela. Vai ficar para algum momento. Uma coisa interessante, que é legal

de contar, é que eu fiz a maior parte dessas pesquisas de 2014 a 2017. E aí, quando eu vim aqui para a Bahia, eu precisei reorganizar para ter ajuda de um pesquisador daqui que está sempre lá no arquivo, que conhece, sabe pesquisar. Eu precisei reorganizar essa informação da Ambrosina. E aí eu voltei no *Family Search* que é uma ferramenta de busca com milhares de documentos digitalizados. Comecei a botar “Cafezeiro” e apareceu um documento que eu nunca tinha visto antes. Por quê?

Os metadados estão fazendo aquela varredura por inteligência artificial. Dei um salto absurdo nos mecanismos de busca por conta da tecnologia. Então, em sete, oito anos, vou dizer assim, que eu parei e fui fazer o trabalho. Não é que eu achava que tinha terminado a pesquisa, tanto é que o “natural da Bahia” nunca me desceu, né? Mas é assim: a pesquisa, eu, um prazo para entregar esse livro. E aí o que que aconteceu? Eu descobri que a Ambrosina teve mais uma filha. Então, o meu livro já está desatualizado. Apareceu uma que, infelizmente, só viveu durante um mês. Quando a Ambrosina morreu, que foi na verdade poucos meses depois da morte dessa filha, ou seja, torna ainda, a história mais dramática... sabendo que ela perdeu uma filha de gastroenterite, umas convulsões que aquelas crianças tinham por questões sanitárias. Quando ela faleceu, eram sete, mas

agora surge Vitalina. E olha o nome. Eu não podia inventar um nome desse, né? É a ficção da ficção da ficção.

E Vitalina tem o batismo, eu encontrei toda a documentação possível. Tanto o registro civil quanto o batismo, quanto o atestado de óbito. A história da Vitalina está contada em detalhes. Ela não está no livro e eu disse que quem tinha falecido era Isaulina, que a minha tia se confundiu na hora de me contar a história. Era Vitalina, ou seja, tinha memória na família de um falecimento de uma criança, um bebê, na verdade, para você ver como é que é. A gente às vezes precisa desconfiar um pouco do arquivo ou desconfiar um pouco daquele narrador, mas ao mesmo tempo ele tem uma linha de verdade, tem uma coerência que está ligando esses pontos. Isaulina e Vitalina, é bem próximo, e minha tia tem uma excelente memória. Mas você vê como é sutil e é sensível. E essa coisa do tempo espiralar, eu amo a Leda Maria Martins de toda a teorização que ela fez. Só que quando a gente vive esse tempo espiralar, ele é real mesmo. Ele não é uma teorização, é algo que existe, né? É exatamente esse círculo. Parece que eu dou uma volta nesse círculo, eu recolho a Vitalina, eu dou outra volta nesse círculo, eu descubro que a Isaulina morreu com 57 anos, porque agora eu encontrei o óbito dela no século xx, encontrei os filhos da Isaulina, o marido dela, entendeu? Procurem, quem procura acha...

∞ Como você percebe a ideia de arquivo e fabulação? Por que inventar um arquivo de “micro-histórias”? Você encontrou algo que não está no seu livro? Outra micro-história que vai ou não entrar no livro, ou virar outra coisa?

Essa Vitalina, ela está querendo falar. Eu acho que existem vários procedimentos artísticos e como eu digo, a gente trabalha com projeções. Eu trabalho com projeções no sentido psicanalítico, mas no sentido também de usar a projeção das imagens, usar projetores para fazer muitas coisas. E com isso eu vou criando duplos, triplos, vou multiplicando as imagens. A minha mãe começa a aparecer em diferentes suportes, em diferentes vidas. Uma mãe que vira esse sujeito também coletivo. Eu acho também um movimento interessante, por exemplo, no *Filha Natural*, a Cláudia que se chama

Cláudia Mamede, é uma líder comunitária de Vassouras. E o nosso encontro se deu exatamente por uma aparência física dela com a Mariana, que é a filha da Francisca. Estou falando agora da Francisca, lá na cidade de Vassouras, é impressionante mesmo, né?

Eu estive agora em Londres, participando de uma feira de arte chamada Frieze, pelo estande, pessoas imigrantes da Jamaica, da Nigéria, se conectavam imediatamente à imagem da Cláudia. Imediatamente elas entravam no estande e falavam: “Eu me sinto em casa, aqui tem uma presença”. Então é um sentimento diaspórico desse coletivo. Que você projeta a sua experiência nessa imagem. Porque a Cláudia parece que eu a conheço quando eu coloco a foto da Mariana junto da foto dela e da avó da Cláudia que chama Nair. Mariana, Nair e Cláudia formam



Aline Motta, *Outros fundamentos*, fotografia, 2017-2019.

um conjunto de família, uma filiação que está acontecendo ali por aparência física e por experiência diaspórica comum, compartilhada. Essa filiação, esse reconhecimento desses lugares, que no caso era uma fazenda, né, onde se passa toda a história, uma plantação, uma antiga plantação de café... Pessoas que têm essa história compartilhada se identificam e dizem: “Parece com a minha casa”. Mas só que eles nasceram em Londres. Que casa? De que casa? Então essa experiência de um certo deŕterro também dessas pessoas se conecta também nessa dimensão inclusive espiritual, que é uma coisa também muito forte no trabalho.

Em todos os trabalhos tem essa dimensão que é esse entre mundos. Entre o lugar e um imigrante, mesmo que seja filho já desse imigrante, ele também está nessa experiência desse entre. Meu trabalho também discute

isso, está nas entrelinhas de uma documentação. O testamento não é dessas pessoas negras, mas essas pessoas negras estão incluídas. Como? Quem foi que escreveu? E aí a gente começa a navegar tudo isso.

∞ *Como lembrar da casa que ele nem teve, não viveu e ainda assim se sentir pertencente a algo? Muito forte isso...*

É muito forte. Forte mesmo. E você começa a entender também a vida dessas pessoas e a escolha desses pais ou desses avós de emigrar. Por exemplo, no caso da Ambrosina, por que teve essa migração desses baianos no final do século XIX para o Rio de Janeiro? Criou-se inclusive uma coisa que é quase como se fosse uma entidade, que são as tias baianas da Praça II, do começo do samba urbano, se o samba é da Bahia, se o samba é carioca, o que que é isso? Eu amo essa



Aline Motta, *Pontes sobre abismos*, videoinstalação, 2017.

polêmica. Mas outro dia eu até estava discutindo isso. Quem são essas tias baianas? Que Bahia?

O que eu digo dessa experiência de migração é que não foi só um ou dois baianos, mas foi um contingente, uma massa de pessoas que saiu, pelo visto de Salvador e do Recôncavo, para o Rio de Janeiro, por volta de 1870, mais ou menos. Por quê? Virou um movimento social ali na Praça 11. Mas eu tenho dificuldade, mesmo tendo feito essa pesquisa, de saber o porquê. Então, você vê quanto trabalho a gente ainda precisa, né? E eu sou artista, não sou historiadora ou antropóloga ou socióloga. Eu não tenho uma vida acadêmica. Mal tenho bacharelado, porque também sou de outra época. Eu me formei em 1995, era outro Brasil. Você vê quantas pesquisas e quanta documentação está disponível para a gente encontrar a localidade dessas tias, por exemplo. E com isso, quem sabe até encontrar da minha tataravó e das minhas tias, bisavós, né?

∞ *Não só a imagem, mas a escrita, nos parece ser matéria importante em seu trabalho. O que a palavra/o texto/ a oralidade representa para o seu processo criativo?*

Eu tenho muito cuidado tanto ao falar quanto ao escrever. Parece que eu fico buscando a palavra justa, aquela palavra que não está nem frouxa nem apertada, aquela roupa que foi feita sob medida, sabe? Então, eu fico bus-

cando isso e aí eu busco tanto isso que eu vou cortando tudo. Aí no final só fica uma frase e essa frase vira uma espécie de sentença proverbial, vira uma espécie de provérbio. Eu faço do meu corpo um altar, nele um morto pode dançar. Pum. Frase V. Pum. Um morto pode dançar, né? Que é a experiência de estar no Candomblé. Isso é uma experiência direta, você fazendo do seu corpo no altar. A experiência, só que para chegar nessa, o altar e rimando com dançar, que nem rima muito, as coisas não costumam rimar tanto, mas você tem que fazer esse jogo, sabe? Esse cuidado com as palavras.

Não dá para você querer entrar dentro do meio literário sem lidar com a matéria do que é literário, mesmo, sem leitura, sem saber o que que já foi escrito sobre aquilo antes, maneiras de escrever, modos de se contar uma história. Você não pode estar sozinho também, né? Então, eu acho que vem dessa experiência do amor aos livros e à leitura. Sempre fui uma criança leitora, mesmo que não tivesse muitos livros para a minha idade, minha mãe lia muito. Ela lia todos os tipos de livro, comprava na banca de jornal... Ela lia o que caísse na mão dela, isso vem também no meu avô, o pai dela. Você já vê uma linhagem aí leitores que é muito difícil mesmo. Se você não tem isso, como é que você vai despertar esse amor e essa espécie de intuição ali com a leitura? Eu devo isso a eles.

∞ *Em A água é uma máquina do tempo vemos sua pesquisa desaguar em um livro, mas também em palavra falada, em performance. Quais foram as tuas estratégias para traduzir o trabalho entre meios distintos e quais as tuas impressões depois de feito?*

Eu já fiz essa performance, que é mais ou menos 40% do livro. O texto é o texto assim *ipsis litteris*, assim, só tem as primeiras frases, que são as primeiras quatro frases que eu coloquei no filme. Quando eu fui fazer o filme, eu fiz um prólogo que não existe no livro. Mas é letra por letra desses 40% que estão no livro e que eu considero as partes que eu consigo ler em público. Mas é um processo que para mim não terminou. Eu já fiz essa performance em outras línguas também, porque eu não consigo ver como é que eu conseguiria fazer, falar com as pessoas e ter uma legenda. Onde ficaria essa legenda, já que existe um vídeo também, que eu faço uma espécie de cinema ao vivo. Então você tem que pensar nesse público estrangeiro, onde é que você vai botar a legenda. Eu ainda não consegui resolver isso. Então eu acabo fazendo em outras línguas, que eu aprendi assim ao longo da vida. E como é um texto que ele é lido, eu consigo me virar. E tenho a experiência direta daquele público. Então, é muito diferente de você ter um livro, a pessoa vai, compra o livro, lê em casa e ele é uma experiência de leitura que você pode abrir em qualquer página,

você não precisa ler ele do início ao fim, você (Aline Motta) pode abrir aqui.

Mas para falar um pouco do que que é performar, a gente pode chamar do que eu faço, sei lá, de leitura, de “cinema ao vivo”. No final eu acabei chamando de performance mesmo, só para simplificar, para não precisar falar muitas palavras, para explicar que era uma leitura com uma projeção num ritmo, numa ordem que eu mesma editei. Então, acabei para simplificar chamando de performance. Contudo, o que eu ganho com essa experiência é esse contato imediato com o público.

Às vezes tem a abertura da exposição e eu tenho contato com as pessoas ali, mas não tem esse contato direto. Na performance, quando faço, eu direciono muitos olhares para a plateia, para o público, e a cada apresentação é um público diferente, que reage também de maneira diferente, e são 20 minutos bastante intensos. É difícil sair indiferente, eu acho. Se ele gosta ou não, já é uma outra questão. Agora é uma coisa que afeta.

∞ *Percebemos o tempo em vários aspectos de sua obra, na sobreposição de temporalidades distintas, na ação performativa etc. Afinal, o que é o tempo para você? Ontem mesmo, você estava no arquivo público da Bahia.*

Para mim é algo cotidiano. Isso que a gente falava do tempo espiralar e dessas voltas, desses círculos, con-

cêntricos. Você vai, vai, vai. Não à toa, eu uso essa forma circular em vários trabalhos: tem no corpo celeste, tem nos escravos de Jó, tem uma bacia que aparece muito no *Se o mar tivesse varandas*, que é um novo círculo. Tem um círculo também aqui no livro círculo de poemas. Acabou virando um círculo também. então eu acho que eu vivo isso de uma maneira muito forte. Não é uma coisa fora de mim, não é um momento, um momento da criação ou um momento de experimentar esse tempo, de estar dentro desse tempo que certamente não é linear na minha experiência, ele é algo natural, ele é algo cotidiano. É como sonhar com alguma coisa que já aconteceu, projetar um futuro ou uma utopia ou essa fabulação, que tanto se fala, tem um fabular, ele tem uma ideia de futuro. Para mim parece você está realmente projetando alguma coisa que vai acontecer, você ainda está fabulando, né? Eu vejo dessa forma cotidiana.

∞ *Quando você diz que "linhagem é linguagem", de que maneira devemos perceber essa afirmação em sua obra?*

Eu sempre conto a história desse provérbio e de uma própria teoria. Eu acho que dá para escrever um ensaio, como eu já comecei, ele e essa formulação estão dentro de um ensaio que eu escrevi, mas só isso já dá para fazer mais, construir vários outros. E ele veio de uma espécie de um erro.

Eu queria falar a palavra linguagem e eu acabei falando linhagem ou foi o contrário e acabou que saiu isso? Mas de fato linhagem é linguagem, ou seja, que a sua anterioridade, pessoas que vieram antes de você estão informando a maneira como você escreve, se posiciona, está no mundo, modo de ver. Tudo isso está informando, dando subsídio, é tributário desse passado, dessa anterioridade, desses antepassados, fica muito nítido esse cordão assim entre as pessoas. Você começa a pesquisar esses documentos e normalmente se cita o nome dos pais dessa pessoa ou dos avós... Você vê o quão dependente a sua vida é dessas pessoas, mesmo que eles tenham vivido até 17, 18 anos... Mas se um cordão desse se quebra, você não estaria aqui agora. Então, quando se começa a olhar esse passado, você também está mexendo nessa rede de pessoas e parece que você está ativamente participando desse passado, sem modificá-lo. Que aquela parente sobreviva para você nascer. É muito nítido, isso. Esse cordão assim, essa cascata de pessoas. E o que é muito doida na nossa existência humana, é que vai se multiplicando, começa só com dois, os pais, aí vai para quatro, oito. E quando você vê, é uma legião mesmo. É aquilo, eu sou: uma legião e a cada hora um quer falar. Ou um grupo dessas pessoas quer falar. Se a gente tiver ouvidos para ouvir, a gente consegue ainda escrever muita coisa, fazer muita coisa com isso.



∞ Agora é Vitalina que vai falar, né?
É, sim.



Aline Motta, *Se o mar tivesse varandas*, videoinstalação, 2017.





MOVIMENTOS PARASITAS

Por uma convivência visceral

POR
Linga Acácio

SOBREVIVER À PESTE. Sobre viver junto à peste é o que as palavras aqui desenrolam num jorro de quem vive e elabora o caminho enquanto se caminha. Não há pra onde ir. Uma meta? A cura? Um desejo profundo que essas palavras possam seguir rumo à liberdade, que vidas soropositivas possam experimentar o imprevisível, na fuga das ordens e das clarezas, das representações e das identidades. Há poeira em meus pés.

O que pode um o corpo livre do domínio sorofóbico? Junto a essa pergunta-guia um trajeto se apresenta ao experimentar um mundo (im)possível junto à futuridade, aos ancestrais e à nossa velhice. Transpor aquilo que limita a vida à sua casca.

Escrever tem sido um ato de testemunho desses passos, como quem diz eu estou aqui, desse lado de cá das histórias trans racializadas à branquitude cis, no caminhar de quem enuncia a dureza do chão, do sabor das espumas que passam suavemente em minha boca e da ferocidade que as correntes me atravessam,

imensos mares.

Imagens: **Linga Acácio, Zona de Convivência, organismo**  **(perigo infinito),**
apresentada no Palais de Tokyo em Paris (FR, 2023)

Situação-problema: conviver com a sorofobia, uma parasitagem intra espécie

Em 2023, comemorei 10 anos vivendo com HIV. Nessa convivência foram muitas as relações que se deram entre eu e o vírus, um diagrama de vetores complexo, que por diversas vezes as palavras se ausentaram, uma angústia intraduzível se esgueirou e produziu movimentações entre a penumbra dos sentidos. Aí, o canto, a voz, pode se fazer presente, fazendo viver e morrer diversos mundos, estruturas tão rígidas, eu as assisti partirem diante de mim: sobre os dizeres da quebra e do que surge entre as fissuras. Se antes o silenciamento impôs seu mal-estar, hoje posso experimentar o silêncio.

Comemorar é partilhar de momentos de alegria, dor e superação. Escutar uma boa música, dançar perto da fogueira, elevar a energia junto com a lua, descansar em torno de um abraço quente. Rir, chorar. Brindar diversas vezes à vida. Reunir os amigos em torno da mesa, se alimentar. Descontrair como parte do processo de fortalecimento.

Em um momento de retorno às atividades presenciais, depois de longos anos lidando com os efeitos da COVID-19, aprimorar nossa convivência viral se faz importante, reforçar nossa imunidade coletiva e se fortalecer.

A etimologia da palavra parasita em latim traz uma relação entre PARA → ao lado + SITOS → alimento, grão — sugerindo a leitura: “aquele que come ao lado do outro”. A parasitagem vem sendo descrita como uma relação desarmoniosa entre seres vivos¹, na qual existe uma unilateralidade de benefícios. Somente um se nutre, (PARASITA), enquanto aquele que está “ao lado” (HOSPEDEIRO) sai em desvantagem (PREJUÍZO) onde sua força vital é retirada sem receber nada em troca. Nesse desvio de forças pode-se instaurar processos de adoecimentos.



*Quem/ó que se senta em nossas mesas?
Quem/ó que como se nutre ao meu lado?
Nós temos uma mesa?*

∞ 1 Há um extenso debate se os vírus são seres vivos ou não. Por não ter uma estrutura celular complexa esse tipo de existência necessariamente precisa de um hospedeiro para efetivar sua replicação a partir de células específicas dependendo do vírus.

“Cumé que a gente fica?”² O texto de Lélia Gonzalez³ ressoa. Nessa quizumba textual aqui armada há uma proposta: rearranjar as cadeiras da linguagem, desordenar o fazer supremacista, movimentar as posições de quem ocupa a mesa e nos alimentar dos recursos ali presentes. Uma dança furiosa é evocada no estilhaço dos cristais.



Recorri a diversas metáforas que guiaram essa convivência virótica, quando falar SOROPOSITIVA ainda instaura um território ausentado de partilhas e superpovoado de estigmas. A metáfora, enquanto uma figura de linguagem, carrega em si a possibilidade de relacionar significados, por vezes expandindo as relações entre as palavras; em outro aspecto pode criar enclausuramentos se utilizada de forma normativa: cristalizar significados (ESTIGMA) e reforçar “fantasias sentimentais e punitivas”, como pontua Susan Sontag⁴ em seu livro *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. Aproximo os campos metafóricos e imaginativos na tentativa de criar um espaço possível para habitar, onde as palavras estejam abertas — porosas — e possam trazer sentidos de vida e bem-estar. “Amo a vida e namoro a morte”, me lembra Isadora Ravena⁵.

O amor ilumina meu desejo.

- ∞ **2** Texto de LÉLIA GONZALEZ apresentado pela primeira vez na Reunião do Grupo de Trabalho “Temas e Problemas da População Negra no Brasil”, durante o IV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, realizado no Rio de Janeiro, entre os dias 29 a 31 de outubro de 1980. Fonte: *Revista Xapuri*.
- ∞ **3** LÉLIA GONZALEZ foi uma intelectual, autora, política, professora, filósofa e antropóloga brasileira. Pioneira nos estudos sobre Cultura Negra no Brasil.
- ∞ **4** SUSAN SONTAG foi uma escritora, ensaísta, cineasta, filósofa, professora, crítica de arte e ativista dos Estados Unidos.
- ∞ **5** ISADORA RAVENA é travești, artista multilinguagem, professora, crítica e curadora. Doutoranda em Artes pela UDESC, onde investiga metodologias travestis da criação e recepção estética.



METAFORIZAR O LUTO — quando morremos em vida, renascemos inefáveis⁶.

Atravessar os desertos. Nadar em oásis. Sobreviver ao acidente. Perder-se nas curvas. Transformar veneno em cura. Ao metaforizar é onde tenho realizado a dignidade de quem enuncia estados de vida! Lembrar é afirmar o vivido, a memória constitui esse testemunhar, no infinitivo das coisas, na passagem no tempo-espço que se traduz em ações... movimentos.

A produção do estigma por via da normalidade me apresentou um corpo marcado pela indignidade, como se minha maneira de viver fosse desonrosa. Há um abismo social estruturado para que pessoas não brancas, não hetero e não cis vivam à margem do dito como “normal”. Há uma enorme perda cognitiva que esse tipo de pensamento supremacista nos impõe. A produção dessa forma de pensar FÓBICA caminha junto ao processo histórico da epidemia do HIV, de forma independente e coexistente, impedindo os tratamentos aos efeitos que o vírus ocasiona.

Perder tem sido um aprendizado compulsório em sistemas de contornos cis-hétero brancos. Temos perdido, mas isso não faz de nós perdedoras, afinal, temos lidado com uma guerra infinita aos nossos modos de vida, positivas, trans, negras, mestiças, indígenas. Denise Ferreira da Silva⁷ relembra os processos de “acumulação negativa” onde os corpos que passaram pelo processo de escravidão lidam com uma perda histórica, uma dívida impagável⁸, já que o excedente produzido nunca foi partilhado conosco de forma reparativa.

Como subverter a perda pautada pelo estigma? Como criar contextos para produzir nossas farturas? Como conviver com aquilo que faz morrer, adoecer? Como insistir em processos abertos que acolham nossas contradições? Como materializar nossas imaginações?

Honrar nossa força vital. Agradecer nossa nutrição. Discernir como as relações agem em nossas vidas. Reconhecer as dimensões de nossos trabalhos intelectuais.

∞ **6** Aquilo ou o que não se pode nomear ou descrever em razão de sua natureza indescritível; que causa imenso prazer.

∞ **7** DENISE FERREIRA DA SILVA é uma filósofa e artista visual brasileira.

∞ **8** Referência ao livro *Dívida impagável*.

Em minha pesquisa aponto a parasitagem numa relação interespecies, especificamente humanos × vírus. Dentro da espécie humana há processos que se assemelham sob a ordem da desarmonia e do roubo de energia vital. Como pensar o racismo, a transfobia, a sorofobia, o capacitismo enquanto processos de parasitação intraespecie (entre as relações humanas)?

A iniciativa do debate é refletir sobre o pensamento fóbico para além de sua literalidade (JURISPRUDÊNCIA) e observar como seus efeitos se estendem em camadas singulares a cada existência, inclusive na dificuldade de enunciar tais efeitos enquanto verbo (SILENCIAMENTO). Há uma simultaneidade aqui presente: reforçar os diversos avanços que temos ao alinhar junto às leis por parâmetros mais democráticos no acesso ao direito, cidadania e equidade; abrir espaços em nossas subjetividades (SENSÍVEL) para que a reparação aos traumas causados pelo pensamento fóbico possam se efetivar. Nesse entre, o campo imaginativo abre inúmeras possibilidades de como forjar metodologias reparativas, nesse jogo de palavras, em meio às guerras e nossas emancipações, há uma intensa disputa sobre nossa capacidade enunciativa e constitutiva.

As palavras que organizam nossas identidades não agem sozinhas, há uma intrincada teia semântica sendo elaborada há muito tempo, cada ponto nessa trama cria um território, instaura uma sujeição singular, uma grande fonte criadora de relações específicas, em que esses sentidos já estabelecidos anteriormente se esbarram, nessa criação de mundos as palavras seguem suas disputas, acordos, contradições.

Durante os mais de 40 anos de epidemia do HIV, pessoas trans e travestis têm enfrentado os estigmas incorporados a pessoas soropositivas através de ações diretas envolvendo o cuidado e acolhimento na lida com embrutecimento causado por pensamentos supremacistas fóbicos. Nossas práticas de cuidado são erguidas em diversas áreas: políticas, religiosas, pedagógicas, médicas, espirituais e linguísticas. Uma prática contínua na redução dos efei-

tos nocivos da sorofobia: refazer-se diante das palavras. A linguagem estrutura o pensamento e nunca está distanciada do corpo, refletir sobre formas de dizer/fazer impacta diretamente em vidas positivas.

O *Guia de Terminologia do UNAIDS*⁹ vem com o intuito de reduzir os impactos da estigmatização. Logo no início da publicação há diversas informações sobre formas de se tratar sobre o tema, por exemplo: não utilizar o termo *aidético* ao se referir a uma pessoa vivendo com HIV (PVHIV), além de extremamente ofensivo, é importante lembrar que a AIDS não é uma doença e sim uma síndrome, uma reunião de diversos sintomas. Outro ponto presente é a diferença entre *INFECÇÃO* e *CONTAMINAÇÃO*: quando descrevemos o processo de transmissão do vírus de uma pessoa para outra, devemos dizer que a pessoa foi “*infectada*” com HIV e não “*contaminada*”. Contaminação deve ser utilizado somente ao se referir a objetos e equipamentos. Uma seringa usada, por exemplo, pode estar contaminada. População-chave, infecção sexualmente transmissível (IST), estão entre os termos recomendados no guia ao invés de grupo de risco e doença sexualmente transmissível (DST).

Atualizar-se constantemente, partilhar informações de fontes seguras, ampliar acessos a tratamentos públicos e trabalhar as metáforas que marcam nossa vivência como suja e indigna são um movimento importante na abertura de espaços para que outros sentidos possam se estabelecer. Confiar na poesia e na transmutação. A transpóloga Renata Carvalho¹⁰ nos relembra “Se a peste é gay, a mãe é travesti”¹¹, ou seja, ao lidar com o preconceito contra pessoas soropositivas é necessário também enfrentar os estigmas causados pela transfobia e racismo. Estamos nos estruturando junto com a dor e para além dela.

Sejamos sábias.

NOSSA VOZ HÁ DE CANTAR por nossas entranhas, no profundo íntimo de nossa existência há de ressoar nosso tom.

Reduzir os efeitos que os movimentos parasitas impõem em determinadas existências é lidar com processos de partilha sobre

9 Ver em: <https://unaid.org.br/terminologia>

10 RENATA CARVALHO é uma atriz, dramaturga e diretora teatral brasileira.

11 CARVALHO, Renata em *Manifesto Transpofágico*. São Paulo, Casa 1: Editora Monstra, 2021.

12 VIRGINIA WOOLF em *Sobre estar doente*. Editora Nós, 2021

preconceito, proteção e precariedade. Diversos conhecimentos estruturam, na criação de um suporte a essa convivência, aprendizados sobre acolhimento: sustento, alimento e moradia entre pessoas trans, principalmente as racializadas não brancas (pretas, pardas e indígenas).

Testemunho da sensação, deixar o sentimento emergir na escrita, construir um caminho, na convivência com a palavra, com o HIV, com a branquitude, com a cisgeneridade, com a paixão, com meus afetos, com aquilo que me mortifica e com aquilo que me faz viver, de forma simultânea nesse aqui e agora, numa configuração específica no espaço-tempo, viver a situação sem a expectativa de resolvê-la, mas de experimentá-la de forma autônoma, livre e radical.

Diversidade eco-lógica: partilha e escuta enquanto procedimento.

Desejo escrever um texto profundamente comemorativo na crença que o estigma e a redução da existência positiva à miséria afetiva, social, econômica não abarca a grandeza da vida, e nesse espaço negatizado há mistério — nesses escombros pelos quais a linguagem transita também é território onde a vida se propaga e faz seus renascimentos. Conviver com um processo de contaminação é ser atravessada por fronteiras,

Espaços

ENTRES

BETWEEN

“Quando as luzes da saúde se apagam,

Os ermos desertos da alma

Que um brando ataque de gripe

Revela”¹¹

Nessa zona escura da vida

Diante da sorofobia

Estar sensível

Não embrutecer

.....
Linga Acácio é artista, curadora e diretora de fotografia. Com passagens por instituições como o MAM-RJ, Itaú Cultural, MAC-CE, Palais de Tokyo e prêmios como Melhor Fotografia no Festival Tribeca (NY, 2023), Linga transita entre performance, imagem e curadoria.
.....

Quando insistem em marginalizar um corpo negro, mesmo em uma exposição sobre negritude

POR

Alisson Freitas da Silva

Era um homem de cabeça já encanecida. Usava blusa e calça branca. Sapatos também brancos. Pele em bonito contraste com a roupa. Sentado elegantemente em uma cadeira de mesa de bar. Fazia gestos com as mãos como quem chamava para falar sobre uma velha história. Parecia ter o “dom” da fala. Cada centímetro de seu corpo refletia os conhecimentos que tinha e os caminhos por onde havia passado. Parecia querer ajudar quem passava por perto com sua sabedoria. Parecia senhor do portal entres as dimensões do real e do imaginário.



**Robson Marques, *Vem cá preu te contar*,
ilustração, 2023.**

Velho e de cabeça encanecida, era a figura central de um quadro preto e branco. Fundo branco. Roupas brancas. Ele, o contraste. Fazia parte de uma belíssima exposição. No museu havia exposições com muitas imagens e sons. Em um dos andares *concreto-desconfortáveis* daquele lugar, corpos negros eram representados. Representados de lindas formas. Formas múltiplas. Em situações múltiplas. Múltiplos tons. Múltiplos ângulos. Múltiplas linguagens de múltiplos artistas negros e negras.

Sempre que olhava aquela exposição vinha na mente do educador que pessoas negras são um universo imenso e que estão conectadas pelos marrons de suas peles. Uma *ancestral-conexão* era ligeiramente estabelecida. Ao estar ali, o educador — também negro — se conectava e se construía todo dia naquela imensidão. Aquelas obras falavam de tudo: amor, saudade, sorriso, religiosidade, maternidade, magia, favela... e dele também. Quando falava das obras, falava de si mesmo. Se auto-construía ali.

Entre o boa-tarde e o boa-noite que falava a cada grupo de visitantes que subia e descia o prédio e entrava na exposição, o educador andava pela exposição e em um “olhar quadro a quadro” captava significados, os entortava e os repassava a quem perguntava ou a quem se mostrava interessado. Mas era o quadro do velho de

cabeça encanecida que o fazia refletir sobre “O ser”, sobre “O envelhecer”, e principalmente sobre “O contar” e “O ensinar”. Ao olhá-lo, lembrava dos avós e dos poucos momentos de troca e de suas histórias.

Certa vez, andando pela mesma exposição e a olhando atentamente, escutou:

— “OLHA, UM MALANDRO”.

— Para quem foram aquelas palavras?, pensou o educador.

Ao perceber o que de fato acontecia, encontrou dedos apontados. Dedos apontados para o velho de cabeça encanecida. Seu quadro preferido estava sendo julgado. Não sabia como, mas foi atrás do porquê.

— Com licença, o que você achou dessa pintura? Ouvi que você falou que esse senhor era um malandro, o que te passou isso?

— Acho que foi a roupa... o jeito que ele tá sentando... o jeito dele meio estranho.

Ficou claro que, naquele momento, as percepções para com o outro eram muito diferentes entre educador e visitante, mesmo que esse outro fosse um velho negro de cabeça encanecida pintado num quadro. O quadro havia se tornado a personificação de uma imagem, imagem essa do corpo negro.

- Você leu o texto da exposição lá na frente?
- Não
- Você viu o nome dessa obra?
- Também não

Não é que o educador quisesse que todos os visitantes enxergassem o mundo ao redor “pela sua lente”. Porém, a construção da imagem feita pelo visitante o incomodou. Pensou ser inconcebível ler a figura do velho elegante daquela forma.

(Poucos dias antes o educador, ao adentrar uma padaria chique da cidade, foi perguntando três vezes se trabalhava na padaria. Detalhe: vestia preto, e o uniforme de trabalho do lugar era verde. Não foi desatenção de quem havia perguntado)

Quais informações captadas pelo visitante o fizeram chegar naquela conclusão? Por que somente aquela obra havia despertado aquelas palavras em sua mente e boca? Foi a mesa de bar? Foi o gesto de “vem aqui com as mãos”? Foram perguntas que o educador fez a si mesmo. E incomodado, buscou remexer, remodelar e ampliar a visão do visitante. A mediação não era garantia de nada, mas a missão do dia se tornou aquela.

— Essa expo fala sobre **NEGRITUDE** e de como o corpo negro pode ser representado de diferentes formas, principalmente quando focamos os sentimentos. você falou a palavra malandro, talvez ele seja, mas diferente do significado mais objetivo e comum dessa palavra, podemos considerar esse senhor como um malandro dos caminhos da vida. Sábio. Contador de histórias. Professor para os mais novos. Patrono. Dono da palavra (a explicação seguiu por longos minutos).

Até hoje não sabemos o que despertou aquela imagem no visitante, mas é certo que sua origem é longa e faz parte de uma narrativa comunicacional que há muito é falada e se liga a descrições seculares de pessoas negras. Era o lugar do subalterno, violento e ignorante que a exposição queria desmistificar a partir das imagens apresentadas. **NEGRO É MÚLTIPLO**. Aquela exposição falava disso. O educador falava sobre isso. O visitante, esperamos, que tenha aprendido.

Algum dia das férias do meio do ano de 2023, Fortal. Um historiador e educador museal completa suas quarenta e quatro horas semanais e defende uma obra de arte∞

Alisson Freitas é Mestre em História e educador museal. Realiza trabalhos de pesquisa e curadoria para exposições.

Bixaria

POR
M.Dias Preto

A melhor e maior performance de uma BIXA é se manter VIVA.

Parece um desafio alcançar o estado de relaxamento, alegria e disposição para satisfazer seus **sonhos** e desejos.

Seria possível imaginar essa tranquilidade em terra firme?

flutuantes
Ou somente em terras imaginárias?

O peso da terra chama nossos corpos ao combate diário.

A luta para ser e estar nesse planeta, sem medo de exhibir as nossas essências transviadas, é constante.

Os olhos arregalados nos miram a cada passo dado.
Não há como passar desapercebida em meio ao caos.



A **bixa** parece ser sempre o **corpo**

+

+ éstranho

+ exótico

+profana

Performance **Queer Alive (Bixa Viva)** realizada no Monumento aos Homossexuais Perseguidos pelo Nacional-Socialismo (Nazismo) em **Berlim, Alemanha. Ano 2025.**

& Performance **Bixa Viva** realizada no Mercado Ver-o-Peso em **Belém, Pará. Ano 2024**

FOTOS **Eduardo Bruno**

Há um medo, um desejo e uma admiração quando nos veem.

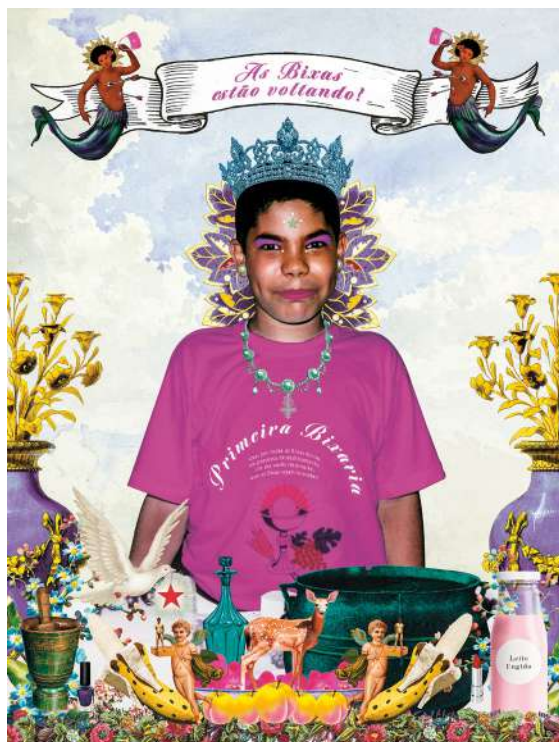
O processador-cérebro trava por milissegundo e a fala repercute de modo

p a u s a d o e

leeeeeeeentooooooooo ...

como se buscassem as palavras para expressar o que sentem pela

bixaria.



Seria a bixa, uma bruxa?

Uma sereia?

Uma louca?

Uma feiticeira?

Colagem digital intitulada **Primeira Bixaria**. A obra foi concebida por meio da reimaginação do contrato social firmado de forma compulsória com a Igreja Católica na infância, a Primeira Eucaristia. Ano 2005–2023
FOTO **Zilmara Rodrigues**

Elas são demais!

Demasiadamente exibidas,
expansivas,
inquietaas,
transgressoras,
vibrantes,
brilhosas,
afeminadas,
afetadas.

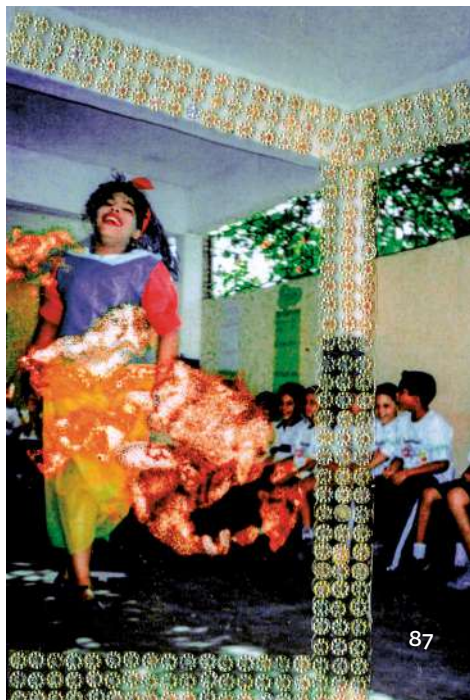
Esta é a imagem que nos deram para ocupar. Um entretenimento ambulante do qual todos acham que podem e devem extrair algo. Um sorriso de escárnio ou um obrigado pelo elogio.

Uma coisa que serve ao **riso** e ao **gozo**,
desumanizando nossas experiências terrestres.

Seria a bixaria uma estratégia de sobrevivência?

Uma possibilidade de corromper a lógica binária do gênero?
É homem ou mulher?

Assemblage intitulada **Encantada**. Registro da peça escolar **Branca de Neve**, na qual o artista, na sua infância, performa esta personagem oposta fenotipicamente. **Ano 2005–2020**
FOTO **Silvaneide Dias**



Bixa ou bruxa?

Na alquimia do cotidiano
nos tornamos especialistas
na arte do

truque.

Sabemos trucar como ninguém!

brilho

Usamos como desvio ofuscante que protege a fuga noturna nas
ruas escuras da binariedade.

outro caminho

Na encruzilhada do gênero escolhemos a criação de um mais
afável para as nossas existências.

Afago e proteção nas dobras do vestido azul que vestia quando não havia
ninguém por perto. Assim como o colar de pérolas, escondido no armário
da mãe, do qual não podia tocar ou experimentar.



Há nesse trajeto uma infindável sensação de solidão.

solidão*

* solidão

* solidão.

solidão*

* solidão

*solidão

*solidão

Talvez seja por isso que o brilho da pérola atraia tanta compreensão.

Ambas forjadas pela dor, a bixa e a pérola encontram nos traumas um modo de **transmutação**. Invadidas ou não, se recobrem de um manto perolado, transformando-se em uma joia rara, única e repleta de complexidades. O oposto da imagem-bixa-coisa que nos envolveram.

Prontas para

embelezar,

criar momentos agradáveis,

servir sexualmente,

e serem delicadas e sensatas.

Tsunamis em construção.

As **bixas** guardam no peito e na mente um universo próprio criado nos momentos de fuga da realidade.

Somente na imaginação elas corajosamente inventaram um espaço seguro de **autossustentação**.

Assemblage intitulada **Neda**. Registro de Silvaneide Dias da Silva Aguiar, mãe do artista, em sua disciplina de Arte-Educação, na graduação em Pedagogia da Universidade Federal do Ceará. Neda era seu apelido de infância e em poucas letras exala afeto e saudade.

Ano 1996–2020



Gambiarra ou truque de bixa?

Fuga autoprogramada para o futuro por meio da reconstrução do passado.

Há muito o que de-compor
para re-compor

Retorno a essência da bixa mirim.
Criada em vida no útero de bixa.

Assemblage intitulada **Bixa na Piscina**. Registro do artista em sua infância em piscina plástica na escola xv de Outubro, pequeno empreendimento da família do artista. **Ano 2000-2023.** ↑

Colagem digital intitulada **Formatura em Bixaria**. Registro da formatura em alfabetização, reimaginada com elementos das raízes negras e indígenas herdadas da família do artista. ↗
Ano 2001-2020. FOTO Zilmara Rodrigues

Longo caminho de feitura.
Uma graduação em bixaria.
Uma formatura em bixaria.



Nessa língua damos aulas!

Ao reescrever o passado, assaltei a posse da minha própria imagem

É MINHA!

Sem ter medo da luz!

Sem negar o holofote!

Truque de bixa∞

.....
M.Dias Preto é artista multilinguagens cearense, vencedor do 2º Prêmio Décio Noviello de Fotografia. Participou de três edições do Salão de Abril, do Salão de Arte Contemporânea de Ribeirão Preto e da Arte Praia, além de realizar as exposições individuais *Campo de Passagem: movimento ondulatório* e *Amolde*. Seu trabalho intervém no espaço público com performances que convidam à reflexão sobre LGBTQIAPN+, raça, gênero e elaboração de sonhos. Além disso, já expôs em países como França, Estados Unidos e Alemanha.
.....



Ética entre imagens afro-atlânticas

*ou sobre um futuro manual
de estratégias negras
de visibilidade e ativação
de acervos comunitários*

POR
Felipe Camilo



Exposição Poço 115 – Rastros na Cidade (2021–2022) Museu de arte contemporânea do Ceará, Poço da Draga, REGISTRO Felipe Camilo

Será possível intuir, pressupor, ou melhor propor, tornar perceptível, *uma imprevisível ética de pequenos conjuntos de imagens* historicamente ditos desimportantes, colecionados por vozes históricas também ditas desimportantes? Com mais perguntas que respostas, deixemos para Manoel de Barros a tarefa de tipificar as *desimportâncias* e nos concentremos em discutir *como vidas negras desenvolvem particulares saberes éticos para o visível*. Haverá “formas pretas” de praticar acervos familiares? É possível sumarizar *um catálogo* de experiências e correlacionadas a um grande museu presente em cada quebrada? Ou esse *devir negro* que acreditamos atravessar as *imagens das coletividades brasileiras* nos pede mais calma no “desejo de arquivo” e mais atenção às pequenas estratégias

de ativação, de visibilidade, de relação com coleções pessoais ou de vizinhanças... Por isso, tomamos aqui *notas inconclusivas para um futuro manual de acervos afro-atlânticos de fotografias* que, não contando com o aparato de conservação museal dos arquivos da história oficial, atravessam gerações entre álbuns e caixas de sapato. Suas estruturas finas e improvisadas cheias de conexões, *links*, portas e janelas não-planejadas, têm um quê de *favelas*, de *aquilombamentos imagéticos*. São animados pelas narrativas orais ao mesmo tempo que as imagens animam seus narradores. Como perduram, como se fazem visíveis, o que nos fazem ver e contar, tudo isso nos interessa ainda que suas táticas sejam por demais fartas e fugazes para caberem nesse singelo esboço de manual.

Não haveria de pressupor uma ética para as imagens, *sankofa*,[∞] a ave que no grafismo afro-ancestral vai para frente, olhando para o que ficou para trás? Esse pássaro, com a sabedoria dos mitos, que poderia ter inspirado o “anjo [moderno] da história” de Benjamin, que recado intempestivo ela pinçaria com seu bico, polindo com sua plumagem elegante, desordenando e reorientando as temporalidades do tempo linear, *concedendo importância no presente a algo esquecido por ser desimportante*. Sim, trazemos à conversa uma imagem que carrega uma ideia interessante para pensar sobre outras imagens. Se nos permitem a fabulação, imaginemos como *sankofa* se expressa nos acervos fotográficos familiares, através das mãos carinhosas de suas guardiãs e guardiões.

Dito em palavras simples, não é isso mesmo que fazem mães, tias e avós? Elas acolhem em seus álbuns fotos “pouco relevantes” [para determinados livros de História] e as animam com suas vozes para as visitas e descendentes. Não é isso mesmo que fazem os griôs e mestres de nossas culturas? Guardam fotografias de seus terreiros, de suas capoeiras, de seus reisados e retiram as fotos do “adormecimento dos álbuns” [para usar a expressão de Fabiana Bruno] para que testemunhem suas narrativas orais, feitas no quintal para filhos-de-santo, brincantes, *para e com* vizinhos e demais audiências.

Fotografia e narrativa oral, no contexto afro-atlântico, se aliam nesta “ética sankofa” que permite decolonizar percepções sobre tempo, memória e sobre a perigosa ideia de uma “história única” com “h” maiúsculo. Isso que devemos levar muito à sério e que pode ser indício de um devir negro nas imagens, se trata de formas éticas nascidas nos corações de guardiões de acervos familiares, que, de álbuns em punhos, retornam ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro. É do desejo de lembrar e ser lembrado de oradores pretas e pretos que são feitas as comunidades visíveis (Kardoza, 2021), conjuntos heterogêneos de pessoas, papéis e dispositivos que juntos dão a ver e se fazem ver através de imagens e palavras faladas em um território. Precarizados pelo Estado e pela História colonial, as *comunidades visíveis* no atlântico negro (Gilroy, 2021) são formas de *aquilombamento de imagens* que pressupõe políticas, estéticas e práticas próprias. Essa multiplicidade de narradores e acervos estão para os arquivos museais como as favelas estão para os opulentos condomínios fechados nos centros urbanos.



∞ O símbolo adinkra “Sankofa” faz parte de um conjunto de símbolos ideográficos dos povos Acã, grupo linguístico da África Ocidental, ele apresenta um pássaro que voa para frente com a cabeça voltada para trás.



Do acervo de Ivoneide Gois.

Encontramos experiências poderosas nesse sentido no *Museu da Maré*, no Rio de Janeiro, ou no projeto *Retratistas do Morro*, em Minas Gerais ou ainda no *Arquivo Zumvi*, na Bahia. Em Fortaleza, Ceará, acompanhamos a elaboração do acervo do Poço da Draga, comunidade litorânea majoritariamente negra que tomou emprestado a data de fundação do primeiro porto da cidade (1906) para celebrar seu próprio aniversário. As-

sim, chamamos *Poço 115* o acervo com algumas dezenas de fotos 10 x 15cm em álbuns num pequeno estojo de madeira, visto que o ano de criação foi em 2021. Além de uma tese que se consolidou em quatro anos de pesquisa, a coletânea de fotografias de famílias foi (re)ativada por diversas vezes através de: um fotolivro, uma exposição, um documentário, ensaios fotográficos, videoinstalação, dentre outras formas que permitiram o

acervo e seus narradores circularem. Na medida em que saiam dos álbuns para o mundo, fotos de festas infantis e de famílias na praia, rediscutiam a ocupação da cidade, suas relações raciais e históricas, e também a prática lúdica dos espaços, juventude, futebol amador, velhice, dentre tantas outras questões. O projeto sem uma sede ou instituição governamental que acoelhesse permanentemente, tomou a intermitência de suas ações como um aprendizado.

Experiências como essas, surgidas “dentro de caixas de papelão” no fundo dos armários, mostram que há grande vitalidade, mobilidade e potência nessas imagens mesmo que não as encontremos nas reservas técnicas dos museus. Por estarem num limbo entre o sagrado e o profano, entre o oficial e o apócrifo, são também extremamente acessíveis a uma agilidade de uso e acesso e uma diversidade de partilha muito mais profundo do que às vezes materiais de acervos comunitários coletivos têm sido trabalhados em instituições formais, que têm agendas diversas — não necessariamente melhores ou piores, mas diversas. Grande parte de seu valor para história das cidades e do país se confere na medida em que estão relacionadas a algo como seu “ecossistema nativo” a uma rede de relações, a uma *comunidade visível* e não apenas quando estão preservadas individualmente por protocolos

museais. Não se trata de se ressentir de arquivos e museus públicos, mas sim de prestar contas com a legitimidade e a particularidade dessas formas coletivas de ativação da relação com o patrimônio imaterial de um lugar e com a memória daqueles que coabitam ali.

Ah, mas como conservar fotos que passam de mão em mão? Como não retirar do uso ordinário para preservar? Ah, como se cataloga esta ou aquela imagem, se suas histórias mudam toda vez que alguém conta? Se tratarmos como valor imperativo o *fluxo*, o próprio *movimento das vidas* que se mostram através de tais comunidades visíveis, então as formas de arquivar, dispor e expor precisam estar para além dos manuais institucionais. Sim, deste modo, um manual sobre as contribuições de tais acervos e práticas pode ser entendido como *um programa para afavelar arquivos e museus*.

Entre os desdobramentos diversos de narrativas de memórias e práticas de imagens, tratá-las como *arte* nos conduz a uma outra frente de discussão. É certo que artistas brasileiros de longa trajetória, marcados por esse *dever negro*, encontram em suas caixinhas e HDS matéria-prima para experimentar entre o íntimo e o público. São eles assim também agentes nas comunidades visíveis. Ao mesmo tempo, nosso manual não pode deixar de ponderar o limiar por vezes



Exposição Poço 115 - Rastros na Cidade (2021-2022) Museu de arte contemporânea do Ceará, Poço da Draga, REGISTRO Felipe Camilo

arbitrário que autoriza a criadores profissionais chamarem de obras de arte seus feitos, sem que os fazeres e saberes de muitos guardiões dos acervos nem sempre alcãem tal reconhecimento. Assim, nos inquieta uma coisa, esses nossos *memorialistas de esquina*, com as lacunares improvisações de suas narrativas orais diante de suas fotografias, seus esforços não

poderiam ser lidos como forma de *fabulação crítica* (como diria Saidiya Hartman)? Sem respostas definitivas, reforçamos que é importante reconhecer o pensamento, a autoralidade e a criatividade de todos os envolvidos.

Nesse enleio, é bom lembrar da filosofia *ubuntu*, do ser em coletivo, que pressupõe aqui, para uma ética entre as imagens afro-atlânticas, indagar a

autoralidade individual de obras, que no caso de fotografias, por exemplo, podem envolver dezenas de agentes, *autores*. Pensemos também na *agência da ausência*, no quanto a escassez ou falta de acervos pessoais e familiares levaram artistas a reivindicar o que é público para inserirem em suas narrativas ou o contrário, dispor os registros de suas existências para abordar aquilo que não encontrava nos arquivos ou anais da História. Me refiro, por exemplo, ao trabalho de Alinne Motta, *Pontes sobre abismos*, ou ao *Bastidores*, de Rosana Paulino. Nesse sentido, M. Dias Preto, cearense, aborda com lantejoulas e pedrarias seus acervos de infância na obra *Criança Viada*. Já no curta-metragem *Travessia*, Safira Moreira performa a busca por fotos de sua bisavó em sebos e brechós, no Rio e na Bahia — e termina por utilizar uma antiga fotografia do séc. XIX para desenvolver seu filme. Retornando ao Ceará, a fotógrafa Jane Batista re-experimenta um gênero clássico das artes visuais, o *retrato*, em seu ensaio *Dizer o Silêncio*. Com um telefone móvel na mão, e sem grande acervo fotográfico familiar em sua bagagem trazida do Piauí, a artista retrata a si, parentes e amigos à sua maneira. A *presença da ausência* de artefatos biográficos é um traço, uma herança colonial, que nem por isso inviabilizou a experiência fabulatória/especulativa de artistas negres. Como conta Paul Gilroy, o samba e o



reggae são mostras de como o atlântico negro não se limitou ao trauma racial, e segue povoado por prazerosas e múltiplas invenções.



Ciente de que não temos instruções gerais a passar ao final, com o baú vazio e na crença de que talvez haja valor no caminho, convidamos o leitor a *olhar para trás* e colher fragmentos e dúvidas que lhe reluziram de formas imprevisíveis, mesmo para quem escreveu — que lhes sirvam de pistas para os seus próprios repertórios de estratégias! É tudo sempre muito específico,



Exposição Poço 115 – Rastros na Cidade (2021–2022)
Museu de arte contemporânea do Ceará, Poço da Draga,
REGISTRO Felipe Camilo

situado em um território ou contexto, não há por que colonizar outros manuais se o que apontamos aqui é a possibilidade plural de *programas para afavelar arquivos e museus*. Se essas palavras chegarem em guardiões de acervos, em artistas deparados com seus álbuns de família, não são orientações, mas *perguntas* que podem favorecer ao mesmo tempo éticas e modos de fazer. Perguntemos: com *quem* fazemos imagens e como elas agem em meio a uma comunidade visível? Com *quais* práticas

de imagens e formas artísticas se tornam perceptíveis coletividades, favelas e outras formas contemporâneas de quilombo? *como* *aquilombar* espaços expositivos de maneira a preservar e potencializar as relações que envolvem acervos informais e seus narradores? Como a sabedoria dessas coletividades e os *negros devires* de nosso país, podem insinuar *formas artísticas e pensamento político através* dos acervos que temos em mãos ou adormecidos em nossas caixinhas? ∞

.....
Felipe Camilo é artista visual, documentarista e antropólogo cearense.
.....

A primeira pedra e o livro dos (sucessivos) tombos

POR
Iris Helena

"[...] Os gestos sobrevivem apesar de nós e apesar de tudo. Eles são nossos próprios fósseis vivos [...]"



IRIS HELENA. Anverso da moeda de 50 cruzeiros de minha avó Iara. 1980.

O trabalho começa com um encontro: entre mim e uma moeda.

Lembrei de um texto chamado “O encontro é uma ferida”². Ele dizia que encontros abrem possibilidades — delicada e brutalmente. E para mim, o encontro é esse embate entre o eu e os pequenos mistérios das coisas. Em 2001, após a morte de minha avó, Dona Iara, me foi permitido escolher algo do quarto dela para eu guardar de lembrança. Escolhi uma latinha com moedas já desvalorizadas. Essa espécie de cofre me lembrava dos passeios que fizemos pelo Centro de João Pessoa, quando eu era criança, do tintar metálico que faziam as moedas

∞ 1 Georges Didi-Huberman, “Ergue-se um gesto”. Em: *Levantes*. 2017.

∞ 2 Excerto da conferência-performance *Secaralidade*, de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio na CulturgeSt – Junho 2012. Disponível em: <https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/o-o-encontro-c3a9-uma-ferida.pdf> p. 59

nos bolsos de seus vestidos e do gesto dela em guardar tudo nesta pequena lata para se livrar do incômodo. Fiquei pensando que, quase sem querer, como eu hoje, ela já colecionava rejeitos: cruzados, cruzeiros — uma verdadeira linha do tempo.

Anos depois, já em Brasília, revisei esse cofre de minha avó e, uma moeda de 50 cruzeiros, datada de 1983, me chamou atenção, pois no seu anverso estava o traçado do Plano Piloto. Imaginei então, ela voltando da padaria, sem notar que carregava nas mãos um mapa da cidade que eu hoje habito, o que para ela não fazia o menor sentido naquela época. O encontro com essa moeda tornou-se epifania. Sem saber, aquele foi meu primeiro contato com Brasília — e com os temas de deslocamento e migração de trabalhadores, que vieram a fazer parte da minha pesquisa.

Brasília foi construída, entre o fim dos anos 1950 e início dos 1960, por milhares de trabalhadores migrantes. Atraídos pela promessa de emprego e dignidade, deixaram suas terras rumo a uma utopia. Esses candangos, essenciais à fundação da cidade, foram apagados das narrativas oficiais. O Plano Piloto, tombado como patrimônio pela Unesco em 1987, não contempla seus corpos: eles foram empurrados às

periferias. Então, os tapumes usados para esconder os canteiros de obras tornaram-se a primeira matéria-prima dos trabalhos da série “Livro do Tombo”, que revela os escombros de um projeto político fracassado.

A palavra “tombo” carrega dupla acepção: “registro patrimonial” e “queda”. Os trabalhos de que falarei a seguir investigam esta cidade moderna a partir dos vestígios humanos e materiais deixados por sua construção. Começo por analisar e coletar imagens do Arquivo Público do Distrito Federal, focando nos trabalhadores e em seus gestos. Em seguida, transferindo essas imagens para tapumes, componho os “livros”, feitos de madeira ordinária, cujas páginas são articuladas por dobradiças, como janelas que se abrem em camadas narrativas. Neles, a moeda herdada aparece incrustada, na qualidade de mapa. Ao abrir uma dessas páginas, surge uma imagem de homens migrantes com malas na cabeça. Ao fechar, ela se apaga — expectativa versus realidade desta série de sucessivas quedas. Outra imagem impressa na madeira mostra o monumento “Os Guerreiros” (1959), de Bruno Giorgi, ainda em construção. Abaixo, um homem cabisbaixo. A escultura hesita entre símbolo e ruína.



IRIS HELENA. Livro do Tombo. Impressão sobre madeirite retirado de canteiros de obras na cidade de Brasília. 145 cm x 43 cm x 1,5 cm. 2018. FOTO de Iris Helena

Senti uma forte conexão com essas histórias de deslocamento, o que me levou a buscar imagens e relatos de quem de fato construiu a capital. Durante uma residência artística em Planaltina, em 2023 — uma das regiões administrativas mais antigas do DF, com origens no século XVIII e rica em histórias de garimpo e ocupação territorial — reencontrei essa memória encoberta. Foi lá que, em 1922, lançou-se a Pedra Fundamental de Brasília, conectando simbolicamente o povoado à futura capital. Dessa vi-

vência nasceram dois trabalhos: *Endereçado à* (2023) e *Achados & Perdidos* (2023). Ambos utilizam imagens de arquivo, impressão e restos materiais de construção civil.

Em *Endereçado à*, criei cartões-postais com pedaços de tapume. De um lado, imagens de trabalhadores migrantes. Do outro, selos e carimbos dos Correios que (re)territorializam simbolicamente aquelas figuras à Planaltina e às demais regiões administrativas (cidades-satélites fundadas pelos trabalhadores expurgados



do Plano Piloto). Tal como a pedra fundamental da nova capital, como o povo que ali trabalhou, também está deslocada. *Achados & Perdidos*, por sua vez, é uma assemblagem de escombros que evocam a ruína da memória e os mecanismos da lembrança dessas histórias, sendo um trabalho apresentado como uma escultura no chão, uma espécie de lápide ou um monumento derrubado.

Na obra *Primeira Pedra* (2025), procuro desafiar essa narrativa grandiosa que consagrou Brasília como símbolo

do progresso, trazendo à superfície os vestígios esquecidos de quem, de fato, ergueu a cidade. A partir de fragmentos fotográficos de mãos de candangos, componho uma espécie de coreografia de gestos que, embora escape à identificação direta, carrega em si intimidade, resistência e memória. São mãos em ação, em espera, em confraternização ou levante — algumas posadas para a câmera, outras colhidas em pleno movimento. Essas mãos estão incrustadas sobre 300 pedras portuguesas apropriadas da



IRIS HELENA. *Endereçado à: 7 postais de madeira com impressão UV, cortes a laser, selos, carimbo dos correios e dobradiças metálicas. 10 cm x 15 cm, cada. 2023 FOTO de Iris Helena)*

Praça dos Três Poderes. Recolhi uma a uma e ao imprimi-las nesses suportes, as mãos retornam não como figura, mas como escala — sugerindo presença, toque, permanência. Como fósseis modernos, essas pedras guardam os rastros de quem sonhou, construiu, lutou. Mesmo esquecidas, essas mãos continuam ali — sonhando, em silêncio.

Brasília levou mais de meio século para começar a ser sonhada e apenas cinco anos para ser erguida às pressas. Após o lançamento





da pedra fundamental, os operários enfrentaram prazos impossíveis. Há vasta documentação que relata a negligência com a saúde e a segurança dos trabalhadores. Como as obras não podiam parar, muitos contam que, diante de uma morte no canteiro, fazia-se um velório simbólico antes de seguir com a concretagem de mais um corpo. Não há confirmação oficial

de corpos nas fundações da cidade, mas, sabe-se que havia colunas com até 12 metros de altura, onde, sem qualquer proteção, alguns trabalhadores caíram e ali ficaram. Tudo era feito a galope, como contou Roosevelt Beltrão, então presidente do Clube dos Pioneiros de Brasília, que chegou ao Planalto Central em 1958, dois anos antes da inauguração da Capital.



IRIS HELENA. Primeira Pedra. Série Livro do Tombo. Impressão sobre pedras portuguesas oriundas da Praça dos Três Poderes (Brasília/DF). Instalação com 300 pedras. 2025. FOTO de Rafael Ardojan



IRIS HELENA. Patrimônio Material. Série Livro do Tombo. Impressão sobre os restos das lajotas originais que revestiram as passagens subterrâneas do Plano Piloto nos anos 60. 50 x 20 x 3 cm. 2023 FOTOS de Diego Bressani)

Em 2013, ano em que me mudei para Brasília, foram encontrados diversos escritos feitos por trabalhadores nas paredes do Salão Verde da Câmara dos Deputados, durante a correção de uma infiltração. Uma das frases, datada de 1959, ecoa como vestígio de uma presença anônima: “Saudade: palavra que nunca morre; quando morre, fica arquivada no coração”. Ainda hoje tropeçamos nesses rastros na tentativa de reconstituir um passado de versões nubladas e detalhes soterrados. Se não sabemos ao certo se corpos sustentam os alicerces da Capital, é certo que ali estão o suor, o sangue, os desejos, as ilusões e a terra vermelha de quem a ergueu.

Para falar dessas histórias, criei narrativas a partir dos vestígios deixados pela cidade — do que pude resgatar. Na obra *Patrimônio Material* (2023), aproprio-me de pedaços das lajotas, cerâmicas originais que revestiam as passagens subterrâneas de Brasília. Essas peças, que compunham a paisagem modernista da Capital tombada, foram abruptamente arrancadas, descartadas como entulho e substituídas por um concreto padronizado

e impessoal — uma intervenção que desconsidera o valor histórico e simbólico do revestimento original.

Segundo a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), vinculada ao Governo do Distrito Federal (GDF), a remoção foi motivada por razões de segurança: as lajotas escondiam rachaduras que indicavam risco estrutural. A opção, então, foi pela retirada completa, sob a justificativa de facilitar futuras manutenções. No entanto, esse gesto apressado e silencioso rompeu com a integridade da memória construída ali, camada por camada.

Recolhi alguns fragmentos das lajotas avermelhadas, ainda impregnados de restos de concreto, sujeira e tempo. Limpei-os com cuidado, respeitando suas formas orgânicas e acidentadas. Sobre cada pedaço, imprimi imagens de trabalhadores anônimos — homens em suas exaustivas funções, em pleno esforço de construção. Homens que trabalharam dia e noite, deixaram suas cidades, romperam com suas raízes e enfrentaram a ausência de tudo. Buscaram sua Ítaca³ — e tombaram como Ícaros[∞]

- ∞ 3 Ítaca é uma ilha grega mitológica, lar do herói Odisseu, símbolo de retorno e pertencimento. Ícaro é um personagem da mitologia grega que caiu ao voar com asas de cera, derretidas pelo sol, representando o risco da desmedida.

.....
Íris Helena é artista, pesquisadora licenciada em Artes visuais pela Universidade Federal da Paraíba, mestre e doutora em artes pela Universidade de Brasília.
.....

“Famintos” e “incivilizados” nas imagens da “grande seca” (1877–1879)

POR
Jef de Castro

A produção imagética no século do “progresso” não poupou as grandes desgraças históricas. Da fome e da miséria, jornalistas, ilustradores e fotógrafos oitocentistas alimentaram os imaginários por meio de relatos e imagens ilustradas ou fotossensíveis. Formas ambíguas de apresentação que beiravam tenuemente entre a denúncia e a tipificação. Como nos mostra Mike Davis em *Holocaustos Coloniais*, essas imagens constituem parte de um movimento mundial de produção de sensibilidades em torno de pobres famintos que agridem a civilização que os empobreceu. Vejamos uma amostra das imagens produzidas sobre a seca que acometeu a província do Ceará durante 1877–1879:



As notícias que recebemos do Norte acerca da seca arripiam-nos os cabelos.

*no não
provincia
que ahi, tu-
depressa.*

*Mas se a raça for
a mesma da que veio
como amostra aqui na
Côrte,*

FONTE A. Agostini, *Revista Illustrada*, nº 108 e 118, Rio de Janeiro, 1878.

São notícias que arrepiam os “cabellos” do Arlequim, com requintes de Pierrot, ilustrado por Angelo Agostini. Contudo, não tarda a apresentar os problemas que essa amostra “raça” preguiçosa, cearense e indesejada supostamente causava na “civilizada” e tropical Corte do império brasileiro, o Rio de Janeiro. São os compatriotas do Norte,[∞] a quem o imperador D. Pedro

II venderia as “jóias da Corôa” para não deixar que um cearense morresse de fome. Contanto que ficassem na “infeliz província” ou na “grande necrópole”, caso não se adaptassem às sociabilidades da nobreza. Era preciso trabalhar, fazer a máquina do progresso funcionar rumo ao sonho da ordem e à civilização prometida às “raças puras”. Puna-se o ócio com

∞ As províncias do Norte aqui são entendidas como a região que antecede o que hoje é entendido, em parte, como região Nordeste. Para fins de institucionalização, “o termo Nordeste é usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCs), criada em 1919”. Para o autor, a ideia de nordeste é fruto da decadência das elites tradicionais e suas práticas. O Nordeste também é gestado dentro de uma prática discursiva que afirma sensibilidades e produz saberes que são designados como “regionais”. Para mais informações sobre a Invenção do Nordeste, cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 81–88.

Deixei, por amor a vida
Me roubarem o pudor!



E hoje, mulher perdida
Morro de fome e de horror!

Seca de 1917-18
Goiana

o trabalho forçado ou uma passagem só de ida às terras desconhecidas da Amazônia. Mas não bastou ilustrar, foi necessário fotografar e enquadrar com a luz a realidade do povo que sofria com os sombrios tempos da seca e da fome causadas pelos desarrajos da lógica senhorial e a falta de assistência efetiva.

Feita pelo fotógrafo Joaquim Antonio Corrêa, esta fotografia [página anterior], *a priori* com intuito de denunciar e sensibilizar quem a visse com a situação dos cearenses retirantes, por mais diferente que seja com seus versos sobre a “mulher perdida” que para não morrer de fome deixou-lhe “roubarem o pudor”, carrega em sua forma e conteúdo intrínsecas contaminações com sua temporalidade. Compondo um conjunto de 14 fotografias semelhantes, essa imagem emana sua exterioridade ao ser confeccionada em *carte-de-visite*, um suporte conhecido por facilitar o colecionismo de cenas e tipos humanos considerados “exóticos”. Uma demanda europeia para o deleite voyeurístico de reafirmação da suposta superioridade civilizatória e “racial” dos consumidores deste tipo de fotografia.

A fórmula não é muito diferente de fotografias de outros grupos humanos do mesmo período. Nela, a pose

e a forma de apresentar os indivíduos seguem à risca o que fotógrafos, como Felipe Augusto Fidanza, Alberto Henschel e os da expedição do poligenista Louis Agassiz produziram, respectivamente, em Manaus, Pará, Bahia e Rio de Janeiro [próximas páginas]. O mesmo modo de ver e enquadrar negros e indígenas em uma escala de civilização e pureza racial com métrica na pureza da raça branca, agora reproduzido para os mestiços e “degenerados” retirantes da província do Ceará.

Envoltas em suas condições de produção, as fotografias de Corrêa implicam a denúncia da situação das famintas gentes cearenses. Isoladas ou ao lado de fotografias com a mesma forma, as imagens dizem respeito a um tipo humano específico do norte brasileiro. O tipo dos famintos e incivilizados pelas suas condutas em centros “civilizados” e sua origem mestiça.

A imagética em torno dos retirantes não tardou em classificá-los. Nas ilustrações: como preguiçosos e indolentes. Nas fotografias: como tipos famélicos e passíveis de perversões na busca da extensão de suas vidas. O discurso que salta na superfície dessas imagens é bastante semelhante aos das teorias raciais da segunda metade

do século XIX, as quais justificaram o isolamento dos centros urbanos e o abandono à sorte das pestes e à miséria. Um extermínio sistemático de povos considerados subalternos e que ofendiam a civilização com seus corpos cadavéricos. Esses que nas secas seguintes ocupariam os vagões dos trens que os levariam aos campos de

concentração no Ceará, como bem apontou Kênia Rios.

Através destas imagens, dispositivos que ardem sua temporalidade, os “civilizados” se afirmavam positivamente apontando os “bárbaros” cearenses que, nas palavras de Rodolfo Teófilo, morriam como formigas e não faziam falta^{xxx}

BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D.M. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Ed. Cortez, 2011.
- ANDRADE, J.M.F. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2004.
- CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. São Paulo: Zahar, 2023.
- CASTRO, J. *Geografia da Fome*. O dilema brasileiro: pão ou aço. São Paulo: Todavia, 2022.
- DAVIS, Mike. *Holocaustos coloniais: a criação do Terceiro Mundo*. São Paulo: Veneta, 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012.
- NEVES, Frederico de Castro. *A multidão e a história: saques e outras ações de massas no Ceará*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto, 2000.
- RIOS, Kênia Sousa. *Campos de concentração no Ceará: isolamento e poder na seca de 1932*. Fortaleza: Museu do Ceará/SECULT, 2001.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870–1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TEÓFILO, Rodolfo. *A Fome: Cenas da seca no Ceará*. [1890] Tordesilhas, 2001.

.....
Jef de Castro Fotógrafo e historiador. Atua com fotografia sociocultural e comercial. Presentemente é mestrando em História Social pela UFC e desenvolve projetos de grafia com a luz.
.....



Ao recordar o futuro, qual o lugar do outro?

POR
Rubens Venâncio

Após quatro anos (entre 2013 e 2017) fotografando, escutando relatos e convivendo com moradores/as do Distrito do Baixo das Palmeiras – Crato/CE – para uma experiência artística,¹ levei a tese impressa para alguns dos/as moradores/as e outras pessoas que me ajudaram e pedi para lerem e escreverem no próprio

∞ 1 O trabalho *Superfícies imaginadas: fotografia, ruínas e iminências no sertão cearense* (doutorado em Artes/UFGO) originou o livro de fotografia *Iminências* (2022 / Editora Caseira).



IMAGENS Rubens Venâncio, *Iminências*,
Polaroid grande formato, vídeo, escritos
2013-2018

texto suas impressões. As fotos eu compartilhava com eles/as ao longo do trabalho e a versão digital da tese já tinha sido entregue.

Liro foi o primeiro a rabiscar, após um estranhamento inicial de escrever em cima de um “documento” — mal sabia ele da importância daquilo para mim. Tardou, mas quando começou não economizou em palavras ao lado de trechos de suas falas obtidas por meio de entrevistas há anos. “Os rios que eu encontro vão seguindo comigo”, disse-me que foi arrebatado por essa passagem de João Cabral de Melo Neto, quando leu suas falas e outras partes do texto. Eu também, logo depois comprei não só *O rio*, livro no qual está o trecho, mas as obras completas do poeta pernambucano. Na esteira, vieram também palavras sobre os caminhos imaginados que ele percorria com o pai a cavalo, e as várias vezes que observava a mata



que circunda sua casa tentando ver o biço que emitia um som que tanto lhe agradava.

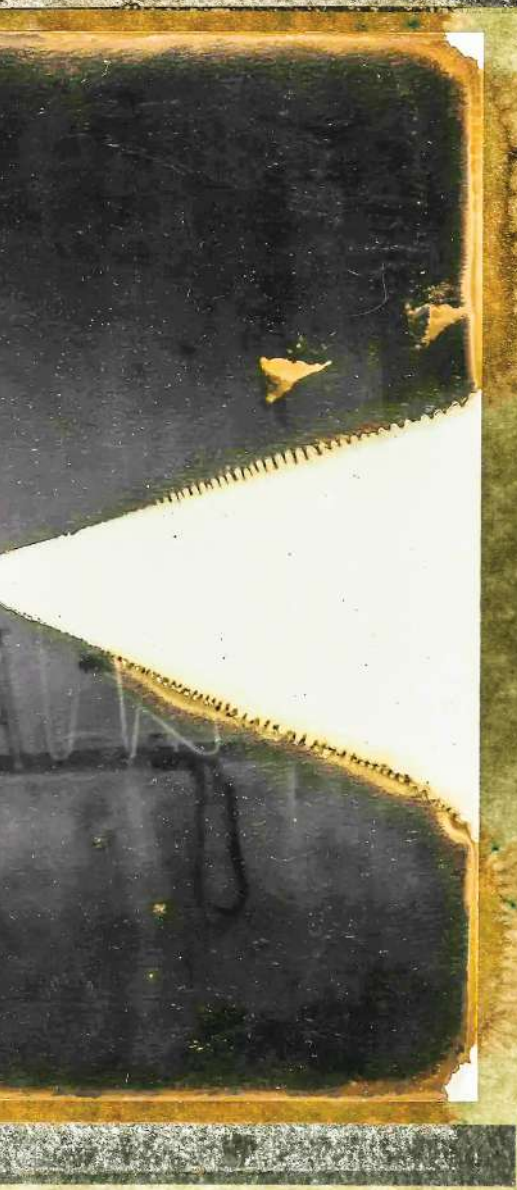
A pergunta que abre esse breve ensaio veio após rever algumas fotografias do livro *Iminências* e recordar esse e tantos outros acontecimentos que envolvem a presença do outro em locais marcados, distintamente, pelo desaparecimento e pela resistência. Na época das experiências nesses sertões — lá se vão doze anos —, questionava-me sobre como estariam

essas pessoas, onde estariam as fotografias, como seriam lidas.

A pesquisa da qual Liro participou foi uma investigação realizada em alguns sertões do Ceará. Após o término da tese, iniciei a produção do *Iminências* — no qual entrou mais um local, no caso, a cidade de Jaguaribe —, livro que versou sobre lugares que existiam em meio a contextos de ruínas em áreas rurais, com pessoas cujo cotidiano e sociabilidade eram ali tecidas.







As fotografias abordaram a cidade abandonada de Cococi (sertão dos Inhamuns), um distrito impactado pela transposição das águas do rio São Francisco (Baixo das Palmeiras, Crato–Cariri), e uma cidade inundada pela construção de uma barragem (Jaguaribara). As imagens foram feitas com filme Polaroid grande formato vencido (tipo 55), provocando o entrelaçamento entre as ruínas da superfície e as ruínas nesses contextos.

Na pesquisa as situações de desaparecimento nas quais o/as moradore/as estavam imerso/as construíram, paradoxalmente, uma memória pautada na usura do tempo, em que as fotografias me faziam e fazem pensar em um futuro marcado pela instabilidade e pela ausência das edificações que ruíam pelo abandono ou eram destruídas pelo poder público, pela ameaça à determinados modos de vida e a relação com o território. Ao mesmo passo as pessoas resistiram e continuaram vivendo e reinventando os manejos da terra, das águas, dos animais em seus cotidianos de vaqueiro/as, agricultore/as, mezinheiras, artesãs, professore/as e tantos mais cuja riqueza do existir não cabe aqui.

Se o gesto de recordar é um ativador da memória, quero acreditar que essa conjugação sobre o futuro possa carregar a medida e a intensidade do encontro que temos com grupos e coletivos que dividem suas vivências e saberes, pautado por relações de

empatia e reciprocidade construídas ao longo do tempo.

A medida desse encontro pode ser vista em muitas situações, desde citar ou não o nome das pessoas que entrevistamos e fotografamos de acordo com seus pedidos; de saber pedir a autorização para usar suas imagens e palavras, e quando não as tivermos, mas eles/as assim permitirem, fazer isso de forma contextualizada e sem expô-los/as a situações a que não queiram se expor; passando pelo compartilhamento dos materiais que produzimos, durante e ao final do processo de criação; de não produzir nenhuma imagem quando o momento pede; até evitarmos posturas assistencialistas traduzidas por meio do tão anunciado “dar voz as pessoas”. Independente de nossas presenças e trabalhos, essas vozes já existem, falam e gritam cotidianamente e a nós cabe falar junto, levar essas vozes para outros lugares.

Nos últimos anos tenho voltado a esses espaços de pesquisa — a alguns nunca deixei de ir, em outro passei a residir e, conseqüentemente, me entender como atingido no momento em que acredito e defendo determinados modos de vida. Sempre há o peso e a vantagem de voltar a esses lugares e entender o que permanece e o que sumiu — esquecimento e memória são instâncias que constituem o mesmo fenômeno, segundo Paul Ricoeur². Nunca voltamos nem saímos desses retornos da mesma forma,

é sempre um novo encontro. Ora é a esperança, ora é a descrença que bate mais forte.

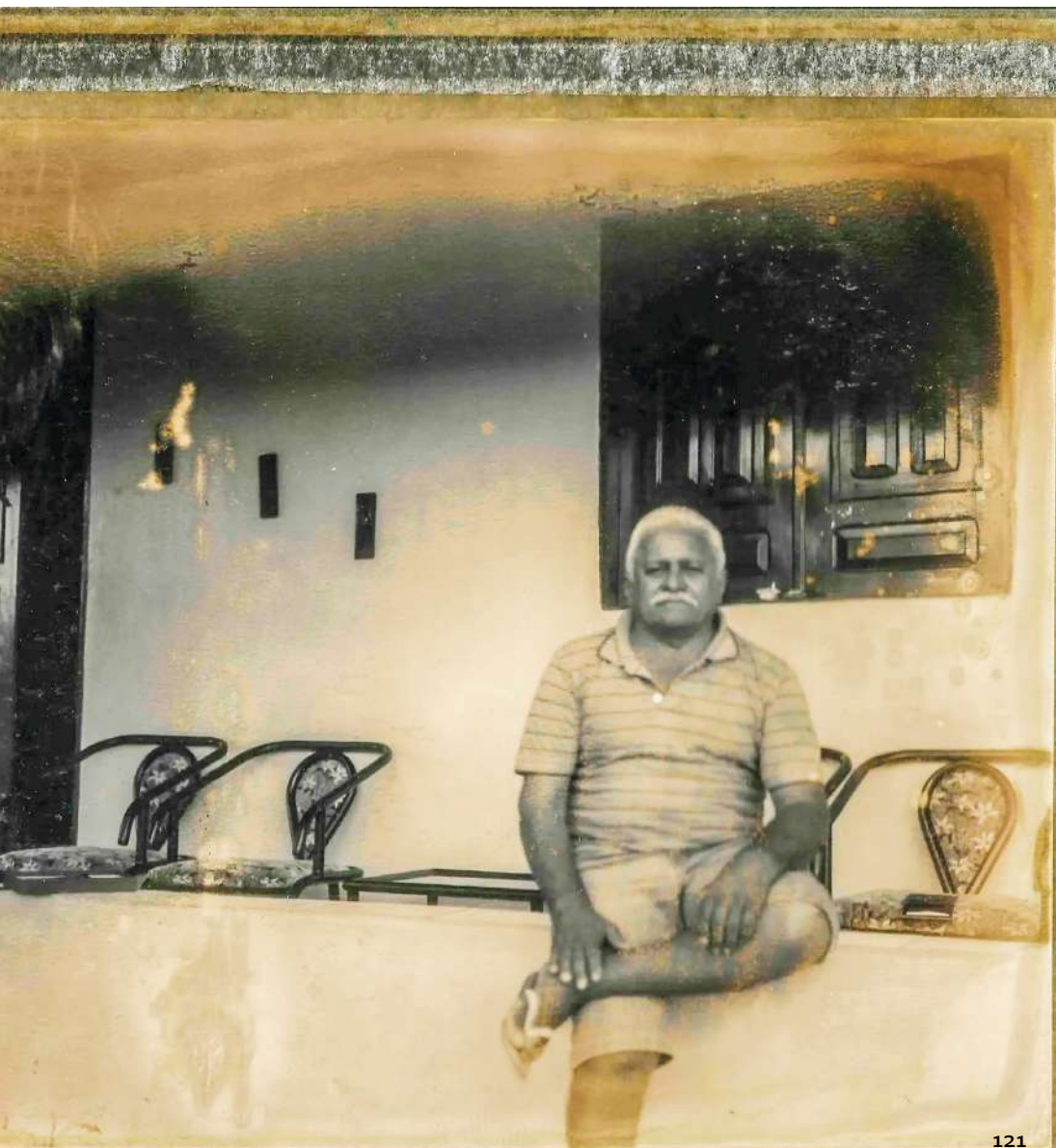
Com essas e outras medidas dos encontros, construídas em trabalhos de longos prazo, acredito que elas



∞ 2 Tempo e narrativa, 1995.

interferiram no próprio modo de existência das imagens, para além de constarem como informações que podemos compartilhar sobre o processo de trabalho. As questões acima podem

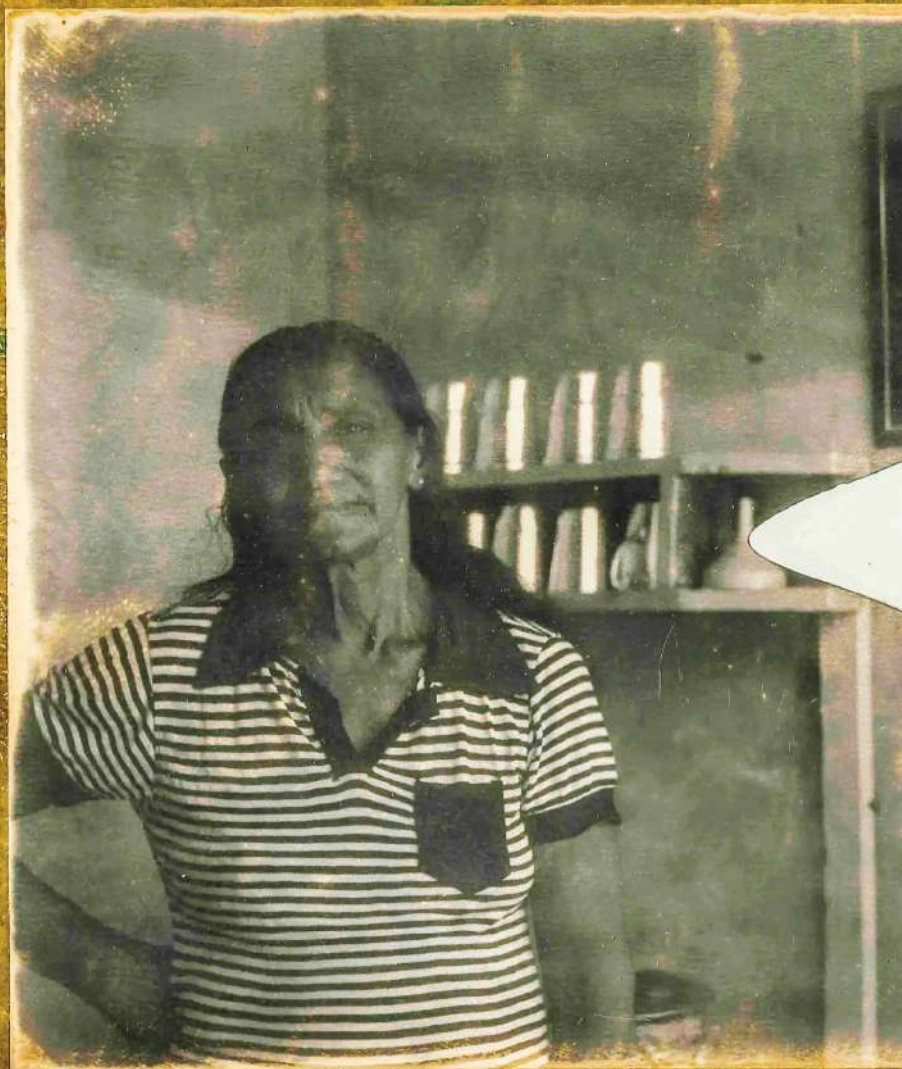
levar a mil caminhos de se relacionar com a imagem e os territórios — da rejeição ao aceite — sempre fazem parte das minhas formas de recordar sobre o futuro.



O esforço em compreender acontecimentos de ordem artístico-social, gestado a partir das experiências contemporâneas de narrativa fotográfica e construção da memória, levou-me a

vários lugares e um deles é caro e imprescindível: envolver-me com o que olho — “Precisamos para de nos desenvolver e começar a nos envolver”, preconizou Ailton Krenak³. Não como

∞ **3** *A vida não é útil*, 2020.



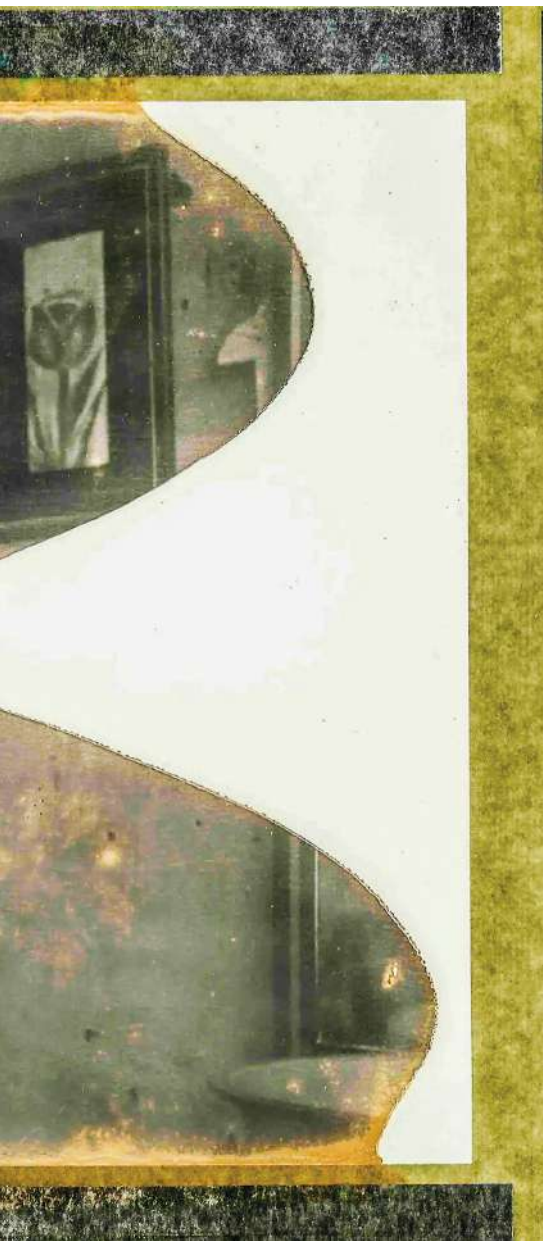
mero observador, e muito menos assumindo lugares de representação que não são meus, mas ao me colocar no exercício de apreender as coisas pelo olhar, que a reciprocidade e escuta sejam horizontes, porque nossos

trabalhos irão, em alguma medida, influenciar na recordação daquele/as que fotografamos ou filmamos.

Como postura crítica diante da sociedade, o trabalho artístico pode ser uma inversão ao cansaço e ao excesso das imagens em nossa atualidade quando priorizamos uma postura crítica e ética diante da maneira de existir do outro, do sensível, do encontro em que podemos enviar fotos para o mundo falando sobre o que nos envolve, fascina e toca. Quando práticas de imagem e práticas de alteridade devem estar em uma mesma frequência.

Como lidar com sensibilidades e histórias que não são nossas? Como estabelecer parâmetros de respeito e coerência com relatos, escritos e imagens que não são nossas? Como restituir tudo isso para as pessoas? E, principalmente, como eles/as se veem?[∞]

.....
Rubens Venâncio, fotógrafo, pesquisador e professor de Artes Visuais na URCA. Doutor em Artes (UFMG) e pós-doutor em Comunicação (UFC), atua com projetos autorais, acessibilidade e formação artística. Coordena o FotoKariri – Festival de Fotografia e o coletivo uaná | fotografia.
.....





Já me transformei em imagem

POR
Ailton Krenak

Texto, editado por Ana Cecília Soares, da Masterclass de Audiovisual “Já me transformei em imagem”, com Ailton Krenak, no Centro Cultural Bom Jardim, realizada em 10 de dezembro de 2020. A *Reticências* agradece a Ailton Krenak por autorizar a transcrição, edição e publicação de sua palestra. A masterclass na íntegra pode ser vista em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CglYoxPyjvA>>. Acesso em: 24.out.2025.

Ailton Krenak protesta de modo simbólico na Assembleia Constituinte em 4 de setembro de 1987
FOTO Reynaldo Stavale ADRI P

[...] Que bom que a gente pode compartilhar com essa geração que está agora com 30, 40 anos, essa imagem[∞] de um jovem que, em algum momento da história do Brasil, precisou ficar de pé e chamar esse gesto que na língua do povo Krenak articula no mesmo sentido o luto e a revolta. [...] é um gesto que é luto e revolta, uma consequência imediata. Ele configurou isso que nós temos na nossa Constituição que é o capítulo dos direitos indígenas.

Eu tinha pensado em exibir um trecho da abertura do filme *Já me*

transformei em imagem, que é o título desse nosso encontro e que nomeou documentário feito pelo Zezinho Yube, do povo Kaxinawá. Ele fez esse filme quando estava saindo da experiência das oficinas de vídeo nas aldeias, realizadas por Vincent Carelli, por nossos amigos que, na década de 80, já manejavam a câmera e que decidiram levar essas oficinas de vídeo para algumas comunidades indígenas, principalmente no Mato Grosso e na Amazônia, no Centro-Oeste, com os nossos parentes Krahô, lá do Tocantins, com os Kaxinawás do Acre, os



- ∞ A imagem a qual se refere Ailton Krenak, trata-se do vídeo sobre o seu discurso na Assembleia Nacional Constituinte, em 1987, quando pintou o seu rosto com tinta preta, em um ato simbólico de resistência. A intenção era denunciar a agressão do poder econômico e da ignorância contra os povos indígenas, defendendo seus direitos históricos e a demarcação de terras. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ildN6lyxDNE>>. Acesso em: 24 out. 2025.

Ashaninka e inclusive os Yanomamis, lá em cima, na fronteira com a Venezuela. [...] na mesma rodada de realizar essas capacitações para a aldeia, levando uma câmera — aqueles vhs, depois é que foram chegando essas câmeras mais parecida com uma filmadora de cinema — revolucionou a experiência de muitos desses jovens indígenas, que conheciam no máximo uma câmera fotográfica. Assim, mesmo na mão de um fotógrafo visitante, eles ficavam fascinados com aquelas imagens.

A imagem sempre foi um enigma para o povo da floresta. Acho que, de certa maneira, o povo brasileiro que vivia na zona rural antiga sempre achou a imagem uma coisa enigmática. Em algumas das línguas indígenas a palavra para fotografia é a mesma para fantasma. Tem um mistério, a fotografia é um fantasma. Algumas dessas pessoas antigas, vivendo na floresta, não se permitiam fotografar. Se alguém quisesse tirar uma fotografia desta pessoa, ela ficava intimidada, achava que a fotografia rouba o espírito. Então, tem muitas interpretações sobre a imagem de si e a imagem do outro. Isso cria muitas possibilidades de interpretação e, também, de interação entre culturas, entre povos...

Quando os nossos jovens começaram a manejar a câmera, após terem passados pelas oficinas, começou a sair uma produção com qualidade muito especial, da qual o filme *Já me*

transformei em imagem do Zezinho, é um expoente. O filme já foi por festivais fora do Brasil, já ganhou prêmios internacionais em mostra de cinema. Isso animou o Zezinho a continuar fazendo documentários e produzindo coisas bonitas. Parabéns ao Zezinho que tem essa perspectiva de olhar de dentro da floresta o mundo cá fora.

Eu acho que alguns de vocês devem se perguntar como essa produção do audiovisual foi apropriada por comunidades indígenas, entendendo inclusive que há um senso comum que pensa que a fotografia, o vídeo, o filme, sempre foi uma atividade cara e de difícil realização por pessoas que vivem na zona rural, no sertão ou na floresta. São comunidades que foram percebendo que o uso dessas novas tecnologias a partir da fotografia, mas também do vídeo, da imagem animada, tem uma relação muito pacífica com povos que não tem a tradição da escrita, da leitura, mas que tem a tradição da oralidade. Se trata de pessoas que gostam de contar histórias e por valorizarem suas memórias, cultivam a prática de ficar horas ou dias contando histórias, e entendem que isso cria sociabilidade, amplia o nosso próprio horizonte e adia de alguma maneira o fim do mundo. É aquela ideia de que se você tem uma história boa que pode compartilhar com os outros, de alguma maneira, você está ajudando adiar o fim do mundo.

[...] As experiências das oficinas de vídeo são uma coisa que eu valorizo muito. Eu acho que elas nunca se esgotam, por mais que as tecnologias facilitem a experiência de captar e editar imagens. Elas têm essa capacidade de oferecer para a rapaziada, para ameninada, uma pista sobre um campo de trabalho que tem o sentido de expandir o horizonte da arte, de despertar o dom artístico na pessoa, mas também a possibilidade de abrir um campo profissional no qual um rapaz ou uma moça vai poder se estabelecer como documentarista, como roteirista, como cineasta. [...] Nós podemos difundir nos espaços de comunidades urbanas e rurais a capacidade de jovens se formarem como realizadores no campo do audiovisual, ampliar os conhecimentos que nós já temos hoje com o aporte de muitas novas mídias que são a cada ano dispensadas. Na verdade, eu acho que em um ano acontecem dois, três saltos de otimização desses pequenos aparatos — [...] você pode fazer um filme com um celular. Se antes tínhamos que viajar com uma caixa, uma câmera e um aparato de bateria e outros acessórios para captar imagens fora do centro urbano, agora podemos fazer isso com um aparelho que recarrega com bateria solar. Então, nós temos muito mais facilidade de alcançar aquele desejo de um menino ou uma menina de documentar o mundo, de

contar a história do mundo a partir do seu bairro, da sua perspectiva, da sua escola, da sua aldeia, da sua casa...

[...] Realizei junto com um diretor chamado Marco Altberg, um documentário com o título de *O Sonho da Pedra*, ele é um filme biográfico... Seria como se qualquer um de nós, que estamos aqui nesse encontro, decidisse abordar a biografia de alguém que nós admiramos e conhecemos. Pode ser meu avô, meu tio, meu professor, alguém com quem eu convivo e que eu gostaria de transformar a minha experiência de contato com essa pessoa num documentário, num filme... Um documentário, um filme não precisam ter meia hora, duas horas, uma hora, a gente não precisa imaginar que para realizar um documentário temos que ter uma história na manga. Às vezes o que a gente precisa ter é só o afeto e o interesse por aquele lugar que a gente vive, por aquela comunidade com quem a gente interage, por aquele mundo em que a gente habita... Alguns dos documentários mais interessantes que eu já assisti foram os possíveis de se realizar num quintal, mostrando uma mina d'água, mostrando uma horta, mostrando um processo de fabricação de cerâmica, de coisas que são feitas num quintal.

Então, realizar um documentário, abordar esse mundo das imagens, não exige tanta complexidade, assim eu gostaria muito de incentivar os jovens

a contarem histórias através do audiovisual, porque ele tem uma potência e alcança os nossos velhos que não precisam ler, alcança as nossas crianças que ainda não foram alfabetizadas e nem introduzidas a esse aprendizado da escrita. O audiovisual tem uma parábola de capacidade de contato, de comunicar e eu sempre privilegiei o audiovisual quando eu tive que produzir alguma comunicação dirigida a um público amplo, porque eu acho que ele tem essa maravilhosa capacidade de afetar a diferentes faixas de idade e também a diferentes experiências de formação.

Há uns 15 anos, eu estava ajudando a fazer um inventário aqui no estado de Minas Gerais... Eu nem contei para vocês que eu estou aqui falando da minha aldeia, da terra indígena Krenak, na margem esquerda do Rio Doce, na região Leste de Minas Gerais. [...] Então, eu fui convidado pela Secretaria de Saúde a fazer um diagnóstico sobre o risco de contágio com HIV nas nossas aldeias, nas várias terras indígenas que estão distribuída em nove municípios (agora são onze), desde a região Norte, passando aqui pelo Leste, até a região Sul de Minas... Não é uma população indígena muito numerosa, mas ela tá espalhada quase que por todas as regiões do estado e nós tínhamos que fazer um diagnóstico que implicava em ouvir as pessoas nas aldeias e devolver também

para as comunidades esse filme, esse diagnóstico, esse documentário.

Eu pleiteei a ideia de que a gente trabalhasse todo o processo de informação, consulta e consolidação dos dados sobre esse diagnóstico, por meio do audiovisual. Foi uma surpresa para o pessoal da Secretaria de Saúde que eu insistisse em usar o audiovisual, pois aqueles profissionais da saúde estavam acostumados a produzir relatórios. Eles produziam artigos e publicavam, mas não cogitavam compartilhar aquele material com um público que não sabia ler, um público que não é leitor. No máximo quem ia ter acesso àquelas informações seriam os agentes de saúde, o pessoal auxiliar de saúde, mas nós queríamos que aquela informação fosse aberta para todas as comunidades e a experiência de ter feito esse diagnóstico em audiovisual foi um aprendizado muito importante para mim e para os outros profissionais que estiveram engajados nessa iniciativa.

[...], quando a gente fala em audiovisual a maior parte das pessoas pensam nesses conteúdos que são veiculados na televisão. Mas, na verdade, você pode trabalhar esse recurso do audiovisual com diferentes estéticas, com diferentes ideias sobre o que é belo, sobre o que é interessante. Reunir num discurso narrativo, trabalhando com imagens, trabalhando com a fala dos narradores, é uma ferramenta



Ma Ê Dami Xina – “Já me transformei em imagem” (2008, 32 min), dirigido pelo realizador Zezinho Yube, do povo Huni Kuin

muito importante para trabalhar com memória, principalmente para as pessoas que vivem os seus cotidianos em comunidades ativas com suas festas, com suas práticas culturais. O audio-

visual se constitui numa ferramenta muito boa de socializar as experiências, de espalhar numa comunidade ou para além dela, uma perspectiva sobre a produção cultural e uma crí-



tica, também, sobre a sociedade que nós vivemos.

Comento com vocês as possibilidades de ativar o audiovisual como uma ferramenta discursiva, como uma arte engajada e que pode fortalecer a sua ação no campo que você atua. [...] O

filme que mostra a minha participação nos debates da Constituinte em 1987 tem uma potência de comunicar uma poética sobre a cultura, o território, a vida. Ele tem uma potência também de difundir um discurso político. Ele aconteceu no momento histórico da nossa vida política no Brasil em que eu tive o desafio de, em dez minutos, dizer aos parlamentares, aos constituintes daquela época, as palavras que tiveram o poder de convencer a votação daquele Congresso Constituinte de fixar na nossa Constituição, estabelecendo esse capítulo dos direitos dos povos indígenas que até hoje é a arma.

As sociedades indígenas se batem diante do Estado, diante da colonização dos nossos territórios, argumentando no campo do direito e, em dez minutos, eu não ia conseguir convencer aquele Congresso a mudar de opinião, porque era muito conservador, bem parecido com esse que o

Governo conta hoje para aprovar suas armações políticas contra a sociedade. É interessante que aquele Congresso configurava uma vida política do Brasil em que os direitos indígenas eram totalmente ignorados, mas o gesto emblemático que ficou configurado nesse filme do Aílton pintando o rosto de preto, teve a capacidade de síntese daquela frase que diz que uma imagem vale mais que mil palavras. Então, eu acredito que espontaneidade que me levou a escolher entre [...] essa experiência de fazer um gesto, para dizer em mil palavras aquilo que eu não ia ter a oportunidade de me estender tanto, teve a capacidade de determinar a vitória do nosso capítulo dos direitos indígenas na nossa *Constituição*. A partir disso, aquela imagem veiculou e circulou pelo mundo todo. Há dois anos, eu recebi um pedido de autorização de uma curadoria de uma mostra internacional de arte — que estava sendo inaugurada em Seul, na Coreia — e para minha surpresa o pedido era para que eu autorizasse a ativação desse filme num painel no qual as pessoas iam ter o texto traduzido em várias línguas [...] Ora essa imagem atravessou o mundo, eu já sabia que ela circulava muito aqui no nosso meio, mas ter o pedido de incluir ela em um catálogo de uma exposição lá em Seul, uma exposição com alta tecnologia na qual as pessoas andavam num imenso espaço de mais

de 30 metros, com um painel com a tradução do meu discurso e aquela imagem ativa podendo ser acionada por um botão, quase 30 anos depois do gesto, me mostrou a duração de uma imagem e me inspirou a dar o título para esse encontro nosso de “Já me transformei em imagem”.

[...] quando eu recebi o convite para estar com vocês no Centro Cultural Bom Jardim, pensando a partir de um espaço de formação do audiovisual, eu me achei na verdade diante de uma experiência nova que era compartilhar com outras pessoas o fazer audiovisual, a produção de conteúdo, a ideia da imagem. Problematicando a ideia da imagem para além de conteúdo, como uma expressão da cultura, como uma possibilidade de afirmação da identidade do lugar de onde cada um de nós se expressa. Seria em certo sentido da expressão em imagem, aquilo que nós chamamos de “lugar de fala”.

Nós estamos vivendo uma discussão intensa no Brasil e em outros lugares do mundo, a partir de toda essa crise social embriçada com outras, a questão da identidade e o lugar de fala passou a ser o tema de muita mobilização e de muito debate. Então eu imaginei que a imagem podia se constituir num elemento interessante para a gente refletir sobre o tal lugar de fala, sem botar em questão a importância ou a validade desse debate.

Nós podemos considerar que quando um sujeito coletivo, uma comunidade, vive em situação de risco, como os povos ribeirinhos sujeitos a uma invasão da lama da mineração ou uma comunidade sujeita a uma invasão a bala feita pelas polícias, ter uma câmera na mão e saber onde você está, pode estabelecer um importante lugar de reflexão e um lugar, digamos, de pronunciamento. Tanto o título do filme do Zezinho, *Já me transformei em imagem*, quanto a imagem que registrou a minha presença no debate da Constituinte são forte afirmação de que a imagem também se constitui num lugar de fala. É inquestionável quando os nossos parentes que vivem na floresta, os Kaxinawá, decidiram contar sua história e estabelecer períodos dessa história, e considerar que o período em que eu estava lá no debate na Constituinte é o que eles chamam de o “tempo do direito”, são os tempos que eles foram contando.

A realização do filme pelo Zezinho na década de 1990, e quando ele chama *Já me transformei em imagem*, é quando o coletivo a que ele pertence, o povo Huni Kuĩ, tinha já vencido as etapas de retomada de disputa do seu território, consolidação dessa sua forma própria de habitar aquele território na floresta, e já se sentiam seguros para mostrar sua cultura e contar para o mundo sobre quem são os Huni Kuĩ. Quem é esse povo da floresta?

Então, ele institui um importante lugar de fala coletiva. Se nós conseguimos a partir de cada lugar, seja de ribeirinhos invadidos pela lama seja de comunidades que estão em outras bordas do planeta ou os nossos parentes Yanomamis, que estão dentro da floresta invadidos agora por 20 mil garimpeiros, isso pode significar uma ferramenta que distingue a situação de um povo abandonado para um povo em pé resistindo.

Dizem que o lema do Cinema Novo, pronunciado por Glauber Rocha, era “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Esse enunciado tem uma potência revolucionária, mas digamos que ele ficou superado pelo tempo e pelas atualizações tecnológicas, porque nós passamos aquele lugar onde você “tinha uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Ele invocava um sujeito muito observador, um *voyeur* do mundo, alguém olhando o mundo. Nós estamos falando aqui de um sujeito coletivo contando a história de um povo. *Já me transformei em imagem* não é um retrato de um indivíduo, é uma narrativa de um povo, é um coletivo amplo que se revela ao olhar do outro através do cinema, através desse discurso narrativo do audiovisual, dessa linguagem que a imagem institui.

[...] movimento indígena profundamente influenciado também por outros movimentos sociais percebeu a importância de demarcar a tela. Se

a gente já vinha numa luta por demarcar os territórios, que é a demarcação das terras indígenas, nós percebemos que tinha um campo muito importante que a gente não disputava, que era a demarcação da tela, que eu acho que é um desafio coerente com aquele lugar do qual nós só vamos conseguir falar na tela se a gente for capaz de disputar alguns cantinhos dessa tela, seja através da produção das nossas festas, nossos ritos, seja de uma abordagem bem-informada das nossas mobilizações. Elas podem se constituir em importante material para gente compartilhar como filme, como documentário.

A gente tem tanta festa bonita, talvez milhares, e elas têm uma qualidade maravilhosa. Elas acontecem na casa, no quintal, no meio onde cada um de nós vive. Elas não acontecem num lugar inacessível. Aí mesmo onde você está tem alguma atividade que é uma expressão da cultura da sua comunidade, desse lugar, que acontece com alguma frequência com

alguma periodicidade. Esse evento é interessante para gente que está no mundo inteiro demarcar a tela, é a gente valorizar o que nós temos, onde estamos, ver o que ele tem de belo, o que ele tem de original e integrar isso como uma história que a gente quer compartilhar com o mundo. É um sentimento de realização você poder compartilhar com gente que está fora da sua região, do seu país ou até do continente onde você vive, uma história que mostra o seu povo, o seu rio, a sua cidade, o seu bairro, sua vila. Não importa qual é o roteiro da história, o que importa é o olhar que você tem sobre essa história que vai tornar ela bonita e atraente para qualquer outra pessoa e isso, talvez, consiga revelar para quem não tem engajamento direto com a coisa da produção do audiovisual ou com a gestão da coisa do audiovisual, entender que uma história vai ser sempre bonita quando ela te comover porque ela vai comover outras pessoas também.

.....
Ailton Krenak nasceu no Córrego do Itabirinha, distrito de Itabira, no Vale do Rio Doce em Minas Gerais, pertencente à etnia Krenak. É ativista indígena dos direitos humanos e autor de livros, textos e artigos, inspirando novas formas de pensar o mundo contemporâneo.
.....

Expediente

EDITORES

Ana Cecília Soares & Júnior Pimenta

EDITOR CONVIDADO

Felipe Camilo

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Thyciane Costa

REVISÃO

Ana Cecília Soares & Humberto de Araújo

PROJETO GRÁFICO E TRATAMENTO DE IMAGEM

Humberto de Araújo

CAPA

Júnior Pimenta

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Ana Cecília Soares

COLABORADORES

Ailton Krenak, Aline Motta, Alisson Freitas da Silva, Ana Paula Braga, Arth3mis, Beatriz Benitez, Felipe Camilo, Iris Helena, Jane Batista, Jef de Castro, Leo Silva, Linga Acácio, M.Dias Preto, Marina Feldhues, Paula Sampaio & Rubens Venâncio.

IMPRESSÃO

Expressão Gráfica

CONTATO

contato@reticencias.art

SITE

www.reticencias.art

APOIO

“Este projeto foi fomentado pelo

PRÊMIO FUNARTE MARC FERREZ DE FOTOGRAFIA – 17ª EDIÇÃO”.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte 50 ANOS

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO DO
BRASIL
DO LADO DO POVO BRASILEIRO

*Esta revista foi composta em Adriane Text & Petala Pro,
fontes desenhadas por Marconi Lima, tipógrafo negro,
brasileiro, mineiro, residente em Macapá*





www.reticencias.art