

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Maria Figueiredo Vaz

**QUEM CONSTRÓI AS CASAS:
entre as gavetas e o labirinto dos arquivos**

Belo Horizonte
2022

Maria Figueiredo Vaz

**Quem constrói as casas:
entre as gavetas e o labirinto dos arquivos**

Versão final

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes Visuais

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Patrícia Gomes de Azevedo

Belo Horizonte

2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho - EBA- UFMG)

709.05
V393q
2022

Vaz, Maria, 1990-
Quem constrói as casas [manuscrito] : entre as gavetas e o labirinto dos arquivos / Maria Figueiredo Vaz. – 2022.
205 p. : il.

Orientadora: Patrícia Gomes de Azevedo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Arquivos – Teses. 2. Memória na arte – Teses. 3. Arte e fotografia – Teses. 4. Artistas brasileiros – Séc. XX – Teses. 5. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 6. Imaginário – Teses. 7. Arte moderna – Séc. XX – Teses. I. Azevedo, Patrícia, 1964- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS ESCOLA DE BELAS ARTES COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de **Dissertação** da aluna **MARIA FIGUEIREDO VAZ** -
Número de Registro **2020702376**

Título: “ **Quem constrói as casas: entre as gavetas e o labirinto dos arquivos** ”

_____ Profª. Dra. Patrícia Gomes de Azevedo – Orientadora –
EBA/UFMG

_____ Prof. Dr. Carlos Henrique Resende Falci – Titular –
EBA/UFMG

_____ Profª. Dra. Rita Lages Rodrigues – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 18 de julho de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Henrique Rezende Falci, Professor do Magistério Superior**, em 21/07/2022, às 16:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Professora do Magistério Superior**, em 21/07/2022, às 19:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Gomes de Azevedo, Chefe**, em 08/08/2022, às 14:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controleador externo.php?acao=documento_conferir&d_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1609927** e o código CRC **9066F1BB**.

Referência: Processo nº 23072.241631/2022-52

SEI nº 1609927

À minha avó Jacy, quem me ensinou a boiar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, também a ela, Jacy, de quem herdei a sensibilidade tão necessária à escrita deste texto; de quem herdei também a risada alta e a paixão pelas palavras e, a isso, agradeço também minha mãe, Sônia, por as ter herdado antes e dado sequência a uma linhagem de mulheres apaixonadas pela escrita e lembradas pelas suas gargalhadas.

Agradeço excepcionalmente à minha tia Lu, quem não apenas mais me apoiou em todo esse percurso, mas respondeu pacientemente às milhares de perguntas que eu fiz ao longo dos últimos dois anos a respeito da Jacy; quem leu atentamente, mais de uma vez, o texto ainda em andamento e me fez acreditar com mais ímpeto que a pesquisa fazia sentido quando disse que tinha “aprendido a sentir algo novo”, que havia entendido o quão valiosas são as fotografias da família e a memória que suscita delas.

Agradeço ao Otávio pelo carinho, apoio e igual paciência com a natural angústia da pesquisa e escrita acadêmica; pelas também várias leituras atentas e generosas; pelas incontáveis conversas sobre arquivos, memória, fotografia e outros assuntos que, mesmo distantes do seu universo, motivaram tantas das questões que aparecem aqui.

Agradeço à Bárbara, que caminha comigo desde o início dessa jornada de produção acadêmica e artística, e não apenas como uma colega de trabalho, mas, mais importante, como uma grande amiga; quem inclusive me fez, pela primeira vez, cogitar a possibilidade de um mestrado; com quem tenho tantas afinidades que até mesmo a nossa pesquisa pessoal se encontra: ela está aqui, e eu estou lá, nas *Estrangeiras do Trópico*.

Agradeço à minha orientadora Patrícia Azevedo, quem desde o princípio acreditou e apoiou a pesquisa e me deu toda a liberdade necessária para este texto que, muitas vezes, escapa aos padrões de um texto acadêmico.

Agradeço à CAPES pela concessão da bolsa que possibilitou minha dedicação integral à pesquisa.

Agradeço ao Erick Perez, Davi Jesus do Nascimento e mais uma vez à Bárbara Lissa pelas tantas trocas, conversas, escutas e pelo aceite de estarem aqui, compondo parte das casas que dão corpo ao segundo capítulo; e à Aline Motta, que apesar de as demandas do dia a dia não nos terem colocado tão próximas, foi também muito receptiva ao mesmo convite.

Agradeço ao meu primo José Luiz, mais um dos leitores atentos e sensíveis, com quem tenho trocado tanto ao longo dos últimos anos a respeito da memória, das casas e da própria escrita; ele que foi o primeiro a me ensinar que, na geografia, a escrita pode ser tanto ou mais poética que nas artes ou qualquer outra área de conhecimento.

Agradeço ao meu pai, Zé, com quem eu aprendi a me apaixonar pelas histórias mais simples e terrenas. As mais bonitas – e profundas –, na minha opinião.

Agradeço às minhas filhas Anita, Ella, Havana, Amaranta, Helga e Urânia, que me deram o alento e a alegria do dia a dia, tão necessários a este período ora muito feliz, ora muito penoso.

Agradeço à minha prima Gabi, que foi a melhor companheira de casa – dessa mesma casa que também alimenta a pesquisa – que eu poderia ter; uma das pessoas mais admiráveis que eu conheço e que tive a sorte de poder crescer junto; a única com quem eu pude conversar, de igual pra igual, “sobre a vovó”.

Agradeço também à Rita Lages, Cacá (Carlos Falci) e Eduardo Queiroga, respectivamente componentes e suplente da banca avaliadora.

Agradeço à minha colega e também amiga Amanda, com quem compartilhei, além da orientadora, ideias e angústias, calendário e outras informações acadêmicas importantes às duas navegantes de primeira viagem em meio à uma pandemia.

Por fim, agradeço aos meus amigos que não apenas me escutaram falar insistentemente sobre os assuntos que permeiam esta pesquisa, quanto me proporcionaram, como sempre, momentos de alegria e alento. Gomes, Felipe, Gabi, Nat, Luli, Mila, Virgilio e Pedro, obrigada pelos encontros!

“Nesse estado de alucinada lucidez não apenas viam as imagens de seus próprios sonhos, mas uns viam as imagens sonhadas pelos outros.
Era como se a casa tivesse se enchido de visitas.”

(Gabriel García Márquez, Cem anos de solidão, 1969).

RESUMO

Esta pesquisa se debruça sobre as criações de artistas contemporâneos brasileiros que partem do resgate e apropriação de arquivos familiares e públicos, trazendo uma reflexão sobre a memória, a imaginação e a potência do domínio pessoal em apontar para o coletivo. Com ênfase nos arquivos fotográficos familiares, ela acontece dentro de uma estrutura dialógica, em uma conversa não apenas entre as imagens e trabalhos, mas entre quem os conforma. As conversas e aproximações com os artistas e trabalhos incorporados ao recorte proposto são trazidas, através de uma linguagem poética e literária, por meio das casas de cada um, na tentativa de aproximar e amalgamar a construção da memória à construção do próprio espaço vivido. Dessa forma, esta não se trata de uma pesquisa analítica tradicional, mas de uma crítica elaborada por meio do diálogo, compreendendo a dimensão dos afetos e das relações que possibilitam múltiplas formas de constituição e apropriação dos arquivos familiares. Por fim, a pesquisa alicerça-se no trabalho artístico de autoria própria, conduzido pelos arquivos – fotografias, cartas, relatos – e memórias da avó materna da autora, Jacy, e pela pergunta que dá nome à pesquisa – “quem constrói as casas?”.

Palavras-chave: arquivo; arquivo familiar; memória; fotografia; casa; poética.

ABSTRACT

This research focuses on the creations of contemporary Brazilian artists starting from the rescue and appropriation of family and public archives, bringing a reflection on memory, imagination and the power of the personal domain to point to the collective. With an emphasis on family photographic archives, it takes place within a dialogic structure, in a conversation not only between images and works, but between those who form them. The conversations and approximations with the artists and works incorporated into the proposed cut are brought, through a poetic and literary language, by the houses of each one, in an attempt to bring together and amalgamate the construction of memory to the construction of the lived space itself. Thus, this is not traditional analytical research, but a critique elaborated through dialogue, understanding the dimension of affections and relationships that allow multiple forms of constitution and appropriation of family archives. Finally, the research is based on the artistic work of self-authorship, conducted by the archives - photographs, letters, reports - and memories of the author's maternal grandmother, Jacy, and by the question that names the research - "who builds the houses?"

Keywords: archive; family archive; memory; photography; house; poetics.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1.....	13
Fotografia 2 – Quem constrói as casas	18
Fotografia 3.....	19
Fotografia 4 - Três momentos de um rio.....	31
Fotografia 5 - Três momentos de um rio.....	32
Fotografia 6 - Três momentos de um rio.....	33
Fotografias 7 e 8- Cicatrizes	39
Fotografias 9 e 10 - Perigosos, subversivos, sediciosos.	42
Fotografia 11.....	56
Fotografia 12 - CASA 1 - O primeiro Ipê do Partenon - Erick Perez	62
Fotografia 13 - O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã	69
Fotografias 14 e 15 - O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã.....	70
Fotografias 16, 17 e 18 - O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã	71
Fotografias 19 e 20 - O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã.....	73
Fotografias 21 e 22 - O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã.....	74
Fotografia 23 - Amapola.....	77
Fotografia 24.....	78
Fotografia 25 - Estrangeiras do Trópico.....	79
Fotografia 26 - Estrangeiras do Trópico.....	80
Fotografia 27 - Estrangeiras do Trópico	81
Fotografia 28 - Estrangeiras do Trópico.....	83
Fotografia 29.....	85
Fotografia 30 e 31 - Vista dos retratos de Frederick Douglass na 34ª Bienal de São Paulo e retrato de Frederick Douglass.....	88
Fotografia 32 - Fotografia estereoscópica.....	92
Fotografia 33 - Filha natural	93
Fotografia 34.....	96
Fotografia 35 - A última visita.....	100

Fotografia 36 - Memorial de Fachadas.....	110
Fotografia 37 - Memorial de Fachadas	112
Fotografias 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44 e 45 - Memorial de Fachadas.....	114
Fotografia 46 - Zé Branco	116
Fotografia 47 - First House	118
Fotografia 48.....	121
Fotografia 49 - Sem título	123
Fotografia 50 - Sem título	124
Fotografia 51 - Retrato enchente.....	127
Fotografia 52 - Davi Jesus do Nascimento.....	133
Fotografia 53.....	137
Fotografia 54 - Quem constrói as casas.	145
Fotografia 55 - Jacy	154
Fotografias 56 e 57- Jacy	155
Fotografia 58 - Jacy.....	156
Fotografias 59 e 60 - Jacy.....	157
Fotografias 61 e 62 - Jacy	158
Fotografias 63 e 64 - Jacy.....	159
Fotografia 65 - Quem constrói as casas	164
Fotografia 66 e 67 - Exercícios de memória	175
Fotografia 68 - Exercícios de memória	176
Fotografia 69 - Exercícios de memória.....	177
Fotografia 70 - Quem constrói as casas	179
Fotografia 71 - Quem constrói as casas.....	191
Fotografia 72 - Aprender a nadar - Díptico	193
Fotografia 73 - Quem constrói as casas	196
Fotografia 74 - O último girassol	200

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Folhetim: Três momentos de um rio.....	34
Imagem 2 - Folhetim: Três momentos de um rio.	35
Imagem 3 - Folhetim: Três momentos de um rio.	36
Imagem 4 - O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã.....	76
Imagem 5 - Folhetim: Três Ranchos	101
Imagem 6 - Folhetim: Três Ranchos	104
Imagem 7 - Folhetim: Três Ranchos	106
Imagem 8 - Folhetim: Três Ranchos	107
Imagem 9 - Folhetim: Três Ranchos	108
Imagens 10 e 11 - A correnteza zanza silêncios.	126
Imagens 12 e 13 - Sem título	129
Imagem 14 - Visita é bom só até três dia, depois começa a feder peixe.	131
Imagem 15 - Quem constrói as casas - Díptico.....	147
Imagem 16 - Quem constrói as casas.....	181
Imagem 17 - Diálogos	184
Imagem 18 - Diálogos.....	185
Imagem 19 - Diálogos.....	186
Imagem 20 - Diálogos	187
Imagem 21 - Diálogos	188
Imagem 22 - Quem constrói as casas.....	189
Imagem 23 - Etiquetar memórias	190

SUMÁRIO

1.1 INTRODUÇÃO	14
PRIMEIRO CAPÍTULO	19
2.1 Nota sobre a memória e o esquecimento – e a imaginação	20
2.2 Percorrer labirintos	26
2.3 Gavetas, álbuns e caixas de sapato	45
2.4 Segunda nota sobre a memória, a imaginação, o tempo – e o espaço.	51
SEGUNDO CAPÍTULO.....	56
CASA 1 – O primeiro Ipê do Partenon – Erick Perez.....	62
Casa 2 – A casa das Macabéas – Bárbara Lissa.....	78
CASA 3 – Do outro lado do Atlântico – Aline Motta	85
CASA 4 – Três Ranchos e as casas das estações – Maria Vaz	96
CASA 5 – berço de alevim – Davi Jesus do Nascimento	121
TERCEIRO CAPÍTULO	137
3.1 A mulher da educação	139

3.2 Muitos anos depois	149
3.3 A construção do espaço: do álbum à casa.....	152
3.4 A construção do universo e do futuro: da casa aos livros.....	162
3.5 Dos primeiros acercamentos, aos últimos encontros – 9 gestos.....	171
Primeiro gesto – Primeiras palavras	173
Segundo gesto – Exercício de <i>memória</i>	174
Terceiro gesto – Amálgamas.....	178
Quarto gesto – 1932	179
Quinto gesto - Diálogos.....	182
Sexto gesto – Etiquetar memórias	190
Sétimo gesto – Aprender a nadar.....	192
Oitavo gesto – O balão vermelho	194
O último gesto – Quem constrói as casas	197
3.6 Nota final	199



I.I INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasce de um fascínio muito singelo e, provavelmente, também muito comum: das gavetas fechadas de uma casa, aquelas que, no tempo das casas, não se costuma abrir muito e, quando pouco, abrem-se para receber algo novo que vai envelhecer com o cuidado do que já está dentro. Essas gavetas vão normalmente enchendo-se com o tempo, com o acúmulo de vida, de estórias e lembranças que ganham corpo nas fotografias - dentro ou fora de álbuns - cartas, bilhetes, desenhos e outros arquivos. Tudo aquilo que se deseja recordar entra ali, tudo que parece importante demais para ser jogado fora ou mesmo para estar exposto aos descuidos dos quais as gavetas podem acolher; tudo o que parece muito íntimo e pessoal para ocupar outro lugar qualquer da casa.

Desde muito nova comecei a abrir essas tais gavetas na casa da minha avó Jacy (dos meus avós, mais precisamente, mas que, por um hábito que também vem da infância, sempre chamei de “casa da vovó”). Já havia um pouco de mim ali dentro e, por mais breve que tenha sido minha vida até aquele momento, já era fascinante encontrar-me comigo mesma de pouco tempo antes. Mais ainda era ver minha avó adolescente, trajando um maiô preto ao lado dos amigos com cara de passado, ou a fotografia da minha mãe – a que mais me fascinava, eu ia vê-la com frequência desde que a descobri –, aos dezesseis anos, sentada numa grama alta, vestindo uma saia branca e longa, com os cabelos escuros longuíssimos e um piercing no nariz. Quando apareci com a tal fotografia buscando a sua história, ela me contou que havia sido a segunda pessoa em Belo Horizonte a fazer um piercing no nariz, depois da colega que furou seu próprio e, em seguida, o dela. Muito orgulhosa, contei a história umas tantas vezes por aí até que ela se esgotasse em normalidade, quando tanto eu quanto boa parte de minhas colegas já ostentávamos nossos próprios piercings pelo corpo.

Passando o tempo, fui percebendo que eu era a maior interessada naquelas gavetas. Das primeiras vezes pedi, depois passei a anunciar, até entender que ninguém se importava que eu fosse, aos poucos, esvaziando-as e, assim, enchendo as minhas próprias. Com a morte da minha avó, em 2010, a casa começou a caminhar rumo a um primeiro fim. Meu avô ainda vivia nela, mas era apegado a outros arquivos (se é que posso chamá-los assim): jornais, revistas, livros, pregos, parafusos, arames e tudo quanto é coisa que não é, mas ainda poder ser útil – fora os livros, é

claro. Oito anos depois, com a morte do Ruy, herdei o que ainda não havia guardado dos arquivos de meu interesse. Tomo-os para mim em um momento distante daquele em que, curiosa, revirava cada canto da casa dos meus avós. O momento pode ser outro, mas não tão diferente é a menina-mulher que desde sempre gostou de colecionar, inventar e construir estórias. Como quem constrói as casas, com suas bases, alicerces e fundações, mas também através de sonhos, da imaginação e inevitáveis lacunas.

Na parede à esquerda da porta do quarto de dormir está a cômoda de madeira de jacarandá com formas ondulares em alto relevo, cinco gavetas e dois puxadores de ferro para cada uma. Nas três primeiras está o que há de mais importante para o dia a dia: dois decks de cartas muito gastas para um jogo de paciência sem fim, o medidor de glicose e as tiras-teste, um kit de costura com botões sortidos, o documento de identidade, o talão de cheque e alguns trocados do que foi sobrando da padaria. Destes trocados, muitas vezes ganhávamos um picolé, minha prima e eu.

Voltarei a essas gavetas mais adiante, mas agora preciso falar das duas últimas, aquelas “menos úteis”, mas não menos importantes. Inclusive, se o tempo contribui para a importância das coisas, essas são as mais valiosas, abrigam décadas de uma história a princípio pessoal, íntima, familiar, de minha avó trajando um maiô preto ao lado daqueles amigos com cara de passado, mas que são também registro de uma moça nascida no interior de Minas Gerais, em 1930, dois anos antes de ser conquistado, pelas mulheres, o direito ao voto. Ali, estão os registros de uma mulher que se tornou doutora em filosofia da educação, professora na Universidade Federal de Minas Gerais e autora de uma coleção de livros didático de Estudos Sociais que foram usados em quase todos os estados do Brasil, tão pioneiros e inovadores que, para serem editados e publicados, minha avó, junto do meu avô Ruy, tiveram que criar sua própria editora: as *Edições Girassol*.

Aos meus aproximadamente quinze anos eu não me importava em conhecer profundamente a história que aqueles arquivos poderiam me contar, buscava “apenas” as estórias por detrás das imagens, ou nada em particular. Eu sequer sabia, como hoje entendo, que tudo aquilo era, ou poderia ser, parte da construção de memórias coletivas, da qual minha avó não foi a única, apesar de sua história pessoal tê-la sido.

Naquele tempo eu não tinha ainda consciência de que aqueles arquivos, o que envolve fotografias, cartas e outros relatos escritos, poderiam ser também mais um documento de uma época e, inclusive, de uma época em que ainda se guardavam as lembranças-memórias-afetos dentro das gavetas.

Dentro das casas existem gavetas, ou qualquer outra coisa onde se guarda objetos de memória. Existem, ainda? Estamos, provavelmente, diante de uma última *geração das gavetas*, das caixas de sapato, dos álbuns de família, dos bilhetes, das cartas e da fotografia impressa, que se pega com as mãos, se vira do avesso e se busca no verso um recado, uma data ou algum outro rastro que escapou à imagem.

Por mais que o uso dos arquivos não seja recente no fazer artístico, é possível que haja, nesta geração, um desejo de resgatar esse arquivo físico cada vez menos fabricado e incorporá-lo às suas práticas artísticas, desarticulando-os do passado. Escrevo como parte desta geração e é a partir dela e de uma antes da minha, mais especificamente de uma geração de artistas que recorrem aos arquivos familiares físicos, palpáveis, em que se sustenta esta pesquisa. Apoio-me também em autores como Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Foucault, Didi-Huberman, Maria Angelica Melendí, Jeanne Marie Gagnebin, que se dedicaram e ainda se dedicam a pensar a memória, o esquecimento, a história e a imaginação, aqui abordada a partir dos arquivos fotográficos. Além destes, me apoio com ainda mais peso às trajetórias, criações, conversas e escritos de Erick Perez, Bárbara Lissa, Aline Motta, David Jesus do Nascimento e os meus próprios, orientando o cerne da pesquisa que busca, principalmente, aproximar-se do fazer artístico e sua construção poética. Por fim, o alicerce é a própria Jacy Camarão, com quem me encontro – ou tento me encontrar – através não apenas da relação que tivemos enquanto habitamos juntas um mesmo tempo e espaço, mas do que encontrei nos arquivos e álbuns que não só ela constituiu, mas nos quais aparece representada. Além disso, do que ela deixou escrito, desde cartas e relatos mais informais, até os livros que ela escreveu ao longo da vida e do que foi escrito sobre ela.

Esta pesquisa não pretende, portanto, abrir e explorar apenas as gavetas da casa da minha avó, muito antes pelo contrário. Foi ao abri-las pela primeira vez que nasceu o fascínio e, até hoje, sempre que visito qualquer casa, me é quase impossível disfarçar a curiosidade pelos porta-retratos – já também tão raros – expostos pelos cômodos onde sou convidada a entrar. Portanto, todo o trabalho acontece no cruzamento com outras histórias e memórias que são narradas, e imaginadas.

Diante do abrir e vasculhar gavetas, álbuns, caixas de sapatos e outros cantos mais onde é possível guardar memórias e lembranças, proponho analisar as criações de artistas contemporâneos brasileiros no resgate e apropriação de arquivos públicos e, principalmente, familiares, bem como a sua relevância na construção e reescrita de memórias coletivas. Compreendendo a amplitude que abarca essa discussão, proponho ainda um recorte geográfico e temporal: primeiro no Brasil, a fim de estabelecer uma aproximação tanto no diálogo com parte dos artistas que serão trazidos, quanto com as narrativas que emergem de suas pesquisas; segundo, das gerações que se situam na transição entre o analógico e as tecnologias digitais, aqui representadas como as últimas gerações das gavetas. Ressalto ainda que, mesmo dentro do recorte geográfico e temporal proposto, a multiplicidade de circunstâncias que motivam o uso do arquivo fotográfico é tão abrangente que não seria impossível incluir aqui um conjunto tão amplo de trabalhos, considerando inclusive o aprofundamento dado a cada um deles. Entretanto, os artistas serão trazidos de modo que sejam contempladas narrativas que partem de motivações diversas: tanto de apagamentos quanto de excessos, do culto à memória e do desejo de esquecimento, buscando também uma compreensão do porquê do uso do arquivo e da opção pela poética e pela fabulação diante de suas apropriações.

Escolho o caminho da poética, pois acredito no seu potencial de criar pontes entre os arquivos e o meio social; entre as esferas do privado e do público; entre o que foi e o que *poderia ter sido*. Trabalhar a partir de um arquivo pessoal e familiar é também uma forma possível de romper com as narrativas e sujeitos hegemônicos presentes nos arquivos públicos, bem como de narrar, de maneira mais profunda, desde dentro, desde a própria trajetória. Ao criar essa ponte, o sujeito – neste caso, o artista – contribui na elaboração de memórias coletivas que, por sua vez, constrói, ou reconstrói, certas histórias. Ainda, o pensamento e fazer artístico, utilizando-se da estratégia de constituir narrativas por meio da fabulação, abre um campo para pensar a memória a partir da imaginação e a construção arquivística por meio da poética.

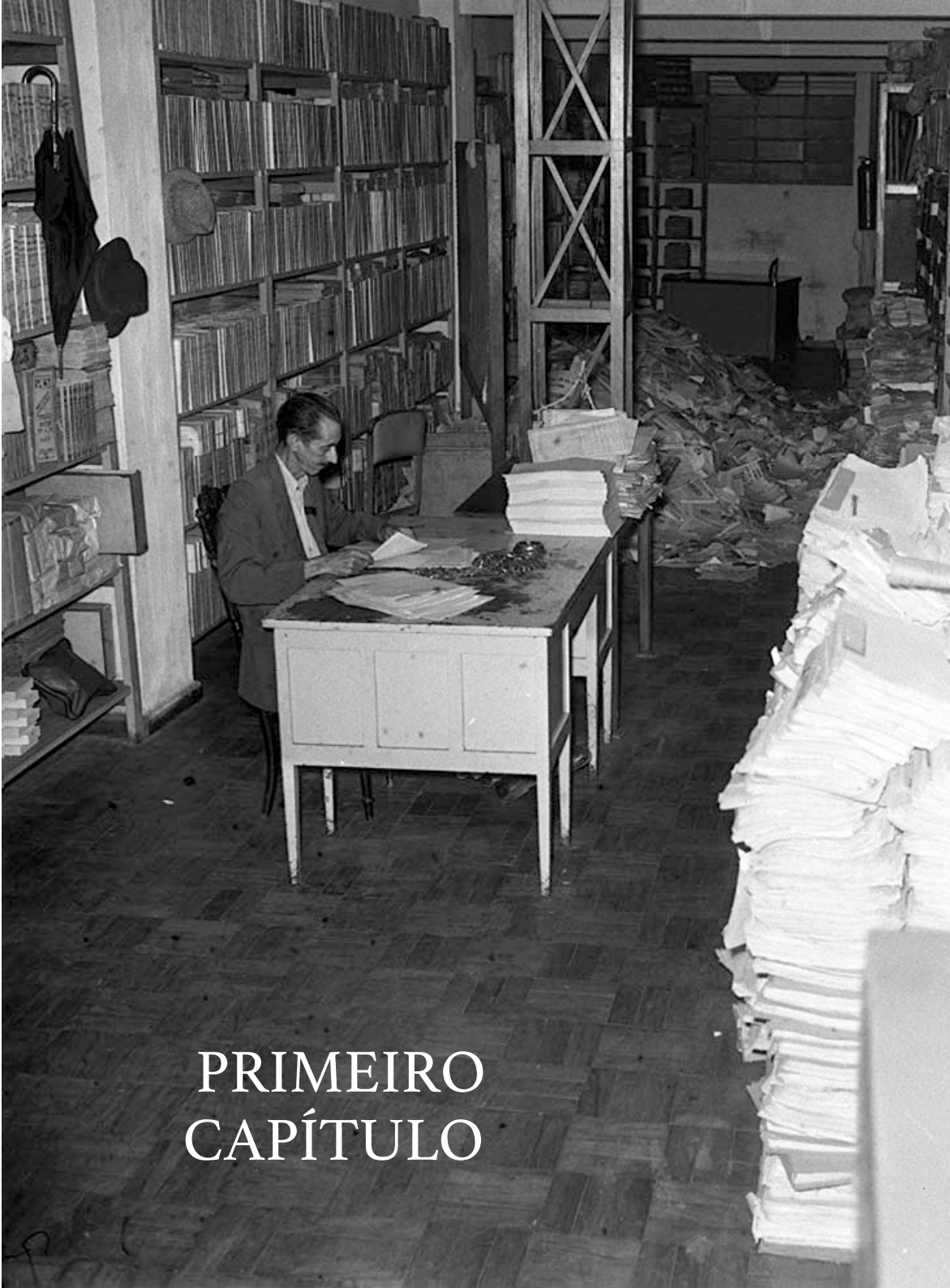
A fim de construir uma base que leve o leitor a um entendimento abrangente de um dos eixos centrais da pesquisa – o arquivo – o primeiro capítulo traça um percurso desde os labirínticos arquivos públicos, sustentado pelas pesquisas de Rosângela Rennó, Leila Danziger e duo Paisagens Móveis (composto por mim e Bárbara Lissa), até o espaço da casa – onde são abrigados os arquivos familiares –, criando a ponte para o capítulo seguinte. O segundo capítulo é sustentado, principalmente, pelos cinco artistas já citados, trazidos por meio de suas

respectivas casas, construídas e concebidas de formas múltiplas, na tentativa de aproximar e entrecruzar a construção da memória à construção do próprio espaço vivido. Dentro de cada uma delas, há um encontro não apenas com os trabalhos, mas com as histórias individuais e a inevitável amálgama entre o pessoal, o coletivo e as criações/produções de cada um. Por fim, no terceiro e último capítulo, retorno não apenas às três últimas gavetas da casa dos meus avós, mas à própria casa que as acolhe e às histórias que a constroem. Volto-me, finalmente, à Jacy e à pergunta: *quem constrói as casas?*

Fotografia 2 – Quem constrói as casas



Fonte: Da autora.



PRIMEIRO
CAPÍTULO



2.1 Nota sobre a memória e o esquecimento – e a imaginação

A recordação é para aqueles que esqueceram

Plotino – Enéadas

e

Para recordar [ou para não esquecer] é preciso imaginar

Georges Didi-Huberman

No pensamento mítico da Grécia antiga, onde correm paralelos o *Mnemosyne*, rio da memória, e o *Lethe*, rio do esquecimento, os opostos não são contraditórios, mas complementares e, para que haja memória, é preciso haver esquecimento. Considerando-se que um não existe sem o outro, é impossível à memória, conhecida por ambicionar a verdade, reconstituir a história em sua totalidade. Ela é, afinal, segundo Walter Benjamin, objeto de construção “cujo lugar é construído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (jetztzeit)”¹.

A reconstituição da história, ou a *articulação histórica do passado* – como prefere Benjamin², em recusa a um ideal de ciência histórica – por sua vez, baseia-se na reconstituição de rastros, noção preciosa e complexa que, segundo Jeanne Marie Gagnebin, “procura manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença”³ inscrevendo a lembrança de uma presença que não existe mais e está sempre ameaçada de apagar-se em definitivo.

¹ BENJAMIN. *Sobre o conceito da História*. 2018, p.18.

² BENJAMIN. *Sobre o conceito da História*. 2018.

³ GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*. 2009, p.44.

Por que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem – o conceito – de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente.⁴ (BENJAMIN, 2018)

Segundo a distinção proposta por Paul Ricoeur⁵, existem ainda três espécies de rastros, sendo elas: o rastro psíquico, ou a impressão, afecção resultante de um acontecimento marcante ou traumático; o rastro cerebral, tratado pelas neurociências; e o rastro escrito que, no plano da historiografia, tornou-se o rastro documental, em constante ameaça de apagamento. Do apagamento dos rastros denomina-se, portanto, o esquecimento e, a fim combatê-lo, institui-se o arquivo. Ainda, sem que houvesse o esquecimento, não existiria necessidade de uma guarda da memória e, portanto, tampouco seria necessária a constituição de arquivos. Entretanto, importa ressaltar que, assim como a memória, o arquivo tampouco escapa ao esquecimento: é necessariamente lacunar e descontínuo, além de vulnerável ao apagamento, destruição ou mesmo alteração.

Devemos ter cuidado de não identificar o arquivo do qual dispomos, por muito proliferante que seja, com os feitos e gestos de um mundo do qual não nos entrega mais que alguns vestígios. O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar.⁶ (DIDI-HUBERMAN, 2012)

Na história das artes, com a ascensão do pós-modernismo na segunda metade do século XX, há um movimento de rompimento com a história chamada *linear*, narrada sob uma perspectiva eurocêntrica. Esse rompimento dá-se justamente no questionamento de que a história é passível de fragmentação e lacunas e, ao mesmo tempo em que certas narrativas são trazidas à luz, outras são levadas ao esquecimento. Não cabe à História, portanto, uma única verdade. Diante disso, surge a necessidade de escrever outras histórias para além do pensamento hegemônico, uma *história a contrapelo*, como já havia proposto Walter Benjamin⁷ algumas décadas antes. Nesse contexto, mais ao final do

⁴ Ibidem.

⁵ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*. 2009.

⁶ DIDI-HUBERMAN. *Imagens Apesar de tudo*. 2012, p.204.

⁷ BENJAMIN. *Sobre o conceito da História*. 2018.

século, é também efervescente uma febre de arquivo, que se manifesta no desejo de resgate a outras narrativas e da reconstrução histórica a partir de outros sujeitos. No campo das artes, especificamente no Brasil, destaco alguns nomes como os de Rosangela Rennó, Paulo Bruscky, Mabe Bethônico e Leila Danziger, dos quais algumas obras serão discutidas adiante.

Se hoje as águas de Letes e Mnemosyne parecem estar misturadas, essas obras são como arcas que portam os escombros de uma humanidade que sobreviveu ao seu próprio naufrágio, mas também peças de construção de um mundo novo talvez menos violento.⁸ (SELLIGMANN-SILVA, 2017)

Assim, o uso do arquivo – aqui com ênfase nos arquivos fotográficos – ora de domínio público, familiar ou pessoal, ainda que não seja recente, tem se mostrado recorrente nas práticas de artistas contemporâneos e evidências da febre de arquivo, que “começou com fabulosas utopias futuristas e terminou imerso na nostalgia”⁹, persistem até os dias atuais. Diante desse sentimento, marcado por uma era das catástrofes e por um tempo tanto de apagamentos quanto de excessos, de uma geração que vive entre o fim das gavetas e o aparecimento fugaz das novas mídias, há um desejo de retorno ao passado, seja em via de restaurá-lo, quanto de fabular o que, das lacunas e das tantas possibilidades de combinação e narrativa das imagens, abre espaço à imaginação. Um retorno em busca da genealogia, de afetos, de “algo que deixamos passar sem perceber, (...) a peça que falta para dar, de novo, sustentação ao sonho”¹⁰. Um retorno ao passado que visa, também, presente e futuro.

A imagem da *peça*, trazida por Maria Angélica Melendí, é também importante ao que interessa a esta pesquisa, uma vez que evoca mais uma vez o sentido de *rastro* e de algo que se persegue sob o desejo de encaixe. Entretanto, tal como a memória, a história não se constrói como em um quebra-cabeças, com peças que se encaixam dentro de um único recorte. Ao contrário, história e memória são construídas em uma trama que é tecida e constantemente reordenada a partir do enorme amontoado de imagens que nos atravessam diariamente. Imagens que,

⁸ SELLIGMANN-SILVA. *Os poderes da arte da memória*. 2017.

⁹ MELENDI. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. 2017, p.21.

¹⁰ *Ibidem*.

desde a sua vasta multiplicação – bem como dilaceração, censura e manipulação – conformam arquivos que buscam compreender e agrupar sua multiplicidade.

Frequentemente, nos encontramos portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem.¹¹ (DIDI-HUBERMAN, 2012)

A esta problemática Didi-Huberman propõe um retorno aos que tentaram produzir um saber crítico sobre as imagens e que, diante da dificuldade de lidar com o seu aspecto lacunar – também da história e, conseqüentemente, do arquivo – fazem uso da imaginação e da montagem. Nessa prática, destaca-se o historiador Aby Warburg e o seu *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), um atlas articulado por meio de associações, aproximações e diferenças entre imagens heterogêneas e anacrônicas.

Em *Mnemosyne*, Warburg relata, pelas imagens, desde os primórdios da história ocidental, o que ele nomeia de “diversidade de sistemas de relações nas quais o homem se encontra envolvido”. Ciente do quão inesgotável é aproximar imagens por suas diferenças ou distinções, ele não almejava sintetizar nem descrever; mas contudo provocar, como situa o próprio Warburg, o encontro de certas relações íntimas e secretas, correlações no saber transversal ad infinitum da relação complexa entre história e imaginário.¹² (QUINTAS, 2018)

Assim como as articulações propostas por Warburg, essa operação é também presente nos trabalhos dos artistas trazidos aqui. Ainda que sob outras intenções, eles são construídos por meio de aproximações, associação e justaposições que, mesmo anacrônicas, possibilitam a construção de um novo sentido às imagens e documentos históricos. Existe, portanto, um desejo de transcender a realidade, tecendo essa trama

¹¹ DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tocam o real*. 2012, p.207.

¹² QUINTAS. *Atlas Mnemosyne. Busca infinita por arquivar imagens e pensamentos*. 2018, p.56.

da qual, ao contrário da memória, não se espera uma verdade histórica, uma vez que, como coloca Didi-Huberman¹³ “para recordar é preciso imaginar”. Diante do perigo provocado pela palavra *imaginação*, que muitas vezes pode ser lida como uma fantasia pessoal ou gratuita¹⁴, o autor lembra que, nada tendo a ver com isso, ela nos oferece um *conhecimento transversal* diante da sua intrínseca potência de *montagem*.

[A imaginação] consiste em descobrir – ali mesmo onde ela recusa os laços suscitados pelas semelhanças óbvias – laços que a observação direta é incapaz de discernir. (...)A imaginação aceita o múltiplo e o reconduz constantemente para nele detectar novas “relações íntimas e secretas”, novas “correspondências e analogias”, que serão elas mesmas inesgotáveis, assim como é inesgotável todo o pensamento das relações que uma montagem inédita, cada vez, será suscetível de manifestar.¹⁵ (DIDI-HUMERBAN, 2012)

Tão evidentes são as ressonâncias entre tempos que, no ano de 2021, a 34ª Bienal de Arte de São Paulo, intitulada “Faz escuro, mas eu canto” em homenagem ao poeta amazonense Thiago de Mello, coloca o arquivo em destaque. Acredito que, aqui, não mais como um resquício da citada *febre de arquivo*, que colocava o passado em maior evidência, mas num anseio de pensar outras formas de construir o futuro.

O gesto de se debruçar sobre o que já se foi implica um gesto de edificar o que ainda não é, o que virá a ser. (...) por isso, o processo da memória, entendido comumente como um retorno ao passado, pode também ser visto sob outro prisma: aquilo que se constrói em direção ao futuro.¹⁶ (CASTELLO BRANCO, 1990)

A bienal sustenta-se, dentre outras bases, sob o “direito à opacidade”, formulado por Édouard Glissant na *Poética da relação*¹⁷, que não pretende idealizar um mundo transparente e sem diferenças, mas enxergá-lo para além das verdades absolutas, identidades fixas e histórias

¹³ DIDI-HUBERMAN. *Imagens Apesar de tudo*. 2012, p.49.

¹⁴ DIDI-HUMERBAN. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. 2018, p.20.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ CASTELLO BRANCO. *A Traição de Penélope*. 1990, p. 34.

¹⁷ GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. 1996.

“oficiais”, ilustrando o desejo de diversidade e *relacionalidade* de ideias e corpos diversos. Diante disso, a presença dos arquivos no seio de uma bienal de arte, como coloca Ana Kiffer¹⁸ “faz parte de um gesto maior do que mostrar um acervo”:

Reivindicando a comunidade que ainda não somos e, ao mesmo tempo, homenageando os antepassados negligenciados, em meio à força material e mineral do passado, o arquivo faz apelo à vida, ao vivente e ao porvir. Aí onde se funda a aventura da relação.¹⁹ (KIFFER, 2021)

No espaço onde é trazido o conceito de Édouard Glissant, apresentam-se também arquivos de texto, desenhos e cadernos do autor em um possível diálogo com Antonin Artaud, imaginado pela escritora e pesquisadora Ana Kiffer a partir da descoberta de que Glissant chegou a conceber uma revista que teria um texto inédito de Artaud em sua primeira edição. O encontro fabulado pela autora propõe, em primeiro lugar, tornar palpáveis as semelhanças e contrastes entre ambos, mas, para além do que envolve a possível relação entre os dois autores, Kiffer acaba criando ela própria uma obra-apresentação. Ao mesmo tempo em que expõe o direito à opacidade proposto por Glissant, ela diz da própria construção das opacidades e da impossibilidade das transparências e, por sua vez, da própria memória, uma vez que “a memória também se imagina, e de modo profético ela reinventa o passado a partir dos esquecimentos, das rasuras e de suas obliterações”²⁰

Por isso, “o futuro de todos nós é inextricável”. E nunca, como agora, sentimos tanto os efeitos concretos dessa frase de Édouard Glissant. Ela se aloja em nossos corpos e aponta para a necessidade conjunta de imaginação radical de outros modos de ser do mundo e de ser no mundo.²¹ (KIFFER, 2021)

¹⁸ KIFFER. 2021. Texto retirado da 34ª Bienal de arte de São Paulo.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

Diante desse questionamento, faz-se clara a importância e necessidade de retorno ao passado junto de cada passo rumo ao futuro, lembrando que esse retorno, bem como a construção da história, não é ou jamais será estanque porquanto haja a memória e a imaginação, sempre fluidas e passíveis de transformação.

2.2 Percorrer labirintos

Antes de avançar na discussão que penetra os arquivos pessoais e familiares, na tentativa de compreender, primeiramente, o próprio entendimento do que configura um arquivo, faz-se necessária uma análise voltada para a sua dimensão pública e institucional, considerando que é desse lugar que, como veremos, se aproximam as definições mais oficiais.

Jacques Derrida²², opondo-se a propor um conceito rigoroso ao que para ele é de uma natureza necessariamente dialética, prefere pensar em uma *impressão* associada ao arquivo, uma vez que conceituá-lo seria colocá-lo no lugar estanque ao qual ele não pertence.

Oponho aqui o rigor do conceito à vaga ou mesmo franca imprecisão, à relativa indeterminação de uma tal noção. “Arquivo” é somente uma noção, uma impressão associada a uma palavra (...). Uma impressão que insiste através do sentimento instável de uma figura móbil, de um esquema ou de um processo infinito ou indefinido.²³ (DERRIDA, 2001)

Pensar não em um conceito, mas em uma impressão associada à palavra, é mais coerente com o entendimento de que os arquivos não encerram ou explicam um fato. A *impressão* é também passível de gerar imagens e associações, aproximando-se mais da noção de memória,

²² DERRIDA. *Mal de Arquivo*. 2001.

²³ DERRIDA. *Mal de Arquivo*. 2001. P, 48-49.

inerente ao arquivo. Não há ou é necessário que haja uma definição única ou concreta, o arquivo pode conformar uma variedade de combinações e esquemas, sempre em processo de formulação.

Tampouco a fim de conceituar, mas de tentar compreender “o que queremos dizer com arquivo”, Ricoeur²⁴ recorre a definições enciclopédicas e percebe a recorrente afirmação do seu caráter mais institucional, como um acervo documental de uma instituição que o produz, reúne e conserva. Portanto, partindo da ideia da *impressão*, tal qual citado acima, é importante percorrer, primeiramente, os arquivos públicos, uma vez que diante das definições oficiais, é para esse lugar que parece direcionar-se um primeiro entendimento do termo, tornando-se secundário o que provém de seu caráter privado e familiar. Esse percurso, inclusive, facilitará também o próprio entendimento da sua natureza lacunar e fragmentária.

Segundo o arquivologista Marcelo Nogueira de Siqueira²⁵, o arquivo é a mais antiga instituição de memória, cuja existência, que parte de armazenar documentos a fim de preservá-los, catalogá-los e assim *conservar* a história e memória de um determinado local e sociedade, é concomitante ao surgimento do registro físico, ou seja, data de três mil anos antes de Cristo. Entretanto, ainda segundo Siqueira, a primeira sala de consulta dentro de um arquivo foi criada, oficialmente, apenas na segunda metade do século XIX e, mesmo depois de quase quatro mil anos eles permanecem, ao menos no Brasil, praticamente inacessíveis a um público mais amplo até o vigor da lei de acesso à informação, em 2011²⁶.

A primeira imagem faz-se, portanto, evidente: de um lugar escuro, fechado, silencioso e pouco acessível²⁷. Em minhas experiências enquanto pesquisadora, para que me fosse autorizada a entrada nos arquivos públicos da minha cidade, Belo Horizonte, foi preciso assinar o nome, registrar CPF e, em alguns casos expor as intenções do acesso à informação buscada. Liberada a passagem, ainda antes de entrar,

²⁴ RICOEUR. *História, memória e esquecimento*. 2007.

²⁵ SIQUEIRA. *Da dimensão poética à metáfora política: a ideia de arquivo na obra Todos os Nomes, de José Saramago*. Entrevista concedida pelo autor para a III Jornadas Internacionais José Saramago. 2018.

²⁶ Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011. Art. 1º Esta Lei dispõe sobre os procedimentos a serem observados pela União, Estados, Distrito Federal e Municípios, com o fim de garantir o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal.

²⁷ É importante considerar que os arquivos públicos têm passado por transformações nos últimos tempos que visam facilitar o seu acesso, tanto físico quanto digital.

algumas coisas ficam; é permitido levar consigo poucos itens como acompanhantes: um caderno, caneta e, salvo exceções, um aparato para registro fotográfico. Finalmente dentro, especifica-se a um guardião o que se busca, com precisão de data e, a depender do caso, nome do local, jornal ou revista. Esta, ainda na minha experiência pessoal, é talvez a etapa mais difícil, diante de uma imensidão de possibilidades para, em certos casos, simplesmente conferir a importância de um ou outro documento ou imagem referentes ao trabalho em questão. Feito o pedido, o guardião faz a conferência daquilo que pode ou não ser trazido – caso esteja em processo de restauração ou simplesmente por não constar ali – e, finalmente, vai em busca do material requisitado. O último passo: colocar as luvas antes de tocar qualquer objeto mais *valioso* e, antes de sair, algumas instituições exigem ainda que seja assinado um documento detalhando tudo o que foi registrado, página por página, item por item.

A imagem do lugar do arquivo, ou uma das impressões associadas a ele, pode ser então desse lugar hermético, cheio de hierarquias e segredos, o qual só é possível percorrer tendo em mãos um fio de Ariadne, como propõe José Saramago ao seu personagem homônimo no romance *Todos os Nomes* (1997)²⁸, que acometido por um *mal de arquivo*²⁹, encontra um rosto que lhe parece familiar e, a partir de então, passa a perseguir sua identidade em meio ao labirinto das gavetas quase fúnebres que compõe a Conservatória Geral do Registro Civil.

Não surpreende que seja essa a impressão de um lugar por tanto tempo fechado, cujos documentos só podem ser acessados após uma série de burocracias, o que contribui, para além da criação dessa imagem do arquivo, com a construção da própria história e memória, uma vez que o tornar público também cabe à intenção de quem controla e detém seu acesso. Como coloca a artista e pesquisadora Gabriela Sá, que

²⁸ SARAMAGO. *Todos os Nomes*. 1997.

²⁹ De acordo com Jaques Derrida, em *Mal de Arquivo. Uma impressão Freudiana*, 2001, p.118: estar com o mal de arquivo “é arder de paixão. E não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. E correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva.”

se dedica a pesquisar os arquivos em sua potência poética: “O gesto de arquivar também é duplo, sempre atrelado à decisão entre o que arquivar e o que não arquivar, assim como o gesto da memória, que deve ser considerada tecida tanto por esquecimentos quanto por lembranças”³⁰.

Adentrar esses arquivos e tecer uma trama entre os documentos encontrados é saber que a informação arquivística é lacunar e seletiva e, tanto não encerra os fatos, quanto também exclui – e excluiu por muitos anos – diversos saberes, sujeitos e narrativas. Portanto, ao mesmo tempo em que os arquivos públicos fazem a guarda e a conservação da memória, eles também podem – ou querem – esconder e apagar.

Na antropologia, onde o caráter lacunar e contingente das informações contidas no arquivo é muito reconhecido, é tida como periférica a atividade do antropólogo que não vai a campo e dedica-se prioritariamente à pesquisa arquivística, caracterizando os chamados *antropólogos de gabinete*, como explica Olívia Maria Gomes da Cunha³¹. Esse ceticismo diante da pesquisa em arquivo para a formação de uma etnografia se dá na ausência da escuta e do diálogo, presentes na pesquisa em campo. Entretanto, para além de analisar as interpretações produzidas pelos sujeitos e grupos que compõe o campo de estudo, é também necessário entender os contextos da sua produção. Sobre essa perspectiva, da Cunha³² reconhece o lugar etnográfico do arquivo compreendendo a sua produção de “vozes” não a partir dos documentos em si, mas do contexto em que são constituídos, uma vez que a sua guarda e catalogação é mantida por pessoas, grupos sociais e instituições cujas escolhas e modos de formulá-los podem ser também tomadas como objeto de análise. Dessa forma, ainda segundo a autora, os arquivos tornam-se “territórios onde a *história* não é buscada, mas contestada, uma vez que constituem *loci* nos quais outras historicidades são suprimidas”³³.

Retomo o meu percurso de visita aos arquivos públicos para narrar o momento em que já estou dentro e, finalmente, me encontro com o objeto da minha pesquisa. Junto com minha parceira de trabalho Bárbara Lissa³⁴, artista visual e pesquisadora com quem compartilho

³⁰ SÁ. *Afectos lacunares*. 2017, p.78.

³¹ CUNHA. *Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo*. 2004, p.7/293.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Bárbara Lissa é artista visual e pesquisadora, mestranda em artes pela EBA/ UFMG), com graduação em Artes Plásticas pela Guignard/ Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

o duo Paisagens Móveis³⁵, buscávamos, no arquivo público de Belo Horizonte, imagens do período de canalização dos rios da cidade. Mesmo tendo sido fundada devido à vasta hidrografia que compõe seu território, quase a metade da extensão de suas águas corre hoje por debaixo de ruas e avenidas, ocasionando enchentes anuais e consequências catastróficas para a cidade. Se nosso trabalho buscava justamente questionar as políticas públicas que deram as costas aos rios em nome do chamado *progresso*, asphaltando toda a cidade, inviabilizando a infiltração das águas das chuvas e eliminando os rios e córregos da paisagem urbana, as imagens dos arquivos representavam o oposto.

Num recorte aproximado entre as décadas de 30 e 70, vimos – nas fotografias e páginas dos jornais – a exaltação das políticas desenvolvimentistas e de seus líderes, do chamado ao progresso que antecede a catástrofe. Aludindo ao *Anjo da história* de Benjamin, que “gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído”³⁶, colocamo-nos não diante de um vendaval, mas de um dilúvio que nos arrasta *imparavelmente* para o futuro. O passado pode ser irreparável mas, numa ação de “reabilitar fotos antigas, atribuindo a elas um contexto novo”³⁷, Bárbara e eu fabulamos um futuro em que a cidade é (re)tomada e submergida pelas águas. Aquilo a que chamamos progresso, é este dilúvio.

³⁵ O duo Paisagens Móveis, composto pelas artistas Bárbara Lissa e Maria Vaz, trata da relação entre a memória individual e coletiva, suas lacunas, apagamentos e ficções poéticas, dentro do universo familiar, coletivo e do espaço urbano e natural. Desenvolvem os trabalhos por meio da fotografia e do audiovisual, através de experimentações entre imagem e palavra, analógico e digital e apropriação de imagens de arquivo.

³⁶ BENJAMIN. *O anjo da história*. 2018, p.14.

³⁷ SONTAG. *Sobre fotografia*. 2004, p.86.

Fotografia 4 - Três momentos de um rio.



Fonte: Duo Paisagens Móveis – Bárbara Lissa e Maria Vaz.

Três Momentos de um Rio (2017-2021)³⁸ dá nome ao trabalho que costura os tempos das águas de Belo Horizonte, entre o passado em que foram canalizadas, o presente em que elas inundam parcialmente a cidade e o futuro de uma Belo Horizonte completamente submersa. Os elementos ficcionais tornam-se mais evidentes no terceiro momento, quando esse futuro, cada vez mais próximo, – e cada vez menos fictício – estava a oito anos de distância de quando foi inventado: trazemos outra vez o azul para a paisagem predominantemente acinzentada da cidade, onde o futuro é também impresso em um Folhetim datado de 2025 que leva na manchete o anúncio de um fim, ou de um novo começo.

³⁸ CAMPOS; VAZ. *Três Momentos de um Rio*. 2021. Em 2019 o trabalho foi aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte para a realização de um fotolivre de mesmo nome, publicado em março de 2021.

Entretanto, a ficção, ou a fabulação, acompanha o trabalho desde o primeiro momento, desde a apropriação e reinterpretação das imagens encontradas no arquivo, que ao longo do que mais tarde torna-se um fotolivro, são também postas em uma narrativa que carrega esse outro entendimento do progresso, de um progresso que, *curiosamente*, não enxerga o futuro.

Fotografia 5 - Três momentos de um rio.



Fonte: Duo Paisagens Móveis - Bárbara Lissa e Maria Vaz.

Fotografia 6 - Três momentos de um rio.



Fonte: Duo Paisagens Móveis - Bárbara Lissa e Maria Vaz.

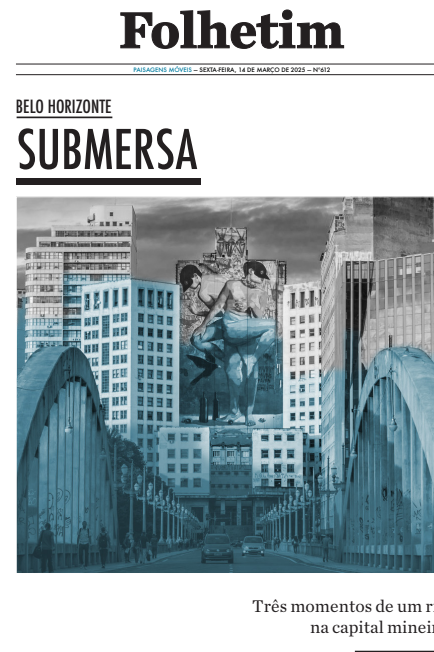
Ao aproximar as imagens do arquivo que representam uma visão positivista do processo de canalização e asfaltamento da cidade *rumo ao futuro*, de imagens que, ao contrário, denunciam o processo destrutivo desse mesmo progresso, é criado um novo código visual para esse arquivo. De volta ao processo de montagem inaugurado por Warburg, como interpreta Didi-Huberman, essa “é a aposta que as imagens, unidas de um certo modo, nos ofereceriam a possibilidade - ou melhor, o recurso inesgotável - de uma releitura de mundo.”³⁹

Curioso é o fato de que, mesmo sendo acontecimento tão constante na cidade, que todo ano sofre com os alagamentos que invadem as casas e levam muitas vezes o pouco que há em algumas delas, parece chocar menos que um futuro com a manchete de uma Belo Horizonte – inteiramente – submersa. Escrito em 2017 e apresentado pela primeira vez no mesmo ano, nos foi dito que estávamos sendo premonitórias, o que seguimos escutando por anos. Até hoje, em 2022, tal premonição se vê cada vez mais concreta e nada é feito por parte das políticas públicas da cidade, tanto no que diz respeito à reparação, quanto na remediação das catástrofes anuais.

³⁹ DIDI-HUBERBAN. *Atlas ou o Gaio inquieto*. 2001, p.27.

Na segunda página do folhetim, escrevo o conto *Homem-Rio*, no qual um homem protagoniza um encontro *fantástico* entre tempos, entre a criança que conviveu com o rio, o homem que trabalha – mesmo sem entender a dimensão desse trabalho – no seu apagamento e, depois, flutua sobre a sua retomada. O conto fabula mais do que uma tragédia, mas uma comunhão de seres que se encontram num progresso outro, da própria natureza.

Imagem 1 - Folhetim: Três momentos de um rio.



Fonte: Duo Paisagens Móveis - Bárbara Lissa e Maria Vaz, 2017.

Imagem 2 - Folhetim: Três momentos de um rio.

Homem Rio

por onde escoa o azul



Os cinco homens desceram a rua em silêncio, cabisbaixos.

Voltavam da margem direita depois do último dia de um trabalho que durara meses. A cidade tinha um cheiro diferente e parecia mais acinzentada, escura.

— Matamos o rio — disse um deles sem encarar os companheiros.

Os outros também não se olhavam. Sentiam vergonha, ainda que dela viesse o pão que levavam para casa. Despediram-se com quase sussurros e foram adentrando suas casinhas miúdas, sem muito querer entrar e tampouco sem querer estar ao desamparo do lado de fora.

O primeiro homem, um moço que em outras ocasiões levava sempre no rosto um largo sorriso, moço bem aparentado, alto e esbeto, parecia-se como uma versão velha e cansada dele mesmo, e caminhava pensando no que fazer para que sua mulher não percebesse a tristeza da sua aparência. Não era por se importar com nada disso ou por algum receio de entristecer a casa e a esposa, mas por não querer mais falar sobre o ocorrido. Parou para colher algumas flores, mas antes de entrar em casa desanimou-se com a ideia de entregá-las a alguém e as atirou à rua, entrando de mãos vazias.

No dia seguinte, quando saiu de casa pela manhã, viu que a cidade havia recebido e levado as suas margaridas.

Sentou-se à borda do passeio sem saber muito bem o que esperar agora que já terminado o trabalho. Seus companheiros provavelmente esticaram-se na cama recuperando os corpos e mentes exaustas e não sairiam tão breve à rua.

O homem alto se sentiu diminuindo, suas pernas longas encurtaram-se e o resto do corpo se encolheu. Viu-se menino, o homem, e sem desesperos levantou-se de um salto e se pôs a correr sem pressa, estendendo as mãos para sentir o vento úmido.

Encontrava pelo caminho os colegas da margem esquerda, e juntos corriam naquela empreitada diária de acercamento aos pequenos e curiosos seres da margem direita, que se entretiam com os brinquedos que os meninos viam na televisão.

Os meninos se olhavam curiosos de ambas as margens, apreciando o rio que corria entre eles e imaginando formas de atravessá-lo.

“O rio costura o destino dos viventes”, dizia a mãe do menino enquanto ele se sentava ao seu lado e observa-a descolorir a terra das suas roupas de passeios desbravos. Enquanto ajudava a mãe, ele costurava uma enorme rede, que só poderia nascer tão rapidamente da cabeça de uma criança curiosa. Das marcas que deixava a água na terra, o menino ligava os fios, tecendo um rio que corria atravessado, vindo de vários extremos da margem esquerda até cravar-se na margem oposta. Os pequenos do outro lado observavam admirados o formar da grande teia e, ao vê-la pronta, corriam com impulso forte em direção a ela, assim como os do lado oposto. Corriam num tempo tão igual que se trombavam no centro do rio-rede. Abraçavam-se e saltavam juntos em alturas perigosas, como numa cama elástica estreita. Mães e pais observavam apreensivos, alguns chamando de volta os filhos, enquanto outros sorriam em amarelo para os pais da margem oposta. As crianças saltantes se misturavam, felizes, até perceberem que se desfazia fraca a rede, voltando a flutuar às suas beiras.

O menino, curioso e inventivo, entendeu o que quis dizer a mãe.

A cidade recebeu o nome de **Belo Horizonte**, e era muito fácil nessa época entender o porquê. Não importando de onde se estava, via-se largas e robustas montanhas, verdes e frescas, cercando a cidade feito um berço.

O menino admirava as montanhas e, vendo de longe, pensava que seria muito fácil correr pela manta verde e se deixar rolar pico abaixo, sentindo a maciez do chão. Encantava-se com as montanhas, mas sofria pensando no porquê de o belo horizonte ter dado as costas



“O rio costura o destino dos viventes”

Imagem 3 - Folhetim: Três momentos de um rio.



"...era o rio um amigo verdadeiro, era assim como ele via e sentia, correndo ali bem diante dos olhos..."

aos rios. Sentia que, como os rios, ele não daria conta de estar parado, observando e projetando um só lugar, observando e sendo observado sem poder se mover.

Contaram-lhe que ele se enganara a respeito das montanhas, que elas não tinham o corpo liso e macio que ele acreditava ter, que elas não eram bem como ele via de longe. O menino, frustrado, consolou-se pensando em como era o rio um amigo verdadeiro. Era assim como ele via e sentia, correndo ali bem diante dos olhos, contando quando estava calmo e alertando quando estava nervoso, deixando-se tocar e lavando os corpos com maciez das suas águas. O menino não entendia por qual razão não poderiam ser todos bons amigos.

A partir desse dia ele iniciou um ritual: punha-se de frente a conversar com as montanhas, falava um pouquinho sobre os seus sonhos, sobre viagens longas, desconhecidos que o intrigavam, amores platônicos, coisas d'outro mundo que ele ainda não admitia serem irreais e profissões que ele queria exercer, mesmo sabendo que seu destino lhe preparava coisas outras. Feito, se dirigia de costas, frente ao rio e, tocando-o para sentir a intensidade do seu passeio, contava um pouco sobre o seu dia, sobre os objetos interessantes que encontrou pelo caminho, os conselhos que lhe dera a mãe, a troca de olhares com a menina bonita, a viagem que fizera à casa dos avós e alguns planos para os próximos dias. De tanto cumprir seu rito e pelo pouco mais que a cada dia conhecia sobre a vida e a natureza, o menino percebeu que vez ou outra contava às montanhas coisas mais banais, e que o rio era rios, e que ele não poderia ter o controle sobre o que diria um quando se encontrasse com outro, e o outro quando se encontrasse com tantos, e o que esses tantos iriam sussurrar aos oceanos. Ainda que as montanhas não fossem como a manta macia que ele via de longe, o menino não conhecia o mar.

Então, finalmente entendeu os dois como grandes amigos, dele, e entre si. Ambos eram palpáveis, próximos, visíveis, mas igualmente estranhos, distantes

e invisíveis.

O homem levantou-se devagar e desceu a rua em direção ao local onde antes corria o rio. Ficou vendo passarem os carros, sentindo o tão apreciado cheiro do asfalto. Sentou-se outra vez e, colando o ouvido no chão, para tentar ouvir o barulho do rio que corria por baixo, pareceu-se como um homem louco. Deitou-se sem desgrudar do chão, encolhendo-se como se escolhe um filho na barriga da mãe. Chorou. Chorou de pena do rio e de si mesmo, de pobre que é e da saudade da riqueza que antes tinha. Chorou de arrependimento, chorou pelo que perderam os seus conterrâneos e pela ingenuidade e ignorância destes. Chorou pela certeza de que eles não chorariam como ele.

Sentiu no seu corpo fraco cair em primeiras gotas da chuva e, sem querer levantar-se, sentiu as seguintes, que ainda só refrescavam a pele quente. A roupa encharcava-se aos poucos, esfriando o corpo estirado no chão. O cheiro de asfalto, misturado ao da chuva, fazia nascer um terceiro, quase novo para o homem que se acostumara àquele que vinha da terra molhada.

A chuva engrossava lentamente, caindo mais pesada, massageando e quase machucando o corpo molhado do homem. Chegada a hora, construímos um barco, pensou e fechou os olhos imaginando-se boiar, leve, como foi sentindo aos poucos o corpo, que já se desencostava do chão.

De repente, pensou que nunca perguntara para onde iria a água que vinha de cima quando chegasse aqui embaixo e não se encontrasse com nenhum dos dois amigos que antes lhe abrigava: a terra e o rio. Mandaram-lhe cobrir o rio e a terra de cinza. O céu se acinzentou em companhia e fez cair furioso a sua última enxurrada de azul. Coisa alguma que não fosse cravada ao chão podia mais tocá-lo.

Os elegantes automóveis que desfilavam por cima dos rios e trombavam-se em fluante desengonço, aos poucos afundam-se sem jeito.

O homem boia no azul imenso. As andorinhas flutuam sobre o rio, logo a seguir não há nada.

"O céu se acinzentou em companhia e fez cair furioso a sua última enxurrada de azul"

Em nossa pesquisa, mesmo diante das burocracias o acesso às imagens do arquivo foi possível, sem maiores problemas. Nesse caso, todos os arquivos estavam já digitalizados e catalogados, ainda que boa parte das imagens sem informação de autoria, local e data precisas. Nosso trabalho não pretendia uma restauração de documentos ocultados, – tampouco necessitava dela – mas deslocar seu sentido enquanto construção histórica. Para o exercício de reescrita das histórias condenadas ao esquecimento evoco outro nome: Rosângela Rennó, que vem há tanto tempo se embrenhando pelos labirintos dos arquivos públicos, vasculhando as gavetas oficiais que guardam – ou escondem – rastros da história nacional.

Na série *Cicatrices* (1996), foi preciso quase um ano até que fosse concedida à artista permissão para acessar os negativos fotográficos de vidro da Academia Penitenciária do Estado de São Paulo. Esquecidos por mais de meio século, sob o que mais parece um desejo de apagamento que de resguardo, os quase 15 mil negativos, amontoados numa descuidada desordem, foram restaurados e catalogados dentro dos limites da sua desinformação. Os sujeitos, prisioneiros do Complexo do Carandiru, eram identificados por números, características físicas e marcas corporais. Norteadas pelas tatuagens, rastros que resistem à homogeneização dos indivíduos representados, Rennó cria um outro sistema de enunciados para as imagens que, quando devolvidas à luz, “tornam-se signos de um projeto de amnésia institucional e deliberada”⁴⁰. Ao apropriar-se dessas fotografias, dando visibilidade ao material destinado ao apagamento, ela cria um deslocamento não apenas do lugar do arquivo, mas dos próprios sujeitos fotografados, que passam a ocupar outros espaços, criados pela artista.

No *Arquivo Universal*, organizado por Rennó desde 1992, essas fotografias são postas ao lado de textos que compõe uma coleção paralela da artista que, nesse caso, sugere uma outra leitura da imagem desses homens, uma vez que os textos não possuem relação com algo que represente ou remeta às condições em que eles foram fotografados, enquanto presos, reforçando, portanto, as suas condições de seres-humanos. “Abrir os arquivos do mal e exibi-los é um imperativo para aqueles que apostam menos na estética que na ética”, escreve Maria

⁴⁰ RENNÓ. *Cicatriz – Fotografias do Museu Penitenciário e textos do Arquivo Universal*. 1998, p.19.

Angélica Melendí⁴¹ em referência a esse trabalho de Rosangela Rennó. Há, entretanto, algo de belo nas imagens criadas pelo fotógrafo também não identificado, algo que chama a atenção da artista pelo seu caráter humanista, que foge ao padrão das convencionais “fotografias acusatórias”. De fato, é notável o cuidado empenhado pelo fotógrafo anônimo; as fotografias possuem uma certa leveza e um dedicado trabalho de composição das imagens. As intenções éticas e políticas são claras nesse e, senão em todos, na grande maioria dos trabalhos da artista. Entretanto, há também uma poética e construção estética evidentes não apenas na forma com a qual ela trabalha, reorganiza e reconstrói as imagens, mas também no que a toca em seu encontro com elas, um encontro que não parte necessariamente daquilo que ela buscava, mas justamente das lacunas, do que ela não encontra: o fotógrafo autor daqueles registros e a forma pouco usual com que eles foram feitos. O fascínio diante da preocupação estética de quem retratou os presidiários do Carandiru, que a própria artista traduz como um gesto de carinho e respeito⁴², é o que a leva a selecionar as imagens que, por si só, já configuram um encontro e um gesto de humanidade, reforçados no deslocamento e reconfiguração feitos no *Arquivo Universal*. Os dois gestos, tanto do fotógrafo anônimo quanto de Rennó, articulam-se em oposição às instituições carcerárias e ao tratamento reservado aos arquivos e aos sujeitos impressos nas fotografias.

⁴¹ MELENDÍ. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. 2017, p.19.

⁴² RENNÓ. Entrevista concedida pela artista para o projeto *Desembola na ideia*. 2017.

Fotografias 7 e 8- Cicatrizes



Fonte: O arquivo universal.Rosangela Rennó.

Ora, é até curioso pensar que uma imagem que escancara AMOR tenha tido acesso negado pelo período de cem anos a fim de proteger a identidade do detento e de suas famílias. Acesso este que só foi concedido – antes desse período imposto – quando Rosangela Rennó descobre que esta e outras fotografias da mesma série haviam sido publicadas num tratado sobre criminologia, muito provavelmente apresentadas de maneira diferente da que ela as apresenta. Cem anos de solidão às imagens – e indivíduos – que por todo esse tempo estariam conservados pelo esquecimento, distantes até mesmo do acolhimento da própria casa familiar, tão *perigosos* que até delas precisariam ser preservados.

Num outro contexto, mas ainda em um trabalho de reconstrução histórica, a artista e pesquisadora Leila Danziger apropria-se das fotografias dos presos políticos e perseguidos pela oposição ao regime de ditadura militar no Brasil, à época retiradas do universo familiar e levadas ao público sob a alcunha de *Perigosos, subversivos, sediciosos* (2017). Durante o período de ditadura militar no país, muitos homens e mulheres que se opunham ao regime foram fotografados em um contexto de terror psicológico, entre sessões de tortura e interrogatórios feitos pela polícia. Esses retratos e outros, parte do arquivo familiar das pessoas procuradas, eram dispostos em cartazes pelas ruas com os dizeres “Terroristas Assassinos”, “Procurados”, “Foragidos”, que acompanhavam os rostos e seus respectivos nomes estampados. As fotografias saíam dos seus arquivos e ocupavam, condenadas, os espaços públicos.

Reproduzida em cartazes, ela participava do terrorismo de Estado, na difusão de propaganda política e na caçada aos combatentes procurados pela polícia. As fotografias de polícia serviam, ao mesmo tempo, como convite à delação e instrumento de controle, humilhação e amedrontamento. Nos cartazes da repressão, distribuídos em larga escala em todo o país, elas vinham se somar a uma outra imagem, ideológica, destilada no imaginário popular, a do “subversivo”, o “procurado”⁴³. (LEANDRO, 2016)

⁴³ LEANDRO. *Os acervos da ditadura na mesa de montagem*. 2016, p.105.

É a partir dessas fotografias, feitas para serem arquivadas e, muitas delas inacessíveis por anos após o fim do regime militar até mesmo aos historiadores, que Danziger constrói o trabalho. Entretanto, os retratos não se limitam a este período, que teve seu fim marcado oficialmente, mas que, como coloca o psicanalista Tales Ab'Sáber:

[...] poderíamos dizer que o que restou da ditadura militar foi simplesmente tudo. Tudo, menos a própria ditadura. O Brasil continua sendo um país extremamente excludente e fortemente autoritário, com controles particulares do espaço público, confirmando a sua incapacidade profunda de reparar a clivagem social radical de sua origem⁴⁴. (AB'SÁBER, 2010)

Por essa razão, Danziger escolhe trazer, junto aos retratos dos procurados e presos políticos, outras vítimas dos rastros desse regime ditatorial que são, em sua maioria, pessoas negras e habitantes das periferias das grandes cidades, assassinadas pela polícia brasileira. Há uma busca pela história que escapa à noção unidirecional que se volta do presente para o passado, mas que, considerando a memória como um acontecimento bidirecional, o passado visa, segundo Walter Benjamin⁴⁵, na mesma medida, o presente e o futuro.

Pensar o presente a partir de ocorridos e narrativas de um tempo pretérito é um primeiro passo para a elaboração de uma cultura de memória, cuja importância se dá principalmente em evitar – ainda que sem garantia – que certas narrativas se repitam. É importante ainda lembrar que, diferente dos vizinhos latino-americanos onde foram implantadas ditaduras militares, como Argentina, Chile e Uruguai, o Brasil foi o único que não adotou uma ampla política de punição, de justiça ou mesmo de memória diante das atrocidades cometidas pelos líderes do regime. Ao contrário, exaltou e segue exaltando representantes da barbárie.

Ao lidar com o arquivo em um contexto em que ele é escasso, parcial e mesmo rasurado, é preciso trabalhá-lo para além de uma relação passiva de lembrança que, como coloca Paul Ricoeur⁴⁶, é sempre e somente uma representação que acontece no retorno ao passado, em busca

⁴⁴ AB'SÁBER. *Brasil, a ausência significativa política (uma comunicação)*. 2010.

⁴⁵ BENJAMIN. *Sobre o conceito da História*, 2018.

⁴⁶ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*. 2007.

de uma determinada imagem. Não há, entretanto, representação possível da barbárie, mas sim estratégias de criar outras narrativas além das hegemônicas – o que tanto tentam fazer perpetuar os vencedores – na ação de *escovar a história a contrapelo*⁴⁷.

Fotografias 9 e 10 - Perigosos, subversivos, sediciosos.



Fonte: Website da artista Leila Danziger: <https://www.leiladanziger.net/perigosos-subversivos-sediciosos>.

⁴⁷ BENJAMIN. *Sobre o conceito da História*, 2018.

A opção de Danziger por ocultar os rostos dos indivíduos em seu trabalho é tanto ética quanto política. Ética, pois faz com que não sejam mais uma vez reproduzidos dentro de um contexto de dor, perseguição, trauma e fora do lugar primeiro ao qual deveriam pertencer: a casa e os arquivos familiares. Esses retratos se tornaram parte de um arquivo público – ainda que completamente inacessíveis por tanto tempo e, ainda hoje, de acesso restrito – justamente por terem sido destituídos desse ambiente familiar, sejam os retratos ou mesmo os retratados.

São imagens rasuradas, transferidas dos álbuns de família para os arquivos públicos da história e da dor. A maioria das fotos exhibe marcas da passagem por vários meios de reprodução, de seu trânsito do espaço privado ao espaço público (...). O que me mortifica, o que me fere é que todas essas reproduções fotográficas foram filtradas, diluídas, apagadas, modeladas na profunda incerteza de seu vir-a-ser; creio que é dessa forma que a experiência traumática se inscreve nas imagens, e se propaga infinitamente, ao serem repetidas, reproduzidas como espécies de ícones de uma anistia que não produziu justiça, mas recalque e esquecimento⁴⁸.

Sem que houvesse as intervenções feitas por Danziger, tampouco haveria uma provocação que as colocasse em choque com o agora. Se a história é contada pela perspectiva dos vencedores e não pelos sujeitos que vivenciaram a violência e, se não há um confronto entre narrativas, então há uma história que não é dita e, principalmente, certos sujeitos que fizeram parte desses arquivos nacionais não como sujeitos, mas como objetos. A mera reprodução de retratos da barbárie não daria conta de trazer essas imagens para o presente, as deixaria paralisadas ou, como prefere a artista, emperradas em um tempo do qual buscamos uma saída. A nova *arconte*⁴⁹ dos arquivos propõe uma ruptura no *continuum* dessa história da barbárie, configurando uma obra que, como coloca a pesquisadora Renata Alencar (2017), desloca-os da sua abordagem primária:

⁴⁸ DANZIGER. *Perigosos, subversivos, sediciosos*. 2018, p. 239.

⁴⁹ O termo é usado pela pesquisadora Renata Alencar em sua tese *ARQUIVOS EM PERFORMANCE: poéticas da memória na arte contemporânea* (2017), para referir-se a quem faz a guarda dos arquivos.

A apropriação de arquivos institucionais, realizada em algumas obras artísticas, parece provocar deslocamentos entre a abordagem de procedência – que enaltece uma certa neutralidade do discurso histórico – e a abordagem que enaltece as heterogeneidades e as relações subjetivas e culturais que se inscrevem nos arquivos.⁵⁰

Dos três trabalhos, cada um envolvendo um tempo e um acontecimento histórico distinto dentro do Brasil, cujos arquivos são ora de fácil, ora de difícil acesso, há algo que cabe destaque a todos, e mesmo aos que ainda virão: a multiplicidade de vozes possíveis que se apropriam dos arquivos. Para além da voz de quem fotografou – todas anônimas, nos exemplos citados – e de quem encomendou as fotografias, vemos as imagens transitando entre público e privado, apropriadas pela instituição que as guarda, pela polícia, pela mídia/publicidade, pelo próprio governo, pelas famílias e por cada uma das artistas. Para cada um destes domínios, o enunciado se modifica. Nos arquivos públicos onde desenvolvi parte da minha pesquisa com Bárbara, a canalização dos rios é *progresso*, e na nossa voz, é *catástrofe*. Nos retratos de Carandiru, a representação dos homens transita entre corpos anônimos encarcerados e sujeitos de agência sobre esses mesmos corpos, nos quais cada um deixa sua marca pessoal, sua evidência de unicidade. Os retratos dos homens e mulheres *perigosos e subversivos* foram, ao mesmo tempo, sediciosos e foragidos – sob o domínio do poder ditatorial que os perseguia – militantes, presos, heróis, pais e mães. A partir de cada uma dessas apropriações existe um enunciado e uma verdade – dentre tantas – possível.

A questão do arquivo não é, portanto, como coloca Derrida⁵¹, do passado, mas do futuro:

a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca. ⁵² (DERRIDA, 2001)

⁵⁰ ALENCAR, Renata. *ARQUIVOS EM PERFORMANCE: poéticas da memória na arte contemporânea*. 2017, p. 43.

⁵¹ DERRIDA. *Mal de arquivo*. 2001.

⁵² DERRIDA. *Mal de arquivo*. 2001, p.51.

Talvez, por estes questionamentos frente às narrativas hegemônicas, a busca por produções que partem do outro arquivo, o familiar/pessoal, chama especial atenção neste momento no campo das artes contemporâneas que, compreendendo a subjetividade da formação de arquivos, propõe reconfigurações e deslocamentos a partir de uma abordagem poético-ficcional. Se o gesto de arquivar pressupõe uma catalogação e organização dos objetos e documentos que o compõem, o que, como já vimos, não é imparcial, essa busca evoca não apenas uma outra abordagem de construção das narrativas – e mesmo outras narrativas – mas também outros narradores e testemunhas.

2.3 Gavetas, álbuns e caixas de sapato

Frente às persistentes tentativas de apagamento de certas narrativas, da violência e opressão impostas ao longo da formação da hegemonia dos arquivos oficiais e das memórias nacionais, é de extrema importância a inserção de arquivos pessoais para que sujeitos comuns possam contar suas próprias histórias e reconstituir suas memórias, buscando também, em vez de constituir verdades incontestáveis, (re)constituir arquivos desde sua dimensão poética, e mesmo ficcional. Numa resistência frente ao apagamento e ao esquecimento, há a possibilidade de criar, diante da incompletude inerente ao arquivo, outras formas de narrar o passado e, portanto, construir outros futuros possíveis. Didi-Huberman (2012) nos lembra ainda que Walter Benjamin exigia também do artista – além do historiador – essa forma outra de narrar a história: ao artista também cabe *escovar* a realidade a contrapelo.

Escovar a realidade não seria, portanto, para além de pensar outras narrativas possíveis, propor outras concepções de realidade? No que cabe ao arquivo, existem intenções e dimensões diversas sobre as quais é possível pensá-lo e trabalhá-lo, sendo aquela que parte mais das lacunas que da documentação factual, compreendida pelo historiador Maurício Lissovsky como a “dimensão poética do arquivo”, a que ancora a proposição desta pesquisa. De acordo com o autor existem $4 + 1$ possíveis aspectos ou dimensões do arquivo, sendo eles: a dimensão historiográfica, em que o arquivo é uma ressurreição heroica do passado, ou mesmo um modo de “guardar” o passado e impedir que ele seja

apenas ruína; a dimensão republicana, que tenciona os limites do arquivo entre o público e o privado, o cidadão e o Estado; a dimensão cartorial, que coloca o arquivo a serviço da verdade; a cultural, em que o arquivo nos protege do esquecimento e, por fim, a dimensão poética, na qual as lacunas do arquivo possibilitam pensá-lo não como algo que foi ou que é, mas no que *poderia ter sido*.

Diante dos vazios entre os documentos, na descontinuidade que é a sua condição de existência, é possível mergulhar na memória. Não apenas em nossa memória individual, ou na memória fixada pela crônica histórica, mas na memória que se abre para a experiência: (...) só na memória a experiência pode ser reencontrada. Na agora-memória para onde confluem o passado e o futuro⁵³.

É naquilo que poderia ter sido que convergem as produções a seguir, quase como se não houvesse outro meio possível de encontro com as lacunas do arquivo e de mergulhar na memória, senão pelo uso da poética e da fabulação, também sinônimos possíveis do fazer artístico. É sobre esse uso, partindo dos arquivos familiares, que esta pesquisa se debruça adiante, uma vez que a própria constituição desses arquivos, bem como o encontro com eles, dá-se num contexto na maioria das vezes diferente daquele que leva o artista-pesquisador aos arquivos públicos. A opção e a necessidade da poética, entretanto, não se limita a ela: como coloca o próprio Lissovsky, essa é a “4+1” dimensão possível do arquivo que, no entendimento desta pesquisa, faz com que ela seja também capaz de incorporar todas as outras e, ao mesmo tempo, reestabelecer suas estruturas pré-determinadas.

Mesmo Lissovsky, quem tão bem cercou o campo da discussão pretendida, tampouco traz o arquivo a fim de defini-lo, mas abre ainda mais o campo de possibilidades de sua atuação, e o foco que segue é mais sobre essas possibilidades do que sobre o arquivo em si. A dificuldade de determiná-lo, presente mesmo diante de definições oficiais, torna-se ainda maior ao lidar com arquivos que se formam nos armários, gavetas, álbuns e caixas de sapato, que habitam o espaço da casa antes mesmo de serem sequer considerados arquivos, quando são ainda lembranças guardadas. É justamente do que pode configurar uma lembrança que se constituem, principalmente, os arquivos familiares e pessoais. Ainda, se a lembrança é uma imagem do passado e se o arquivo familiar é constituído de documentos menos oficiais que afetivos, a sua existência torna-se consideravelmente mais restrita e mesmo mais recente que a dos arquivos públicos e institucionais. Seu agrupamento

⁵³ LISSOVSKY. *Quatro + uma dimensões do arquivo*. 2004, p. 61.

é limitado a um espaço mais contido, sendo necessária uma curadoria que parte também dos afetos, prevalecendo, na grande maioria das vezes, aqueles que estabelecem uma relação mais direta e imediata com a lembrança que se deseja guardar. Destes, resalto o que é tomado como centralidade dessa pesquisa: o arquivo fotográfico. Como meio de conservar um passado em via de desaparecer, toda família que dispõe de um aparato fotográfico cria o seu próprio inventário da mortalidade.⁵⁴

Tendo em vista que a popularização da fotografia vernacular⁵⁵, que adentra o universo da casa e do cotidiano, acontece apenas a partir de 1888 – principalmente com a produção das portáteis Brownies da Kodak –, e ainda limitada a uma camada social economicamente privilegiada da sociedade – o que, no Brasil, compõe uma parcela ainda menor – a concepção dos arquivos familiares é tão recente que ainda carece de nome. Diante dessa perspectiva temporal, aproximadamente 100 anos após o primeiro registro fotográfico dos arquivos engavetados da minha avó materna, é somente agora, quando em minha posse, que eles levam o nome de arquivo, uma vez que anterior a mim ninguém usava da mesma palavra para apontá-los.

Não nos é possível descrever nosso próprio arquivo, já que é no interior de suas regras que falamos, já que é ele que dá ao que podemos dizer - e a ele próprio, objeto de nosso discurso - seus modos de aparecimento, suas formas de existência e de coexistência, seu sistema de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento.⁵⁶ (FOCAULT, 2008)

Essa impossibilidade é também consequente, mais uma vez, do próprio entendimento de uma ontologia do arquivo que, segundo Foucault⁵⁷, configura um sistema de enunciados que deve ser compreendido não a nível dos acontecimentos e das coisas por ele instaurados, mas na sua junção que, “na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o sistema de sua

⁵⁴ SONTAG. *Sobre fotografia*. 2004, p.71.

⁵⁵ Entende-se como fotografia vernacular aquela feita dentro do círculo familiar, do cotidiano, passeios, viagens, comemorações ou mesmo situações mais banais e corriqueiras, sem o pretexto de ser mostrada a um público mais amplo. É diferente da fotografia amadora, que mesmo não configurando uma profissão ainda há uma intenção fotográfica que está para além do mero registro e da materialização de uma lembrança.

⁵⁶ FOCAULT. *A arqueologia do saber*. 2008, p. 148.

⁵⁷ FOCAULT. *A arqueologia do saber*.

enunciabilidade”⁵⁸. Ou seja, para o autor o arquivo não é o conjunto das coisas ditas, fotografadas, dos documentos e testemunhos, ou mesmo as instituições que guardam este material, mas do sistema que organiza sua formação, que está para além das leis do pensamento ou de um mero jogo de circunstâncias, mas aparece graças a todo um conjunto de relações. Mais uma vez, o arquivo é a sua própria voz.

O arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas (...). Entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados⁵⁹. (FOUCAULT, 2008)

Nesse sentido, ao contrário dos arquivos públicos que se configuram pelas relações entre historicidade-verdade, o arquivo familiar é construído, mantido – e destruído – em torno de afetos. Dessa forma, parece mais justo e coerente abordá-lo dentro da dimensão poética proposta por Lisovsky e também com base em uma história outra, uma história das sensibilidades, esta que parte do indivíduo, de suas afecções e emoções.

A sensibilidade revela a presença do eu como agente e matriz das sensações e sentimentos. Ela começa no indivíduo que, pela reação do sentir, expõe o seu íntimo. (...) Mas, mesmo sendo um processo individual, brotado como uma experiência única, a sensibilidade não é, a rigor, intransferível. Ela pode ser também compartilhada, uma vez que é, sempre, social e histórica.⁶⁰ (PESAVENTO, 2007)

Sob uma perspectiva familiar e pessoal, cujo próprio gesto de arquivar já pressupõe uma afecção – seja uma escolha movida por uma afecção ou por algo que afeta o indivíduo que constitui o arquivo – aqui há ainda uma afecção de duas vias, do gesto/desejo de arquivar e do retorno, por parte do artista, a esses arquivos.

⁵⁸ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*. 2008, p.147.

⁵⁹ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*. 2008, p.147.

⁶⁰ PESAVENTO. *Sensibilidade na história: memórias singulares e identidades sociais*. 2007, p.13.

Há ainda nos arquivos aqui evocados algo mais que os aproxima, além do território onde foram formulados: o seu aspecto, em forma física, palpável. É trazido, portanto, um recorte que, mais do que simplesmente temporal, é geracional, pois se dá justamente na transição de gerações que que vivem entre o fim das gavetas cheias, por vezes abarrotadas de pequenas lembranças, e o aparentemente infindável volume de pastas, HD's e nuvens que agrupam os não mais tão recentes arquivos digitais. De acordo com Mette Sandbye⁶¹ que, desde 1960, se dedica a pesquisar as relações entre a fotografia amadora e a história coletiva, a recente retomada do interesse acadêmico voltado a essa fotografia vernacular ou “popular” – termo também usado pela autora – acontece justamente diante do sentimento de estar no entremeio de algo novo ao mesmo tempo que despedindo-se do que já é tido como antigo⁶². Ainda segundo Sandbye (2014), apesar de terem sido constituídos álbuns familiares – nos seus diversos formatos e possibilidades – por boa parte das pessoas no ocidente entre os anos 1900 e o início dos anos 2000, é ainda muito recente a entrada dos álbuns de família nas pesquisas da história da fotografia⁶³. O pouco que foi escrito a respeito da fotografia de família justifica-se, além de um certo desprestígio dado a ela por parte de alguns autores, como Beaumont Newhall⁶⁴ e Mary Warner Marien, no próprio tempo de vida desse material, cuja maioria não foi incluída aos arquivos públicos sendo, até então, mais encontradas dentro das casas.

Considerando ainda o já citado momento da popularização da fotografia vernacular, que inaugura o preenchimento das gavetas e o surgimento dos aparatos fotográficos digitais que, no Brasil, começam a popularizar-se em meados dos anos 90, esse período da fotografia em película, ampliada e impressa, é relativamente curto. Ainda que o surgimento do digital não encerre a produção fotográfica em película e papel, o seu volume diminui drasticamente e, hoje, mesmo os fotógrafos e amadores que ainda fazem uso do filme fotográfico, muitas vezes nem sequer chegam a ver suas imagens impressas, optando pela digitalização do negativo.

⁶¹ Professora do departamento de artes e estudos culturais da Universidade de Copenhagen.

⁶² SANDBYE, 2014, p.4.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ De acordo com Sandbye (2014, p.2), “O influente *The History of Photography*, de Beaumont Newhall, que passou por várias edições desde a década de 1930 e serviu como leitor padrão para gerações de historiadores da fotografia, não menciona o álbum de família, por exemplo.” – tradução livre.

No que diferem, além obviamente da forma, os arquivos físicos dos nato-digitais⁶⁵? Pontuo algumas dessas diferenças considerando apenas o momento de formulação e de encontro com eles, sendo posterior o da sua apropriação pelo artista que, como escolha poética e criativa, pode optar por digitalizar um arquivo físico e, assim, usá-lo em meio digital, bem como dar corpo físico a um arquivo nato-digital e trabalhá-lo manualmente. Não pretendo emitir nenhum juízo de valor sobre as metodologias de arquivamento contemporâneas e ancestrais e, tampouco, sobre o material que compõe ambos os arquivos, e sim situar e dar sentido ao recorte desta pesquisa.

Primeiramente, o volume é evidentemente maior na produção digital, o que se justifica tanto pelo preço quanto pela facilidade, uma vez que o processo é imediato, pronto para uso, seja ele qual for. Em 2012, Didi-Huberman escreve:

Nunca, aparentemente, a imagem — e o arquivo que conforma desde o momento em que se multiplica, por muito pouco que seja, e que se deseja agrupá-la, entender sua multiplicidade — nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico.⁶⁶

Se a produção em série é mais fácil, mais barata e, portanto, maior, os critérios também são menos rigorosos. As imagens são feitas aos montes, mesmo que o momento não seja necessariamente solene. O armazenamento também não é o mesmo; se o arquivo físico se encontra, ainda que abarrotado, dentro das gavetas e armários, sobra espaço nos cartões de memória, HD's e nuvens.

Existe ainda, a partir das tecnologias digitais, um novo gesto: o de deletar. Um apagamento decisivo, rápido, e sem volta. Muitas vezes uma imagem que foi vista por apenas alguns segundos, e logo desmerecida de perpetuação seja por escapar ao resultado técnico esperado, por representar algo dispensável ou alguma situação constrangedora, é imediatamente apagada. A escolha de apagamento analógico existe, mas é mais lenta, requer mais gestos.

⁶⁵ Arquivos originalmente digitais.

⁶⁶ DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tocam o real*. 2012, p.209.

Hoje, raramente são montados álbuns, fora os que reúnem imagens de algum acontecimento especial (casamentos; gestação; batizados; aniversários). Ao menos no Brasil, os novos e tão raros álbuns habitam majoritariamente casas - também poucas - mais ricas. A catalogação tampouco é a mesma: se nos arquivos físicos as fotografias eram ora colocadas em caixas e gavetas, ora distribuídas pelas páginas de um álbum conforme data ou acontecimento específico, os arquivos digitais são ordenados e, às vezes até mesmo replicados, em categorias múltiplas. Estas, em alguns casos, são sequer criadas pelos autores e autoras das imagens, mas por um algoritmo que as classifica automática e instantaneamente conforme data, local e feição dos sujeitos representados. Além disso, a própria multiplicidade dos arquivos, conforme a sugere Didi-Huberman mais acima, dificulta o seu agrupamento e ordenação.

Finalmente, o que mais importa dessa breve pontuação de diferenças: a materialidade, o toque, os possíveis rastros e a ação do tempo. O que antes chamei de armazenamento, invoco outra vez para falar de espaço, pois é no espaço da casa onde são guardados esses arquivos de afeto. Esses que carecem de manuseio e tato, cuja cor se altera com o tempo e, muitas vezes, o papel onde estão impressas as lembranças, por mais bem cuidado que seja, desgasta-se, corrói-se. Deste corrompimento orgânico, entretanto, faz-se ainda mais pungente o desejo de proteção e resgate das memórias de afeto, seja para restaurá-las, deslocá-las, ou mesmo o de corrompê-las ainda mais, agora num gesto lúcido de quem que se apropria delas.

2.4 Segunda nota sobre a memória, a imaginação, o tempo – e o espaço.

A concepção da memória, desde Aristóteles a Platão, vem de um desejo de retorno – ou de captura – do passado, num processo que almeja trazê-lo de forma íntegra ao presente, fossilizado, fundamentado numa concepção linear do tempo. Nas *Confissões de Santo Agostinho*,

conforme analisa Lucia Castello Branco⁶⁷, as divagações sobre a memória nos levam a entendê-la como um *receptáculo*, um *santuário*, “onde se conserva o passado puro, a ser apresentado integralmente, sem rasuras, sem falsificações”⁶⁸. Através do processo de rememoração seria possível, portanto, resgatar o passado intacto. Entretanto, a memória tida como um *continuum* desconsidera a fragmentação e descontinuidade do tempo e da história, assim como do próprio sujeito que rememora. Sujeito este que, por si só, já pressupõe um ponto de vista, em um processo único de rememoração que o afeta e em que ele é, também, afetado pelo entorno. Ainda nas *Confissões*, agora segundo as interpretações de Paul Ricoeur⁶⁹, Agostinho já trata, entretanto e de certo modo, de uma fragmentação do passado – e do tempo – quando compreende que a memória não é coletiva, mas particular de cada indivíduo: “minhas lembranças não são as suas”⁷⁰, intransferíveis para a memória do outro. O passado é o meu passado, cuja memória se dá nas impressões que permanecem depois de determinada vivência que, portanto, orienta-se numa via de mão dupla: do passado para o futuro e do futuro para o passado. Um acontecimento bidirecional, como também propôs Walter Benjamin mais tarde.

Segundo Castello Branco, compreender a memória desconsiderando o que *já não é* e o que *ainda não é*, constitui uma ação ingênua de conservação do passado e captura do real; uma ação que desconsidera uma construção lacunar do tempo que, “apesar da linearidade que lhe atribuímos, se constrói de descontinuidades, saltos e rupturas, e que é em meio aos interstícios desses deslocamentos, em meio às brechas que se abrem nas malhas desse tecido, que se dá o processo da memória.”⁷¹

As teorias que fundamentaram o pensamento ocidental por um longo período desde a Grécia antiga desconsideraram os mitos gregos que articulavam memória e esquecimento como forças antagônicas complementares, numa aliança entre as duas, lembrando que para que haja memória, é preciso haver esquecimento, e vice-versa. Se, ao contrário, essa relação não é ignorada, o processo de memória deixa de ser

⁶⁷ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope – uma leitura da escrita feminina da memória*.1990

⁶⁸ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope – uma leitura da escrita feminina da memória*.1990, p.29.

⁶⁹ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*. 2007.

⁷⁰ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*. 2007, p.107.

⁷¹ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope – uma leitura da escrita feminina da memória* 1990, p.32. De acordo com a autora, essa concepção do tempo como um processo descontínuo é defendida por Gaston Bachelard em *A dialética da Duração*.

entendido apenas como preenchimento de lacunas e recomposição do passado, mas como a própria lacuna, construído a partir de faltas e ausências, admitindo, portanto, “que o gesto de se debruçar sobre o que já se foi implica um gesto de edificar o que *ainda não é*, o que *virá a ser*”⁷², ou mesmo o que *poderia ser*. Nesse sentido, a memória também se constrói em direção ao futuro.

Ao defender que o tempo é concebido por meio de um continuum, Bergson elabora o conceito da duração (*durée*) que, segundo Castello Branco, “implicaria necessariamente uma indivisibilidade temporal”⁷³, abolindo a possibilidade de fratura do tempo em instantes, como defendia Barthes. A própria fotografia, que já foi compreendida como o registro de um instante, não detém uma memória daquele único instante, mas de tudo que a circunda e a permeia – numa duração não apenas dilatada, mas em um tempo fragmentado: no espaço que a envolve e nos sentidos que despertam-se dela.

Em contraponto com o conceito elaborado por Bergson, Bachelard acredita justamente na concepção lacunar do tempo, cuja continuidade é construída pelo sujeito, – ou pela sua percepção individual do tempo – numa tentativa de organização da desordem e do caos a ele submetido que, por sua vez, é impossível de ser apreendido e percebido no momento que ele ocorre, no momento de sua duração. O tempo é, portanto, uma criação, resultante de como cada um nele se inscreve, distinguindo-se o tempo do eu e o tempo do mundo. Se o sujeito se inscreve no presente do passado que ele rememora, ele não reconstitui esse passado, mas escreve um novo passado, ao mesmo tempo em que constrói o futuro.

Ora, admitir que o presente incide sobre o passado na construção da memória é o mesmo que admitir que este se guia, ou se cria, a partir do futuro, já que o presente da rememoração, com relação ao passado, nada mais é que o futuro do fato rememorado.⁷⁴

O tempo, assim como a memória, é portanto uma construção passível de sofrer interferências por parte do sujeito que narra e rememora e, para além disso, mais que uma definição de instante ou de duração, a memória carece, assim como o próprio sujeito, de localizar-

⁷² Ibidem.

⁷³ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope – uma leitura da escrita feminina da memória* 1990, p.38.

⁷⁴ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope – uma leitura da escrita feminina da memória* 1990, p.45.

se no espaço. Ela acontece no espaço que, assim como a casa, não é apenas construída, mas construímo-nos com ela, habitamos e somos habitados por suas imagens. A memória, o espaço e o sujeito que rememora modificam-se, construindo-se e reconstituindo-se, mutuamente.

Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso. (...) Aqui o espaço é tudo porque o tempo não mais anima a memória. A memória — coisa estranha! — não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não se podem reviver as durações abolidas. Só se pode pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de toda densidade. E pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios.⁷⁵

O espaço acolhe a memória, dá a ela uma localização e, ao mesmo tempo, modifica-se com ela. Quantas lembranças não são abrigadas por um mesmo espaço, ao mesmo tempo em que projetadas nele? Quantas memórias não compõem um imaginário desse espaço? Tomando a casa como eixo, mesmo que restrita aos poucos que a construíram, habitaram e ainda a habitam, já se é possível conceber todo um universo de interações entre os que passaram por ela e retornam em busca de um lugar para rememoração e imaginação. Um lugar de encontros e memórias justapostas.

Esse retorno à casa, à imagem familiar e ao indivíduo, é também uma outra forma de estabelecer relações com o que, em algum momento, naturalmente retorna à esfera coletiva. Entretanto, o que guia o percurso dessa revisitação assemelha-se mais ao que seria um encontro infantil com o desconhecido, ou à memória enquanto rememoração, esta que opera na esteira da imaginação⁷⁶.

Na construção de uma narrativa familiar, autobiográfica e auto ficcional, as artes visuais compartilham as estratégias da ficção na literatura que, segundo Jeanne Marie Gagnebin, configuram uma “construção que remete a uma noção de verdade não mais como exatidão da descrição, mas sim, muito mais, como elaboração de sentido, seja ele inventado na liberdade da imaginação ou descoberto na ordenação do

⁷⁵ BACHELARD. *A poética do espaço*. 1978, p. 202/203.

⁷⁶ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*. 2007, p.25.

real”⁷⁷. Não se trata, portanto, e mais uma vez, da busca por uma verdade histórica ou da reconstrução dos acontecimentos do passado, mas daquilo que, segundo a dimensão poética proposta por Lisovsky, *poderia ter sido*. O arquivo apropriado, tanto pelo artista quanto por qualquer um que toma posse dele – e que nele interfere, que o reordena e corrompe –, ganha então novos sentidos e, mais uma vez, novas vozes.

⁷⁷ GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*. 2009, p.70.

SEGUNDO
CAPÍTULO



A vida não é o que a gente viveu, e sim a que a gente se recorda, e como recorda para contá-la

Gabriel García Márquez

Neste momento é feito o convite de entrada às casas, um convite às avessas, em que não são eles – os artistas e as artistas – que o fazem, mas eu quem peço licença para entrar. É claro, os trabalhos em si já dão essa abertura, já propõe essa entrada, mas aqui eu tento ir um pouco mais para dentro, chegar um pouco mais perto. Com os artistas com os quais me foi possível contatar para uma conversa, segui uma metodologia que leva em consideração um lugar sensível, do diálogo, da troca, buscando relações não apenas entre os trabalhos, mas dos trabalhos com os seus respectivos territórios, com os tempos e espaços que envolvem cada um e que muitas vezes se encontram, entrecruzam e acabam conversando entre si. Não estou em busca de uma análise fria a respeito dos arquivos e das produções artísticas que partem deles, ou mesmo de uma catalogação e análise de dados, considerando também o pequeno número de artistas que serão trazidos. Não tenho tampouco a intenção de apenas tecer uma análise teórica e situar essas produções dentro da história da arte e da fotografia. Estou em busca, principalmente, de histórias, memórias, afetos, para isso sendo necessário mergulhar mais profundamente em cada artista, suas trajetórias, criações, traumas e sonhos. Num caminho contrário ao que muitas vezes se espera de uma pesquisa, nesse ponto eu escolho trazer os artistas não a fim de ilustrar ou exemplificar certas reflexões e teorias, mas justamente de refletir a partir do que suscita de cada um e uma, quando adentro cada uma das casas.

É no espaço das casas, onde comumente encontram-se estes arquivos, que é demarcado o percurso, circundando histórias familiares e ampliando a circunferência em um desejo de alcance com o coletivo. Procuo, portanto, também orientar-me por uma *Poética do espaço* (1978), como propõe Gaston Bachelard, onde a imagem da casa, tida como uma topografia do nosso ser íntimo⁷⁸, é posta em centralidade, tomada como um instrumento de análise para a alma humana, um abrigo de sonhos e devaneios, cuja imagem está fortemente arraigada no

⁷⁸ Bachelard. A poética do espaço.1978.

inconsciente. O autor pretende ainda provar, assim como é pretendido aqui que, em alguns casos, a imaginação aumenta os valores da realidade:

Veremos a imaginação construir "paredes" com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção ou, inversamente, tremer atrás de um grande muro, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos⁷⁹. (BACHELARD, 1974)

Bachelard compreende que a imagem possui um dinamismo próprio e um significado em si mesma, criticando uma psicanálise que busca sempre compreendê-la e intelectualizá-la e uma filosofia que pretende explicar o mundo antes de voltar-se às pequenas coisas. Ainda, ele expõe uma crítica à metáfora: uma imagem no máximo *fabricada*, sem raízes profundas e verdadeiras⁸⁰. Crítica esta que se volta justamente à metáfora bergsoniana das gavetas, um desdém! – queixa-se o fenomenólogo, no que Bergson utiliza as gavetas como conceito para classificar o conhecimento:

Ao contrário da metáfora, a uma imagem podemos dar o nosso ser de leitor: ela é doadora do ser. A imagem, obra pura da imaginação absoluta, é um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do ser falante⁸¹. (BACHELARD, 1974)

As gavetas nada mais são que reservas para os devaneios da intimidade; classificam, organizam e guardam algo muito mais simples que o conhecimento: aquilo que está sem lugar ou, ao extremo oposto, que mais importa ser guardado, ou não ser esquecido. É claro, as imagens modificam-se diante do fenômeno, de um acontecimento que as colocam em choque com o agora e com o espectador, diante de toda uma possível multiplicidade de repertórios e saberes. Modificam-se, portanto, conforme quem as lê.

⁷⁹ BACHELARD. *A poética do espaço*. 1974, p.200.

⁸⁰ BACHELARD. *A poética do espaço*. 1974, p.245.

⁸¹ *Ibidem*.

Outro dia, meu primo José Luiz, primo primeiro do meu pai também José, e quem ainda muito irá contribuir com os rumos desta pesquisa, me escreveu contando que andava esboçando uns textos que diziam justamente das casas e das fotografias, numa reflexão sobre as suas trajetórias, de acordo com ele, muito parecidas. As casas, como ele coloca – inclusive fazendo delas as próprias agentes, tão vivas quanto os seres que as constroem – de início “glorioso”, barulhentas, vão silenciando-se e “perdendo o viço” com o tempo e, mais tarde, quando são derrubadas, apagam-se junto das suas histórias e das de quem as habitou. O que resta é, portanto, a memória. Sobre as fotografias, ele diz que elas “também têm disso”:

no início mesmo aquelas sem a dedicatória no verso, quando a gente podia identificar de quem se tratava, mas que a avó ia explicando qual parente era e de cada um contando uma história marcante... o tempo leva as avós e com elas a nossa capacidade de identificar aquelas fotos, que estão cada vez mais desbotadas, até chegarem ao ponto de ninguém mais no mundo conseguir saber de quem se trata, tão esmaecida ficou aquela imagem, tendendo a desaparecer completamente.⁸²

Não posso deixar de pensar na casa de Ursula Iguarán e José Arcadio Buendía⁸³, com um começo tão glorioso quanto as primeiras páginas que narram a história da pequena cidade de Macondo e tão solitário quanto seu fim. Não tão linear, a casa prospera e depauperava-se à medida que se reconfigura a própria família que a habita, entre paixões, lutos, nascimentos e envelhecimentos; e também a própria cidade, entre batalhas e empreitadas vitoriosas, derrotas e outras tantas devastações.

Mesmo o desejo de memória, na passagem do livro em que a peste da insônia leva ao esquecimento, começa pelas coisas mais simples, as quais com tinta e um pincel foram marcadas com seus devidos nomes, desde o lado de dentro: as cadeiras, mesa, portas e camas; até o lado de fora, onde estão a vaca, cabrito, porco, aipim, a bananeira e outros seres mais.

⁸² Trecho de conversa informal entre meu primo José Luiz Vaz (mestre em geografia pela Universidade Federal de Goiás) e eu.

⁸³ Referência ao romance “Cem anos de solidão”, de Gabriel Garcia Márquez, cujos personagens são os fundadores da cidade de Macondo.

Quando em Macondo deu-se início o processo de esquecimento, mesmo às memórias etiquetadas não se podia recorrer por tanto tempo e, assim, “continuaram vivendo numa realidade escorregadia, momentaneamente capturada pelas palavras, mas que haveria de fugir sem remédio quando esquecessem os valores da letra escrita”⁸⁴. Depois de marcadas as coisas dos dias, lembraram à cidade seu próprio nome, com um cartaz na entrada e outro, ainda maior, que dizia “Deus existe”, que o esquecimento pode vir tão forte a ponto de apagar também as crenças e os sentimentos.

O sistema exigia tanta vigilância e tanta fortaleza moral que muitos sucumbiram ao feitiço de uma realidade imaginária, inventada por eles mesmos, que acabava por ser menos prática, porém mais reconfortante. Pilar Ternera foi que mais contribuiu para popularizar essa mistificação, quando concebeu o artifício de ler o passado nas cartas como antes tinha lido o futuro. (MÁRQUEZ, 1969)⁸⁵

A memória que se perdia por último na *peste do esquecimento* era a consciência do próprio ser, a própria identidade, “até afundar numa espécie de idiotice sem passado”⁸⁶. Tamanha a idiotice de uma vida sem nenhum passado que as possíveis leituras do futuro deixam de fazer sentido.

Por fim, de tanto recorrer à literatura de García Márquez, percebo também um interesse de minha parte em ouvir – e ler – cada vez mais as reflexões menos acadêmicas sobre as imagens e as coisas, e as casas. Quando Svetlana Aleksiévitch⁸⁷ escreve a história das mulheres que lutaram no Exército Vermelho durante a Segunda Guerra Mundial (estima-se que foram quase um milhão), ela busca justamente os relatos cotidianos, de pessoas “simples”. Sem o enfoque direto no conflito e suas batalhas, mas nas histórias e experiências pessoais, a autora entrevista centenas de mulheres, numa tentativa de (re)construir a história a partir das transcrições dos depoimentos.

⁸⁴ MÁRQUEZ. Cem anos de solidão. 1969, p.48.

⁸⁵ Ibidem

⁸⁶ MÁRQUEZ. Cem anos de solidão. 1969, p.44.

⁸⁷ ALEKSIÉVITCH. *A guerra não tem rosto de mulher*. 2016.

Os mais sinceros, estou convencida, são as pessoas simples – enfermeiras, cozinheiras, lavadeiras... Elas – como definir com mais precisão? – tiram as palavras de si mesmas, e não dos jornais ou dos livros que leram, não do que é alheio. Apenas dos próprios sofrimentos e emoções. Os sentimentos e a linguagem das pessoas cultas, por mais estranho que pareça, estão mais sujeitos a ser reelaborados pelo tempo. Pela codificação geral. Contaminados pelo conhecimento indireto. Pelos mitos. Às vezes, é preciso percorrer um longo caminho, dar várias voltas, para escutar um relato da guerra “feminina”, e não da “masculina”; como foi a retirada, o ataque, em que lugar do front...Exige não só um encontro, mas várias sessões.⁸⁸

Sei que o José, meu primo, não buscava em seus escritos qualquer teorização ou conceituação para a melancolia que o levou a pensar e escrever sobre as casas e as fotografias. Escreveu por querer lembrar-se do passado e, mais ainda, importar-se com o futuro, dele e de seus conterrâneos, que vivem em um lugar que, mais a frente, sucumbirá também à sua própria solidão. Talvez por isso os escritos deste segundo capítulo são junto às pessoas que habitam, habitaram ou tentaram encontrar-se com cada uma das casas porvir.

⁸⁸ ALEKSIÉVITCH. *A guerra não tem rosto de mulher*. 2016, p14.



CASA I – O primeiro Ipê do Partenon – Erick Perez

Curiosamente, se ainda que de forma despretensiosa o percurso desta pesquisa desemboca no encontro entre rios de uma paisagem mítica da Grécia antiga, a primeira casa situa-se num homônimo da sua mais ilustre ruína arquitetônica. O imponente templo grego dedicado à Atena também dá nome à região na zona Leste de Porto Alegre onde nasceu e cresceu o morador da casa, Erick Peres.

A região do Partenon porto-alegrense, antes um sítio-mato, foi aos poucos – a partir da segunda metade do século XX – sendo ocupada por famílias inteiras, que construíam próximas as suas casas, em um mesmo terreno. Mais precisamente no bairro Ipê I, fixou-se também a família de Erick: avós, mãe, pai, tios e tias. O pai, ou os pais, entretanto, não costumam fixar-se tão bem em uma casa só, são seres esquivos e acontece – com frequência – de até mesmo desaparecem. Sobre estes existe na região uma lenda: de um maço de cigarros muito especial, vendido unicamente em um bar com letreiros pintados a mão em sua fachada, onde homens com filhos visitam e nunca mais são vistos⁸⁹. Apesar do contraste entre a construção na Acrópole de Atenas e a região periférica da cidade no sul do Brasil, os dois lugares tornam a convergir, mais uma vez curiosamente, no seu sentido menos conhecido: o da própria palavra. Partenon, originado do grego antigo *parthenon* tem como um de seus significados “quarto da mulher solteira”, definição esta que contempla, de formas distintas, ambos os lugares: no primeiro a “deusa virgem” e, no segundo, a “mãe sola”. Em Partenon vão-se os pais, mas ficam as mães.

Quando a tão conhecida lenda do “cigarro especial” se faz concreta na vida de Erick, ele vai atrás do único lugar onde ainda poderia encontrar o pai: nos álbuns da família. Agora não tão curiosamente, a figura que aparecia nas primeiras páginas ia, aos poucos, também se fazendo ausente.

Pesquisando aspectos recorrentes em álbuns de família, mais precisamente na Colômbia, Armando Silva observa:

⁸⁹ Essa lenda foi inventada e escrita pelo próprio Erick, em 2021, que me concedeu permissão para inseri-la no texto. A partir daqui todo o texto marcado em cinza e de tipografia distinta do restante, é de autoria dos artistas de cada casa, referente às conversas e entrevistas informais concedidas ao longo desta pesquisa. (Fonte comum do texto: Athelas, cor preta; fonte das falas dos artistas: Josefin Sans, cor cinza escura).

a morte do pai ou da mãe como acontecimento não é mostrada nos álbuns, e então seu testemunho se transforma em verdadeira representação por ausência, um vazio no álbum, uma passagem invisível. (...) Digamos que o álbum existe, a princípio, para contar a vida e seus momentos felizes, não a morte.⁹⁰

Não há, aqui, uma morte, mas um abandono, também evidenciado na lenta desapareção do pai. Da sua breve presença, o tempo e a fragilidade do papel parecem estar em pacto com a ausência quando rasuram da imagem o mesmo homem que aos poucos desaparece. O menino, que também é quase apagado de uma das fotografias, já num gesto consciente do então artista que a encontra, vai aos poucos recortando e rasurando a presença-ausente em outras imagens, ao mesmo tempo que inserindo-a em outras, num gesto também esperado de quem conviveu com a falta. Não que seja particular de um artista essa ação, quantas vezes já não vimos rasgados das fotografias os ex-amantes e pessoas malquistas. Arrancar da imagem aquilo que causa um mal é ao mesmo tempo que impulsivo, consciente.

Sei que pode parecer pessoal demais o que eu estou contando agora, me disse o Erick em um momento da nossa conversa, mas é isso mesmo que eu gostaria de ouvir, respondi. Concordamos que são essas histórias, contadas do portão para dentro, pela voz de quem habita o espaço onde são vividas, que devem ser acolhidas pelo presente e serão – assim espera-se – ainda mais potentes no futuro. O fim das grandes narrativas, das narrativas épicas, já é marcado com o pós-modernismo, de quando a figura do narrador, como expõe Benjamin, nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin (2009), retém um aspecto “muito mais humilde, bem menos triunfante”. Um narrador *sucateiro*, cujo alvo não está em recolher os grandes feitos, mas aquilo ou aqueles que não têm nome. Um narrador que transmite o que a tradição dominante não recorda e apanha “tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer”⁹¹. Lembremos, todavia, que tanto Gagnebin quanto Benjamin – a quem a autora recorre como base fundamental para as suas discussões e reflexões – falam, primeiramente, diante de um contexto histórico do pós-modernismo um tanto

⁹⁰ SILVA. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. 2008, p.132.

⁹¹ GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*. 2009, p.54.

distante do que é tomado aqui como pauta. Para ambos a principal referência é o pós-guerra europeu, cujo auge determina-se nas experiências traumáticas e no sofrimento indizível dos campos de concentração e, em segundo lugar:

[n]aquilo que não tem nome, [n]aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste – aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes⁹².

Entretanto, sob a perspectiva brasileira, ainda que mero coadjuvante no contexto em que se situa Benjamin e que retoma Gagnebin, o trauma e o apagamento são sentidos desde muito antes do que se entende como pós-modernidade – marcada a partir da segunda metade do século XX – e são ainda vividos, coletivamente, mesmo diante de acontecimentos nada épicos oficialmente. Por essa razão, é também necessário que se ecoe as vozes não dominantes, periféricas, *sucateiras*, de quem viveu e consegue narrar suas próprias experiências traumáticas.

Fiz uma breve busca virtual na tentativa de conhecer um pouco melhor, ainda que de muito longe, a região do Partenon da capital do Rio Grande do Sul. Que que tu encontrou? Se tu colocar em imagens é só desgraça. Horrível. Justo, uma das primeiras buscas me levou ao jornal digital GZH, “onde você encontra as últimas notícias do RS e do mundo”⁹³ e, do Partenon, as mais recentes têm como manchete: “Dois homens são mortos a tiros na zona leste de Porto Alegre”; “Após perseguição e confronto com a Brigada Militar, sete pessoas são detidas na zona leste de Porto Alegre”; “Incêndio atinge casa no bairro Partenon, em Porto Alegre”; “Motorista é esfaqueado após briga de trânsito na Avenida Bento Gonçalves, na Capital”. É essa a narrativa que produz uma distância ainda maior de um lugar que não é tão longe assim, que reproduz a linearidade tão aceita pela história oficial, um contínuo que necessita *cesura*⁹⁴.

⁹² Ibidem.

⁹³ <https://gauchazh.clicrbs.com.br/ultimas-noticias/tag/partenon/>

⁹⁴ De acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 54), conceito comum a Holderlin e a Benjamin.

Pessoas do centro da cidade dizem que lá não mora ninguém, não passa ninguém, não vive ninguém, mas certo dia ouvi um menino dizer que na verdade ele é mantido em segredo para guardar a preciosidade da sensibilidade que parece ainda se manter por lá. Prefiro manter a ingenuidade dessa crença, pois dizem ser um território tão único, que grupos disputam para conquistá-lo. No meio do ano há uma trégua, onde é realizada uma partida de futebol entre estes grupos rivais, na quadrinha de uma praça, terminando em um pagode em um conhecido bar local. Esse dia sim é um dos mais especiais. Bombas, tambores, rojões, mas nenhum som de tiros neste dia. Talvez pela oração de senhoras como dona Ana Nisa, que acende uma vela e se ajoelha na beira do beliche de sua pequena casa com a mesma religiosidade que ouve Roberto Carlos em seu antigo toca fitas. Seu filho, Luiz, certo dia gravou por cima da fita do Roberto Carlos uma música do Racionais, depois disso foi obrigado a frequentar a igreja todo sábado. Luiz era o único de seus amigos que ainda não tinha filhos. Demetrius, Adriano e Luana já eram pais e mães, mas seus pais foram mais um desses que saíram em busca do maço especial de cigarros e nunca mais foram vistos. Talvez por isso o medo de Luiz em ter filhos, era fumante, tinha medo de sumir também.

Filho de um homem fumante, cujo desaparecimento na vida da família acontece também madrugada afora, Erick cria novas imagens de ausência, percorrendo os espaços por onde teria andado o pai, onde ele, quando ainda menino, o acompanhara. Lugares onde não se costuma ver tanto a presença de uma criança. Pois, não seria esse percurso também uma tentativa de encontro consigo mesmo? Afinal, para falar de si é preciso olhar pra dentro do portão, onde existe um sentido de maior pertencimento. Passei a me reconhecer ali e perceber que eu estava indo por um mesmo caminho que ele. Ao mesmo tempo, falar de si é também dizer, sob esse mesmo pertencimento, do entorno que está para além do espaço da casa, mas ainda muito próximo das narrativas vizinhas que reúnem o coletivo. Os arquivos familiares e o percurso consequente do que em algum momento deixa de estar presente traçam uma narrativa tanto própria quanto de tantos, aproximando-se dos que, diante das imagens construídas pelo amigo, disseram: “não para, se tu parar a nossa história não vai ser vista”.

Não posso deixar de pensar na recente (2020) e polêmica fala do reconhecido fotógrafo Miguel Rio Branco – “um fotógrafo gigante”, como comunica a manchete⁹⁵ de uma entrevista – que depois de um longo período documentando o Pelourinho e outros espaços em que os

⁹⁵ Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/12/miguel-rio-branco-um-fotografo-gigante-diz-que-imagens-se-tornaram-banais.shtml>

documentados são agora, finalmente, também os que documentam, conclui que "a fotografia virou algo banal. Documentar um mundo que já é continuamente documentado não me interessa mais"⁹⁶.

Banais pra quem? Para os comunicadores/multiartistas populares que estão começando a ter visibilidade? Para aqueles que estão usando câmeras de celular, tablets e equipamentos semi-profissionais para retratar o seu próprio lugar? O que fotógrafos que incentivam esse tipo de discurso têm a perder afirmando isso: privilégio⁹⁷.

O manifesto criado pelo coletivo MAMANA, composto por fotógrafas brasileiras, expõe o privilégio dos que se tornam protagonistas das histórias que visitam em passeios antropológicos, carregados de imagens dos que não puderam – ainda – construir as imagens de si próprios. Pois agora podem, seja com um celular, uma “câmera saboneteira” – da qual fez uso o Erick no seu percurso pelo Ipê 1 – e mesmo com o que há dentro, d’outro tempo, nos arquivos cuja autoria do clique pode não ser do artista, mas pertence a ele tanto quanto a quem quer que tenha apertado o botão de disparo da câmera. “Não é porque a câmera é sua, porque o clique é seu, que a imagem pertence a ti”, expõe Nayara Jinks⁹⁸, ainda sobre a crítica aos privilégios do documentarista-extrativista. Aqui, há um rompimento da hierarquia entre o sujeito que olha e o sujeito observado.

O que diriam os gigantes sobre as fotografias *banais* que sequer foram feitas por quem dominava as técnicas de uma “boa luz” e composição? Dos que tampouco tiveram acesso a um aparato que, mesmo em modo automático, forneceria essas boas condições. Da mãe que queria nada mais que registrar a breve presença do pai do seu filho antes do abandono. O que diriam de uma fotografia da mesa de plástico solitária, fora o copo cheio deixado no boteco onde poderia ter estado um pai ausente? O que diriam da banalidade desta e outras imagens que

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Manifesto MAMANA, 2020.

⁹⁸ Nayara Dinks, integrante do coletivo MAMANA.

narram uma história pessoal, familiar e claro, também banal? Destas retóricas um possível retruco: saberiam eles dizer tanto dessa ausência quanto quem percorreu seus vazios?

Lembremos que a fotografia não é simplesmente uma reprodutora da realidade, uma duplicadora do mundo e, como coloca Philippe Dubois (1986), com significação em si mesma. O autor reconhece que o seu sentido é externo, determinado pela relação efetiva com seu objeto e sua situação de enunciação, o que prefiro ainda chamar de uma relação *afetiva*, uma vez que mais que produzir um efeito real e funcional, acredito na sua capacidade de produzir afecções, como do rastro psíquico proposto por Ricoeur⁹⁹, marcado por um acontecimento.

A primeira fotografia que mostrei pra alguém foi a de um orelhão fora do gancho. Minha mãe chorou quando viu, lembrando do dia que ligou pro meu pai e atendeu uma outra mulher. E largou o telefone, pendurado na madrugada.

⁹⁹ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*. 2009.

Fotografia 13 - O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã



Fonte: Erick Peres. Imagem cedida pelo artista

Fotografias 14 e 15 - O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã.



Fonte: Erick Peres. Imagens cedidas pelo artista.

Fotografias 16, 17 e 18 - O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã



Fonte: Erick Peres. Imagens cedidas pelo artista.

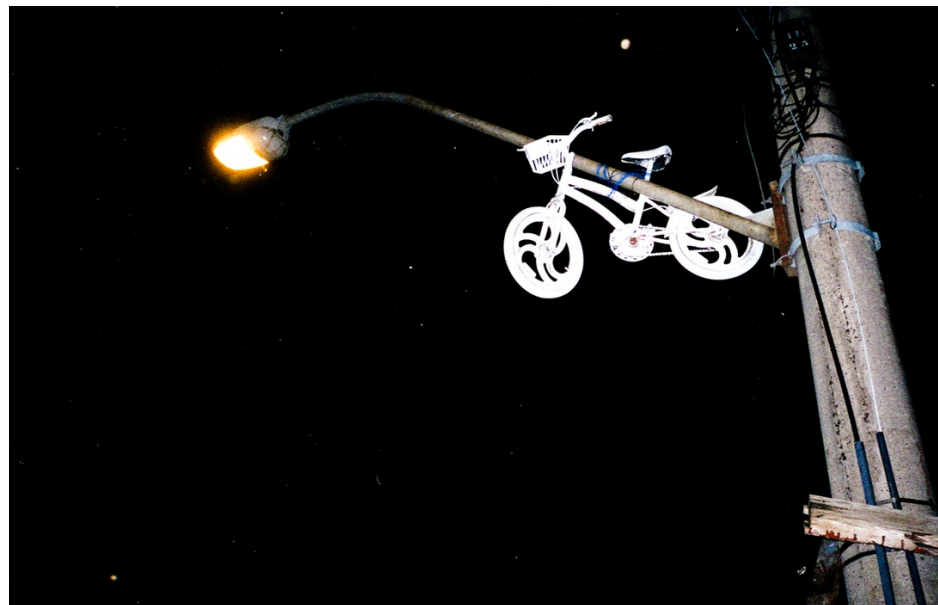


Da mesma paisagem escura a que pertence a noite, aparecem aos poucos outras imagens, que carregam um sentimento outro, de menos peso e incômodo. As flores que, em visita às tias vizinhas, Erick descobre ter ele mesmo feito quando criança, invadem o escuro coloridas, saturadas, vivas, e parecem anunciar a manhã que traz consigo a figura materna. *O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã* dá nome a esse percurso entre os dias e madrugadas, entre arquivos e mesas de bar, afetos e afeições, ausência e outros encontros possíveis.

Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficial, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima mas imprescindível, do narrador autêntico¹⁰⁰.

¹⁰⁰ GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*. 2009, p.118.

Fotografias 19 e 20 - O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã.



Fonte: Erick Peres. Imagens cedidas pelo artista.

Fotografias 21 e 22 - O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã.



Fonte: Erick Peres. Imagens cedidas pelo artista.

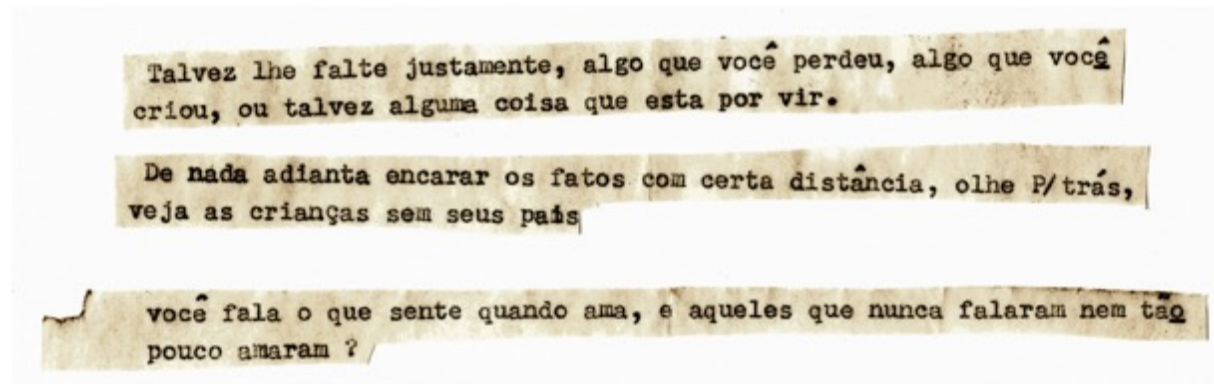
Para além de um encontro com o pai e consigo mesmo, o percurso levou Erick a reconhecer na sua história, as histórias de seus amigos do bairro, no fim da cidade, mas que pode ser qualquer outro lugar, de outras pessoas que vivem, como ele, em lugares periféricos, onde é tão comum a ausência de um pai. A esse percurso, que se desdobra daquele mais pessoal e familiar, o artista dá o nome de *a ZL não é um lugar tão longe assim*, lugar que acolhe não apenas a família e os amigos do artista, mas os trabalhos que ele vai ainda desenvolver.

O pai de Erick desaparece com a anúncio da chegada do filho. A mãe, que acaba de se descobrir grávida em desamparo, tenta, primeiro, a morte. Mas, ainda num desejo de vida, resta a ela, Solange, conversar consigo mesma, agora a única com quem ainda pode contar. Escreve a si mesma, num possível amparo *por vir*.

A carta que é enviada para ajudar ou aconselhar seu correspondente constitui para aquele que a escreve uma espécie de treino, desempenha o papel de um princípio de reativação: conselhos dados aos outros são uma forma de preparar a si próprio para uma eventualidade semelhante. Mas a carta é alguma coisa a mais que um adestramento de si mesmo pela escrita: ela torna o escritor “presente” para aquele a quem a envia. Escrever é “se mostrar”, se expor. De maneira que a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma. Ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo¹⁰¹.

¹⁰¹ KLINGER. *Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. 2006, p.25

Imagem 4 - O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã.



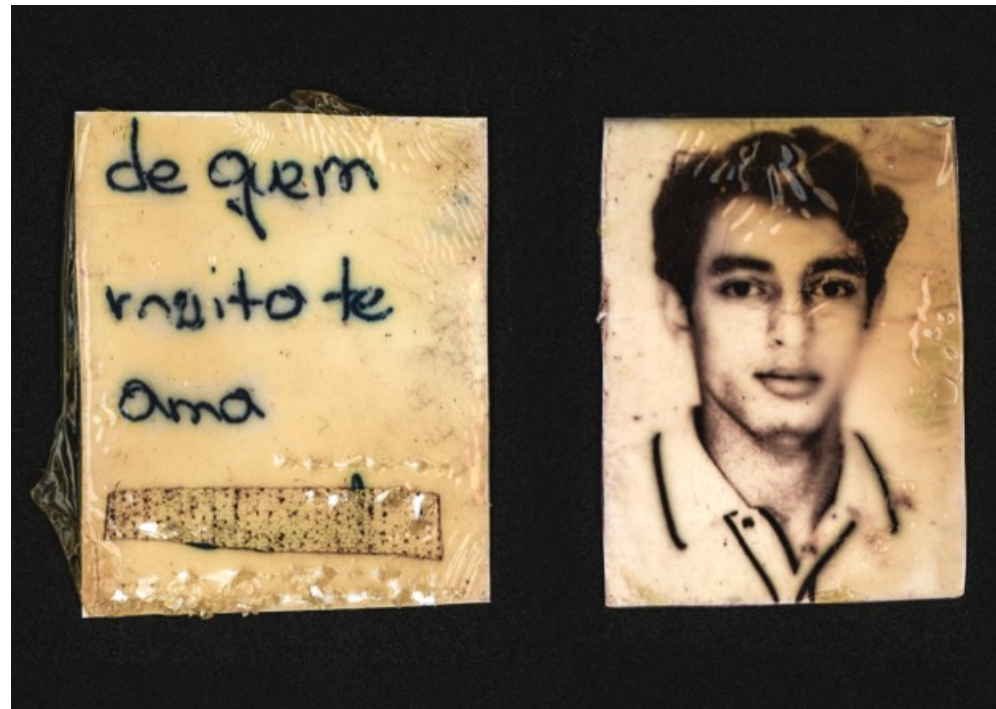
Fonte: Erick Peres. Imagem cedida pelo artista.

Outras cartas, seja ao outro ou auto destinadas, aparecerão ao longo desses encontros e conversas, mostrando-se muitas vezes tão potentes quanto as fotografias, capazes de revelar o que a imagem às vezes disfarça, tenta esconder, ou mesmo aquilo que ela não alcança.

No lugar onde a morte acontece muitas vezes de forma violenta, abrupta, privada de qualquer despedida, *Amapola* (2020), um trabalho anterior, mas ainda em processo de desenvolvimento, nasce de um desejo de encontro com o outro que já não é mais presente, cuja lembrança da imagem que permanece é mais do que se deseja esquecer. A avó Eloí, vendida pra uma família rica do interior, trabalhou a vida inteira de empregada dessa família e não aprendeu a ler e escrever. Ela pedia a outros que transcrevessem suas cartas e algumas delas, não conseguiu

entregar a tempo, quando morreram, inesperadamente, os destinatários. No encontro com as cartas aos mortos, Erick percorre o bairro pedindo aos vizinhos que escrevessem àqueles que gostariam de ter dito algo em vida e, ao lado das cartas, coloca os retratos dos falecidos. As Amapolas, consumidas para provocar o esquecimento, são trazidas como um meio de construir uma nova memória, ou de encerrar uma história que terminou sem fim.

Fotografia 23 - Amapola



Fonte: Erick Peres. Imagem cedida pelo artista.



Casa 2 – A casa das Macabéas – Bárbara Lissa

Fotografia 25 - Estrangeiras do Trópico



Fonte: Bárbara Lissa. Imagem cedida pela artista.

A primeira Macabéa, como já se sabe, é de Clarice¹⁰². As desta casa são de Bárbara, nem Alves nem de Campos, como foi batizada em sobrenome, mas do composto Bárbara Lissa, como escolheram, respectivamente, a mãe e o pai, e como ela própria mais se identifica. São muitas as histórias que levam a um sentido de pertencimento – ou rejeição – com o próprio nome e, no caso de Bárbara, ela se reconhece justo nesse cuja origem está no estranhamento, no ser estrangeira. Não o é, necessariamente, mas assim se sente, no próprio país, na própria cidade, na própria casa familiar onde os domingos foram sempre longos demais.

A avó Ilda, quem construiu a *casa das Macabéas*, não veio de Alagoas e tampouco foi ao Rio de Janeiro como a Clarice mas, numa mesma época, precisamente no ano de 1971, cruzou a cavalo e caronas os cento e cinquenta quilômetros que separam Oliveira de Belo Horizonte, carregando uma malinha uma lata de leite, um dos nove filhos e um bilhete de outro deles que aconselhava: “não confie em estranhos!”.

No muito que se assemelham, também em muito diferem a Macabéa de Clarice e as de Bárbara, cuja avó, ainda que já tenha ouvido risadas maldosas e percebido os olhares tortos aos seus hábitos e linguagem de quem vem de um pouco longe, estrangeira numa pequena capital, é guerreira feito o nome que lhe foi dado. À Ilda, entretanto, poderia ter de fato cabido o desígnio de estrangeira, não pelo seu relativamente curto percurso até a capital, mas pelo longo estado de meia-filha, muito

¹⁰² Referência ao livro “A hora da estrela”, de Clarice Lispector, publicado em 1977, cuja protagonista Macabéa migra de Alagoas para o Rio de Janeiro. A autora, e principalmente este romance, é referência para a pesquisa e trabalho artístico “Estrangeiras do Trópico”, de Bárbara Lissa, o qual está sendo abordado aqui.

Fotografia 26 - Estrangeiras do Trópico



Fonte: Bárbara Lissa. Imagem cedida pela artista.

jovem órfã de mãe e pai e por fim adotada numa segunda família que a recebeu mais como irmã que cuida – dos mais novos, da casa, e de si – que amparada como os que carregam o sobrenome que ela nunca teve. Vocês se sentiam diminuídas, inferiorizadas? – “Não. Tem que agradecer, eu vim de lugar nenhum”.

Chega à capital de Minas e, de pouco em pouco, constrói a casa que vai recebendo os outros tantos filhos, sobrinhos, netos e a neta, nos longos domingos. É também do desconforto com esse dia especial da semana que a Bárbara vai reconhecendo-se cada vez mais estranha, distante.

Anos depois, numa busca por encontros de outros tempos, ela apropria-se das relíquias da tia Selma – as fotografias da família das quais ela mantém a guarda – e imprime o seu sentimento de estranhamento, de não pertencimento, acentuando um aspecto sombrio que a história evidencia, mas do qual as próprias mulheres se esquivam, numa adoração religiosa e conservadora.

Tudo é sacrifício e dele tudo vale.

Não há, entretanto, um confronto com essas mulheres, mas com as imagens e as histórias que as atravessam, latentes, desveladas com a mesma sutileza com que são reprimidas. Num processo de escurecer as fotos, multiplicar as imagens, selecionar as

mulheres em dupla acentuando um aspecto meio sombrio, estranho, as *Estrangeiras do Trópico* (2021) são intuitivamente duplicadas, pareadas consigo mesmas numa evidência da história que não é contada: da solidão que as acomete. Aos pares, elas estão, ao mesmo tempo que aparentemente sós, fortalecidas em suas próprias companhias e na companhia de outras mulheres que conformam a narrativa do trabalho, onde a imagem dos homens, comumente exaltados, é apagada.

Aos homens da família já coube o protagonismo de incontáveis domingos e a memorável façanha de alongar o tempo. Um dos tios, que de tanto querer dormir, deu à esposa acordada as horas longas que parecem ter alguns minutos de um sonho qualquer. Desperto pelo cheiro da janta, incomodado que já estão na quinta-feira e tudo parece há tempos tão igual – apesar da televisão apagada, a sala continua limpa e os filhos têm o mesmo cheiro de banho de todos os outros dias – a esposa lembra à mesa, como faz todos os sábados, que no dia seguinte vão visitar a mãe. O tio, sempre meio desperto aos domingos, reúne-se com os outros homens e o resto da família na casa onde estão espalhados santos e vários Jesus(es) que observam por onde anda a menina tímida, pouco ou nada religiosa, muito incomodada com os homens da casa, que entre piadinhas infames e outras inconveniências têm o poder de dar ao dia tantas horas irritantes em que ela gostaria de estar dormindo.

No mesmo tempo em que começa a voltar-se aos arquivos e às histórias, desperta de sonos cansados, Bárbara e eu conversamos sobre

Fotografia 27 - Estrangeiras do Trópico



Fonte: Bárbara Lissa. Imagem cedida pela artista.

o maço de cigarros que fazia desaparecerem os homens-meio-pais e ela me pediu por favor que ele fosse oferecido aos de sua família, aos homens que ficaram por mera conveniência, enquanto as mulheres faziam dos dias anos.

Tudo era sacrifício e dele tudo valia.

Enquanto o Erick sai em busca de um possível encontro com o pai, nos lugares onde a sua presença vai deixando rastros, a Bárbara se esquiva das presenças masculinas, reaproximando-se das mulheres da família. Em um primeiro momento, não por aquilo que as aproxima, como ela mais tarde descobre, mas numa busca por compreender o processo da colonialidade, de entender um pouco nas Américas o que é ser mulher, o que é ser homem. Compreender a visão do feminino, e como esse feminino – muito também pela religião – coloca a mulher nesse lugar de passividade, de objeto, o que está muito presente nessa família. E entendendo a partir das questões básicas de raça, classe, gênero, geografia e sexualidade, o local coletivo dessa família na história do Brasil.

Em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras¹⁰³.

O ato de rememorar, como propõe Gagnebin¹⁰⁴, é mais que um retorno às memórias, imagens e testemunhos do passado, é também atentar-se ao presente, em como ele ressurgir deste passado e como, a partir daí, é possível agir sobre o agora. Agir, aqui, não é como quem pretende necessariamente uma denúncia ou mesmo expor uma realidade da qual as próprias protagonistas se esquivam. A ação é a da própria testemunha: aquela que não vai embora¹⁰⁵, que escuta as narrações quase insuportáveis que a levam a mergulhar nos próprios traumas e, ao mesmo tempo, se reconhecer em quem antes parecia tão distante.

¹⁰³ GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer* 2009, p.55.

¹⁰⁴ GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer* 2009.

¹⁰⁵ SONTAG. *Sobre fotografia*. 2004.

Não é tanto sobre elas, é com elas, é um trabalho que fala de mim, do que a própria Bárbara foi reconhecendo em si mesma através do que foi encontrando nas outras mulheres da sua família. E é nesse momento que outras imagens começam a aparecer. Curiosamente, assim como aconteceu no primeiro Ipê do Partenon, aqui também aparecem flores e, finalmente, cores, junto à figura da mãe. Minha mãe é a última, viveu outra geração, outros valores, foi a única filha mulher que se separou enquanto todas as outras falaram que iam carregar a cruz pro resto da vida. Seleciono fotos da minha mãe com cor, que lida com o próprio corpo de uma forma bem mais leve, em relação às outras, que são preto e brancas.

As flores – rosas, principalmente – aparecem sem que a Bárbara entenda muito bem o porquê de colocá-las ali, junto às outras fotografias. Algumas imagens carecem mesmo mais tempo e, um dia, ela me escreveu: Entendi! As plantas são a única coisa que nos une, minha vó, tias e eu. Por meio delas podemos conversar sem que a gente se sinta estranhas, nos aproxima.

Algumas imagens carecem de mais tempo e ele é tão anacrônico quanto os próprios arquivos. É no tempo do fazer e narrar, no próprio tempo vivido que, muitas vezes, as imagens encontram sentido, *tocam o*

Fotografia 28 - Estrangeiras do Trópico



Fonte: Bárbara Lissa. Imagem cedida pela artista.

*real*¹⁰⁶. Sem seguir uma ordem de acontecimentos, tampouco uma ordem de importância, as imagens pulsam num determinado momento, ardem¹⁰⁷, mesmo que o seu entendimento só se faça tempos depois.

Aproximamos uma fotografia à outra a espera de surgir algo no intervalo, de ver de uma outra maneira, de descobrir relações “íntimas e secretas”. Esperar, aqui, não é um ato passivo, mas ativo: é perceber o que afeta. (...) Diferente do regime representativo, aqui a imaginação não é a promoção de afetos para reforçar um encadeamento de causa-efeito. Ela é o cruzamento entre o sensível e o inteligível, sem o qual não haveria como se compreenderem essas relações.¹⁰⁸

Dessa forma, as *Estrangeiras do Trópico* vão sendo construídas pouco a pouco, no tempo necessário de compreender não apenas as imagens, – antes sobrecarregadas de cinza e opacidade, rasuras e apagamentos – mas as histórias que as acompanham, as quais somente o tempo faz ser possível dar-lhes também outra aparência, construir outra memória e outras possíveis relações.

¹⁰⁶ DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tocam o real*. 2012.

¹⁰⁷ “Se arde é porque é verdadeira” RILKE, apud DIDI-HUBERBAN. *Quando as imagens tocam o real*. 2012, p.208

¹⁰⁸ RAMOS. *Fotolivros. (in)definições históricas, experiências e processos de produção*. 2021, p.107.



CASA 3 – Do outro lado do Atlântico – Aline Motta

Criam-se pontes a fim de interligar dois pontos distantes, inacessíveis, ou cujo acesso é difícil, lento, arriscado. Aqui, a palavra é pensada por meio da imagem poética, no que são construídas pontes que estabelecem conexões entre memórias e histórias, atravessam tempos e, como veremos, são também construídas sobre abismos. Pensar a construção de uma ponte entre o familiar e o público é, portanto, pensar as relações entre memória individual e coletiva e suas recíprocas afecções, pois uma não se constrói sem a outra.

Diante daquilo que *poderia ter sido* e das lacunas que propiciam o acontecimento da poética, Aline Motta cria *Pontes Sobre Abismos* (2017), um trabalho que se desdobra em tantos outros, mas que tem início na busca pelos seus antepassados, em que a artista percorre jornadas as quais ela chama de: O pai; a mãe; o outro; Serra Leoa.

Este é um projeto sobre a vida. Se tudo que fazemos na vida é atravessar abismos, este projeto é sobre pontes. Pontes de palavras e imagens, pontes de busca por entendimento. Pontes sobre o Atlântico. E um projeto que fala sobre a minha família, mas poderia falar também da sua¹⁰⁹.

Da parte branca da família, a paterna, a artista conta que caminhou 350 anos em uma tarde, mas dos seus ancestrais negros, o máximo que ela pôde alcançar foram vestígios da tataravó Francisca, que trabalhou como escravizada em uma fazenda de café em Vassouras, no estado do Rio de Janeiro. Dessa busca em particular, nasceu um dos desdobramentos do trabalho chamado “Filha Natural”, em que Aline, nas suas próprias palavras, procura “tencionar os limites entre a memória pessoal e a coletiva” e “fabular em torno das lacunas que a pesquisa histórica não conseguiu responder”¹¹⁰. Ao que Jeanne Marie Gagnebin¹¹¹ interroga, perguntando-se o porquê de a necessidade em sempre estabelecer a “*história verdadeira* de uma nação, de um grupo, de uma personalidade”¹¹², Aline Motta entende que não há apenas uma, mas várias verdades possíveis. A história é construída pelo agora e, portanto, a busca pela verdade não tem um fim e não leva a um fato, mas a uma resposta dentre

¹⁰⁹ Motta. *Conversa com Aline Motta – Festival Zum*. 2019.

¹¹⁰ MOTTA. *CCSP - Programa de exposições*. 2018.

¹¹¹ GAGNEBIN. *Verdade e memória do passado*. p, 39.

¹¹² *Ibidem*.

tantas, que pode ser dolorida ou, como preferiu a artista, confortante e pacificadora. Pacificadora não em relação aos que se esforçaram em apagar sua história, mas consigo mesma.

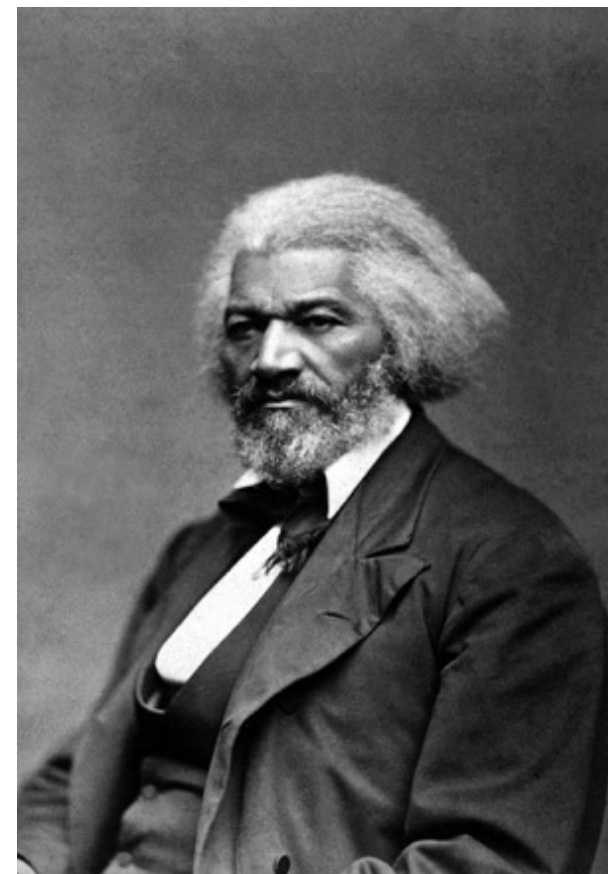
Antes de seguir para Vassouras, próximo destino da busca genealógica da artista, retomo outra vez a já citada 34ª Bienal de São Paulo, cujo arquivo foi posto em centralidade. Uma das obras destacadas foi a parede com retratos de Frederick Douglass, o estadunidense mais fotografado do século 19, cuja imagem se espalhou e ainda circula como um símbolo de resistência. Nascido no condado de Talbot (EUA) em 1918, filho de um homem branco – quem ele não conheceu – e uma mulher negra escravizada, Douglass fugiu, aos 21 anos, para o estado de Massachusetts, onde fundou seu próprio jornal que defendia a luta abolicionista e o sufrágio feminino.

O *Leão de Anacostia*, como foi mais tarde chamado, diante das suas conquistas pelos direitos civis, percebeu na fotografia uma arma poderosa no movimento ao qual se dedicava. Antes dela, ele aponta que:

os negros não podem obter retratos imparciais nas mãos de artistas brancos (que) adotaram uma teoria a respeito dos traços que distinguem a fisionomia do negro (...). Fortemente impressos na mente de um artista, esses traços exercem poderosa influência sobre seu lápis, e muito naturalmente o levam a distorcer e exagerar essas peculiaridades, mesmo que elas mal existam no original¹¹³.

¹¹³ DOUGLASS. *Um atributo ao negro*. 1849

Fotografia 30 e 31 - Vista dos retratos de Frederick Douglass na 34ª Bienal de São Paulo e retrato de Frederick Douglass.



Fonte: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.

Douglass acreditava que a fotografia era um meio mais democrático de criação e construção de imagens, por se tratar de um processo técnico que revelava os retratados assim como eram, sem exageros, distorções ou exclusões. Associando a fotografia à liberdade, Douglass buscava criar uma nova identidade pública para os homens e as mulheres negras, comumente representados de forma caricata e racista nas gravuras, desenhos, pinturas, na literatura e mesmo nas fotografias de sua época. No catálogo de ensaios referentes às obras expostas, o artigo de John Stauffer analisa o interesse de Douglass pela fotografia que, de acordo com o autor:

Desafiava os fundamentos da escravidão e do racismo, baseados na ideia de que pessoas de uma determinada raça são, de certa forma, imutavelmente inferiores a outras. A concepção fluida de identidade de Douglass unia arte e política. Ele chegou a dizer que “a influência moral e social das imagens” era a mais importante na conformação da cultura nacional que “a formulação de leis”¹¹⁴.

Nos 160 retratos, reproduzidos milhões de vezes ao longo da história, Douglass posava na maioria das vezes sério e sempre muito elegante e imponente, no intuito de produzir um imaginário capaz de desnaturalizar a representação do negro como sujeito escravizado. A fotografia, afinal, não reproduz uma realidade, mas a constrói.

Ariella Azoulay (2022) lembra que, em 2019, “Tamara Lanier entrou com uma ação contra a Universidade de Harvard e o Museu Peabody por apropriação, posse e desapropriação indevidas de imagens fotográficas de seus ancestrais escravizados”¹¹⁵, ressaltando que as fotografias das pessoas em situações de cativeiro, – feitas por um fotógrafo que atuou como mais um escravizador – faziam com que o público jamais deixasse de atrelar a população negra à escravidão. A autora ainda lembra que, antes da manifestação de Lanier, os daguerreótipos com a imagem de seus ancestrais eram propriedade privada da Universidade de Harvard que, inclusive, ignorou suas diversas tentativas de contato com representantes da instituição.

¹¹⁴ STAUFFER. *Porque o abolicionista Frederick Douglass amava a fotografia*. 2020

¹¹⁵ AZOULAY. *A fotografia cativa*. 2022.

O fato de Harvard ter menosprezado Lanier faz lembrar a observação de Walter Benjamin, filósofo alemão de origem judaica, de que quando a história é escrita pelos vitoriosos em detrimento das vítimas e dos sobreviventes, os espólios se tornam “tesouros culturais”. Apenas à parte vitoriosa é permitido reivindicar como seu aquilo que foi tomado dos outros. Essas pessoas foram privadas de sua liberdade e de seus direitos e continuam vivendo sob as condições institucionais que fazem suas queixas não serem ouvidas.¹¹⁶

A fotografia, para além de um objeto que pode ser possuído, é um documento da construção social, muito mais do que apenas uma foto deslocada de todos os fatores a priori externos a ela. Ao contrário, a fotografia não pode ser compreendida fora do contexto de sua produção e, nesse caso, há toda uma história de dominação não somente dos documentos – e arquivos – mas desses corpos e de suas subjetividades, num sistema de manutenção pautado na servidão. Portanto, a restituição dos daguerreótipos orienta para uma forma de responsabilização histórica, “não são uma propriedade a ser mantida, mas ancestrais que precisam de cuidados”¹¹⁷. Negar a sua restituição aponta para a infeliz conclusão de que o *continuum da história* está longe de ser rompido.

A universidade não apenas manteve esses daguerreótipos e impediu que seus familiares ficassem com eles, Harvard também deu forma ao princípio de supremacia branca com o qual a fotografia foi institucionalizada e milhões de pessoas foram escravizadas. Ao manter essas imagens como parte de seu capital arquivístico e museológico, a instituição também convida milhões a ver Renty, Delia e os demais não como ancestrais e familiares, mas como pessoas escravizadas.¹¹⁸

Na contracorrente das discussões no meio das artes e da fotografia e, ao contrário do que foi concluído já na primeira casa, o campo jurídico, pelo menos diante desse caso, ainda acredita que a fotografia é propriedade do fotógrafo, não do fotografado, mesmo quando o “*objeto*

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Ibidem.

das imagens não consentiu que elas fossem feitas”¹¹⁹. Aqui, a imagem descrita como um “espelho com memória”, em 1850, pelo ex-reitor da Faculdade de Medicina de Harvard, conhecido por suas teorias racistas e eugenistas, rememora muito mais do que os *objetos das imagens*, mas o que foi tirado dos sujeitos. Não houve consentimento para que as fotografias fossem feitas e tampouco para condição de escravizados que lhes foi imposta.

De volta ao percurso de Aline, chegando enfim a Vassouras, o único documento encontrado é um possível atestado de óbito de alguém com o mesmo nome e idade aproximada da tataravó que morreu na Fazenda de Ubá. Nos documentos referentes à fazenda, uma Francisca estava listada como um dos “bens” do casal proprietário à época, junto com aproximadamente outras 200 pessoas escravizadas. Por mais de 30 anos, até 1888, com a abolição da escravatura, Francisca e sua família aparecem na listagem de bens dos proprietários da fazenda. Outros registros encontrados foram duas fotografias estereoscópicas feitas pelo fotógrafo Revert Henrique Klumb, na década de 1860. Na varanda da Casa Grande, está a família branca sentada e, ao lado, de pé, duas mulheres escravizadas que, a partir da leitura do testamento de José Pereira de Almeida, proprietário da fazenda, a artista infere que se chamem Joana e Rachel, nenhuma Francisca. Mais uma vez, a artista se desvia do caminho da tataravó e, outra vez, tenta encontrá-la nas lacunas dessa jornada.

¹¹⁹ AZOULAY. *A fotografia cativa*. 2022.

Fotografia 32 - Fotografia estereoscópica



Fonte: Revert Henrique Klumb. Website da artista Aline Motta.

Em 2018, Aline retorna à fazenda e encontra outra mulher naquela mesma intacta varanda: Claudia Mamede, uma líder comunitária de Vassouras. Nas palavras da artista “Claudia habita este espaço simbólico como disruptora de uma certa narrativa de servidão e complacência entre senhores e escravizados.¹²⁰”

Fotografia 33 - Filha natural



Fonte: Aline Motta. Website da artista.

¹²⁰ MOTTA. CCSP - *Programa de exposições*. 2018.

Na fotografia estereoscópica a noção de duplo faz com que o passado e o presente se choquem numa mesma representação. Com essa ideia em vista, me pergunto: o quanto de ficção existe numa realidade? A Francisca destes documentos é mesmo minha tataravó? A minha bisavó e a avó de Claudia são muito parecidas fisicamente, então Claudia é minha parente? Quais arquiteturas permanecem de pé e quais desapareceram? Que estruturas de pensamento ainda são vigentes?¹²¹

Ao contrário dos outros artistas e das outras casas, que desenvolveram seus trabalhos partindo dos arquivos familiares, Aline desenvolve o seu pela falta deles, cabendo à imaginação performar o que não pode ser encontrado. Diante disso, é em Claudia que ela encontra seus ancestrais. Ela os personifica, como uma possível parente pela semelhança física percebida nos retratos da sua família materna e, também poderia ser, no desejo e necessidade desse encontro, de se reconhecerem uma na outra.

Dar-se conta deste reconhecimento é a condição poética da história que o arquivo oferece. Condição extremamente fugaz, porque depende da percepção de uma semelhança: a semelhança, subitamente percebida, entre passado e futuro. Semelhança que nunca está presente nos documentos, mas apenas na trama de esquecimento em que foram tecidos. Semelhança que não poderia ser jamais entre isso que foi e isto que é, ou aquilo que vai ser, mas semelhança naquilo que, na ausência destes, poderia ter sido¹²².

Na busca por uma ancestralidade que se perde na quarta geração anterior à sua, Aline Motta parte da semelhança para encontrar em Claudia – ou mesmo nas duas mulheres das fotografias estereoscópicas – a figura da sua tataravó materna, que, para além de física, é histórica. Uma semelhança que pretende não apenas escapar ao esquecimento, mas constituir uma narrativa que as coloca próximas não só em um passado possível, mas no presente. Como bem coloca o pesquisador e crítico de fotografia Ronaldo Entler, “a partir de certo ponto da história,

¹²¹ Ibidem.

¹²² LISSOVSKY.2004.

não se trata mais da autenticidade que a imagem é capaz de restituir, mas dos agenciamentos que ela é capaz de produzir. Não é, portanto, uma questão de veracidade, mas de performatividade”¹²³.

Em busca de uma Francisca, Aline encontra mulheres que não apenas poderiam ser sua tataravó ou o que se assemelhariam a ela, mas que agora se relacionam intrinsecamente, a partir do momento em que se encontram e são afetadas uma pela outra. É a seguir deste acontecimento que a memória passa a atuar na província da imaginação, compreendendo que, como coloca Spinoza na proposição 18 do livro *Ética*, “se o corpo humano foi, uma vez, afetado, simultaneamente, por dois ou mais corpos, sempre que, mais tarde, a mente imaginar um desses corpos, imediatamente se recordará também dos outros.¹²⁴”. Ainda segundo o autor, a memória acontece na concatenação de ideias que envolvem o que é exterior ao corpo e nas suas afecções, o que não busca por uma explicação pela natureza das coisas, uma vez que ela não está na ordem do intelecto, mas no próprio acontecimento.

Nessa concatenação de ideias que o encontro e o reconhecimento entre Aline, Claudia e as duas mulheres da fotografia estetoscópica vai além de apenas uma busca pela genealogia, mas do que ressona das histórias de cada uma. Não é mesmo, afinal, um trabalho que fala apenas da família da artista, mas de um coletivo que por séculos tentou-se apagar, de uma história que tentou-se resumir a condições impostas por uma branquitude detentora do poder. O trabalho de Aline Motta não trata, portanto, apenas da ancestralidade e da memória familiar que ela vai atrás a princípio, mas do encontro com o abismo – ou com as lacunas, com o esquecimento – que a impulsiona a criar pontes. Pontes que, muito além de cruzarem o Atlântico, em um encontro entre continentes e corpos há muito distantes, são também pontes entre passado, presente e futuro, em que narrativas que beiram o esquecimento possam ser reconstituídas através da imaginação.

¹²³ ENTLER. *Olhares distantes e lugares de fala*. 2022.

¹²⁴ SPINOZA. *Ética*. 2009, p.69.



CASA 4 – Três Ranchos e as casas das estações – Maria Vaz

Há não muito tempo se haveria de estranhar que numa terra tão erma podia haver, mesmo que fosse raro, gente que tivesse em posse qualquer coisa de se ouvir música gravada e, ainda assim, em duas ou três casas, dividia-se o vilarejo para ouvir as ranhuras que acompanhavam as melodias das violas. Não fazia muito que mandou buscar o senhor Elói, por meio de um outro homem a cavalo, notícias de calendário, pois o coitado do padre não sabia mais se estava rezando a missa aos domingos ou em outro dia qualquer. As horas e estações se sabia por não ter muito mais o que fazer a não ser observar a vida, das pessoas e de todas as outras coisas vivas. Sabia-se a rota que percorriam as formigas a ir buscar do que comer e, assim, as evitavam, a fim de deixar que morressem de forma menos cruel que pisoteadas por gente. Sabia-se onde e há quanto tempo descansavam as lagartas, festejando cada dia de metamorfose. Os galos, que nessa época ainda tinham hora certa pra cantar, nem se importavam mais em cumprir serviço, visto que por tanto tempo acostumando as mulheres e os homens, já se levantavam estes por conta própria. Há tempos não se solava um bolo ao abrir o forno na hora errada e comida nenhuma deixava-se queimar por esquecimento. As moças, e também os moços, não eram quase nunca pais desavisados, pois sabia-se muito bem da natureza complexa dos corpos e do tempo que estavam prontos para fazer um filho. Não se precisava, portanto, de um dia, seja de semana ou mês, mas o coitado do padre já não sabia mais quando se punha a rezar a missa.¹²⁵

Desse fragmento da história que escrevi de tanto ouvir e imaginar, aconteceu de fato que certa vez em Três Ranchos, quando ainda não era cidade ou sequer distrito – e nem sequer “Três Ranchos” – o senhor Geraldo Elói, um dos primeiros habitantes da cidade, contou que seu avô havia pedido a um cavaleiro que fosse, como conta meu primo José Luiz:

¹²⁵ Os fragmentos de texto marcados nesta casa são também de minha autoria, porém escritos ao longo dos últimos sete anos, antes do início da escrita deste texto-dissertação. Marcam, portanto, um diálogo entre mim comigo mesma, entre tempos e vivências que aproximam e entrecruzam o percurso e o entendimento deste trabalho. Esta ação certamente seguirá acontecendo por ainda muito tempo.

Até onde for na incumbência de ir-se até onde tivesse de ir a encontrar quem lhe pudesse informar que dia e mês e ano eram, esquecidos que estavam de tudo e de todos, sem saber que dia-santo era, morando nas lonjuras daqueles ermos onde se embrenharam – uma história cujo absurdo faz pensar que seja veraz a saga dos “cem anos de solidão” de Gabriel Garcia Márquez.¹²⁶ (SOUSA, 2012)

O pequeno município de Três Ranchos, localizado no extremo sudeste do estado de Goiás, é de origem um tanto incerta, cujo primeiro registro, datado do ano de 1874, refere-se a uma fazenda de mesmo nome. De antes disso nada se sabe, mas de pouco depois, no final do século XIX, existem documentos que provam que o meu trisavô Cândido Vaz tomou por empréstimo uma quantia em dinheiro “nos Três Ranchos”.

Na minha última visita à cidade, depois de mais de uma década muito longe, meu pai me levou para conhecer as tantas casas onde já havia morado minha avó Eunice. A cada verão e inverno, os meninos – meu pai e meu tio, que carinhosamente chamavam um ao outro de “baixinho” – voltavam para casa do internato e, para o primeiro conterrâneo que os cumprimentava, perguntavam onde estava vivendo agora a mãe, que se mudava de casa a cada estação, levando consigo uma nova filha ou filho.

A mãe Eunice não se satisfazia em trocar de lugar a mobília ou a cor das paredes, sentia-se inquieta com a mesmice dos dias e talvez por isso lhe era tão fácil ver os filhos a cada quando e criar outros tantos sem que nem completassem com ela uma única volta do sol. Não gostava tampouco de viver como mulher de um homem só e não dava atenção ao incômodo dos filhos que desejavam um só pai, tão só o pai, e todos os outros que queriam uma Eunice só pra eles. Era a maior de seis irmãos, e a mais elegante das ideias, talvez por ter tido ideias que eram apenas dela e não se importar por serem diferentes das dos outros. No primeiro ano, os meninos desistiram de enviar cartas à mãe, que sempre ocorria de um menos conhecido ler um pouco das suas intimidades e anseios tímidos. Era também estratégia da Eunice pra ter sempre mais novidades de ouvir e contar. Mudava-se com tanta frequência que já também nem mais se importava em levar as coisas maiores, menos importantes pra ela. Ainda assim, decorava cada casa como se fosse passar uma vida, despreocupada do amanhã, e no amanhã menos ainda

¹²⁶ SOUSA. *Pobres garimpeiros de riqueza: a geografia dos diamantes em Três Ranchos*. 2012, p.42

do ontem, quando já vinha outro habitar a casinha que ela deixou ajeitada. E assim ia, se deixando-se perder e se encontrando em outros cantos, deixando também perdidos os filhos e os reencontrando, sempre cheia de novidades.

Conheci muito pouco essa avó e, por mais que eu tenha passado anos dizendo contar uma história em que os protagonistas são meu pai e a cidade que acolheu suas histórias da infância, a vó Eunice, assim como os outros tantos que fizeram e ainda fazem a paisagem de Três Ranchos, acabaram ganhando igual protagonismo. Caminhando entre as poucas casas que me convidei a entrar até agora, alguns passos antes da última – a que inaugura e encerra este longo texto – encontrei-me também com mulheres que, às suas maneiras, construíram cada uma delas. Não era a princípio sabido que as mães, tias, irmãs e, principalmente as avós, se encontrariam em uma possível conclusão ou entendimento de uma pesquisa que quer saber dos arquivos e histórias familiares. E foram não somente as leituras que me fizeram chegar aqui, mas principalmente as conversas, como desde o princípio pretendi que fosse o cerne do que me proponho a escrever.

Em Três Ranchos, dizem ainda, que as mulheres eram estranhamente gigantes, como se co-paridas pelas mães e pelas árvores, o que responde finalmente à pergunta do dia em que o Zé, quando leu a reportagem que dizia ser possível brotarem árvores de corpos sem vida envoltos por cápsulas, se lembrou da Gameleira e se pôs a pensar quem haveria de morrer para que nascesse uma tão robusta e vistosa como ela.

Do que não pude encontrar no lugar vazio das paisagens mais vivas d'outro tempo, mantém-se firme, no fim da pequena cidade-vila, a Gameleira, que se hoje é enorme, mal se pode imaginar como era antes ainda maior, quando foi uma única criatura fazendo vista, tão distante das construções miúdas. É ainda gigante porquanto são suas histórias e os outros seres e memórias que vão-se achegando a ela. Vendo hoje as poucas fotografias da família do meu pai, encontro-me com a Eunice e me espanto com a sua grandeza, eu que tão pouco a conheci, mas que o tanto que ouvi ao longo da vida fez-me vê-la assim, gigante, tal como a Gameleira.

O Zé tinha três irmãos, um de sangue e duas de criação. De quando em quando a Eunice encontrava mais um pra querer criar. Eram filhos de temporada, filhos das estações. Era de muito amor que ela buscava as crianças órfãs, mesmo as que tinham os pais tropeçando por aí.

Fotografia 35 - A última visita



Fonte: Da autora.

Imagem 5 - Folhetim: Três Ranchos

O Ze tinha três irmãos,
um de sangue e duas de criação.

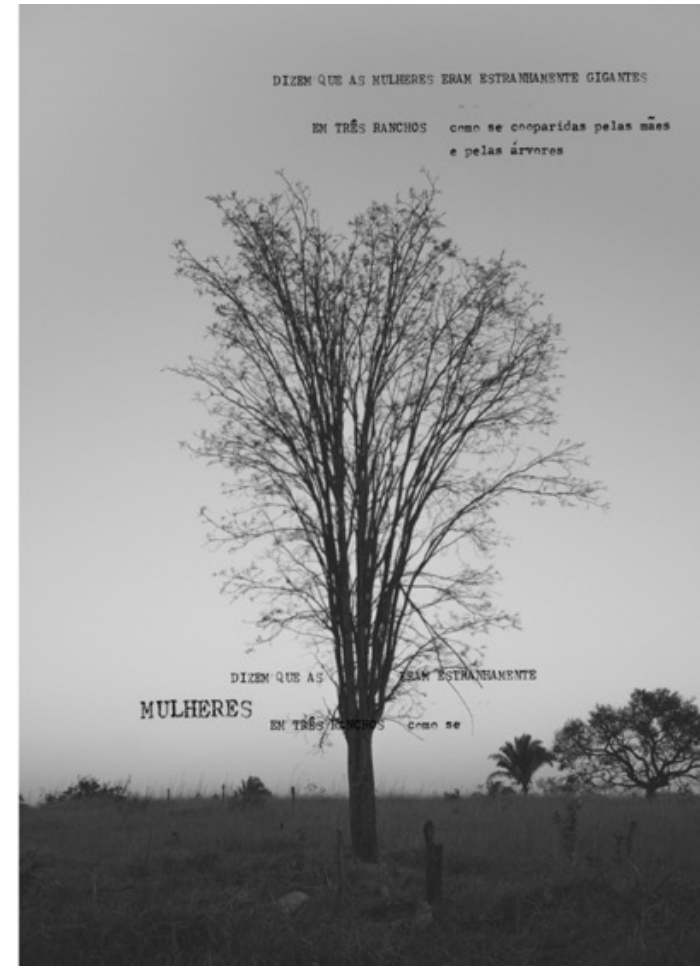
De quando em quando ela encontrava um pra poder criar. Era filho de temporada, filho das estações. Era um multi-ano que ela buscava as crianças - rãs, mas as duas tinham se feito a trepar por si. Não que renegasse os filhos para ela não tropeçasse, que fizesse caselhar em linha reta com postura de gente grande, mas que eram do tipo que anda tremendo, olhando as pernas das mães e colocando a culpa nas cadeiras mal postas.

Não que renegasse os filhos apenas gente da mais alta jéti, quase com as crianças, pequenas demais para cuidarem de si próprias.

Muitas vezes de morrer a Eunice, contava a história de um homem que vivia pelas estações, que por falta de filhos acabava saindo de casa e buscar as crianças que a fizesse inteiro. Se fosse assim jéti de fazer fute íonar a vida e' alma, a preenche-la por filhos, a Eunice era dividida em tantas partes que não se sabia contar. Cada estação que recebia Três Ranchos trazia junto um filho novo a intair mais um pedaço de uma das suas estações, quase sempre intiras.

Com as mães bastassem se dois que vieram com sangue igual mais as outras tantas que cheparam em as estações, vinha a Cida registrada em cartório e mais uma Maria registrada pelas estações, com estórias que a própria foi pelas suas registrando.

TRÊS RANCHOS
OUTONO



Fonte: Da autora.

Muito depois de morrer a Eunice, contaram a história de um homem que vivia pelas metades, que por falta de filho sentia-se meio homem buscando uma criança que o fizesse inteiro. Se fosse assim jeito de fazer funcionar a vida e 'alma, a preenchê-la por filhos, a Eunice era dividida em tantas partes que não se sabia contar. Em Três Ranchos tampouco se via o mundo nascendo da costela do homem, acreditava-se que nasciam os homens e as mulheres do espírito bravo das mães.

Quando retorno à pequena cidade que abrigou minha família paterna - doze anos depois da minha última visita ainda muito menina - e não encontro quase nada das imagens que construí por meio das histórias contadas pelo meu pai, recorro não somente aos arquivos, mas à imaginação, não apenas ao que *poderia ter sido*, mas ao que ainda pode ser. Foi nos arquivos, entretanto, onde finalmente me encontrei com aquilo que de fato esteve ali. Conheci o rio e a cachoeira, os garimpeiros trajando escafandros, a estação com trilhos, trem e gente, muita gente. Gente que já não vive mais em corpo, mas é tão viva quanto o azul do lago. Conheci o Tivando com a tão bem descrita cara de malandro, um Zé menino bom como é homem e pai, uma Eunice mulher forte como a mão enorme e cheia de rios e calos que a atravessam. Foi a partir destes arquivos, que todo um novo universo de possibilidades se abriu e que eu pude, enfim, voltar a imaginar.

É preciso falar sobre o rio que corria para além das veias pulsantes das mulheres bravas, pois do Paranaíba ficou uma memória que nem minha é, apagado há tempos da paisagem que, quando décadas depois pergunto a alguns moradores da cidade qual cor faz para eles pensar Três Ranchos, ainda respondem: é azul. Pois aconteceu que em uma manhã nada especial, com nada de diferente no céu quase sempre azul-do-dia e no horário já programado, quando cantavam os galos despertando o povo que pouco precisava deles, o Zé e o Eci pularam da cama com uma súbita vontade de ir visitar o rio, imaginando como numa premonição que aquela seria uma das últimas visitas ao nobre companheiro de dias quentes. O rio corria, como sempre, com leveza de se querer deixar ir junto. Ele era estranhamente azul, um azul inventado.

Os meninos conheceram o rio antes de conhecer a cor azul. E pela vida viram azuis dos mais diversos, dando a cada um deles seus devidos adjetivos, a fim de distingui-los do azul do rio, que era dele, apenas. Sabiam apreciar e sentir a terra que ora amaciava, ora machucava os pés, sempre descalços. Como bons meninos, brincavam de plantar fogueiras e sustentar a dor do fogo ardendo nas mãos, num jeito infantil

de provar força e coragem aos amigos. Admiravam as chamas que dançavam com o vento e neste e noutros ares e brisas aliviavam-se do calor dos dias. O rio, no entanto, era o único que lhes havia apresentado uma cor nunca antes vista, de águas que amaciavam a terra e apagavam a dor que lhes queimava o fogo nas mãos, refrescando – como vento nenhum sabia fazer – o corpo encalorado do sol.

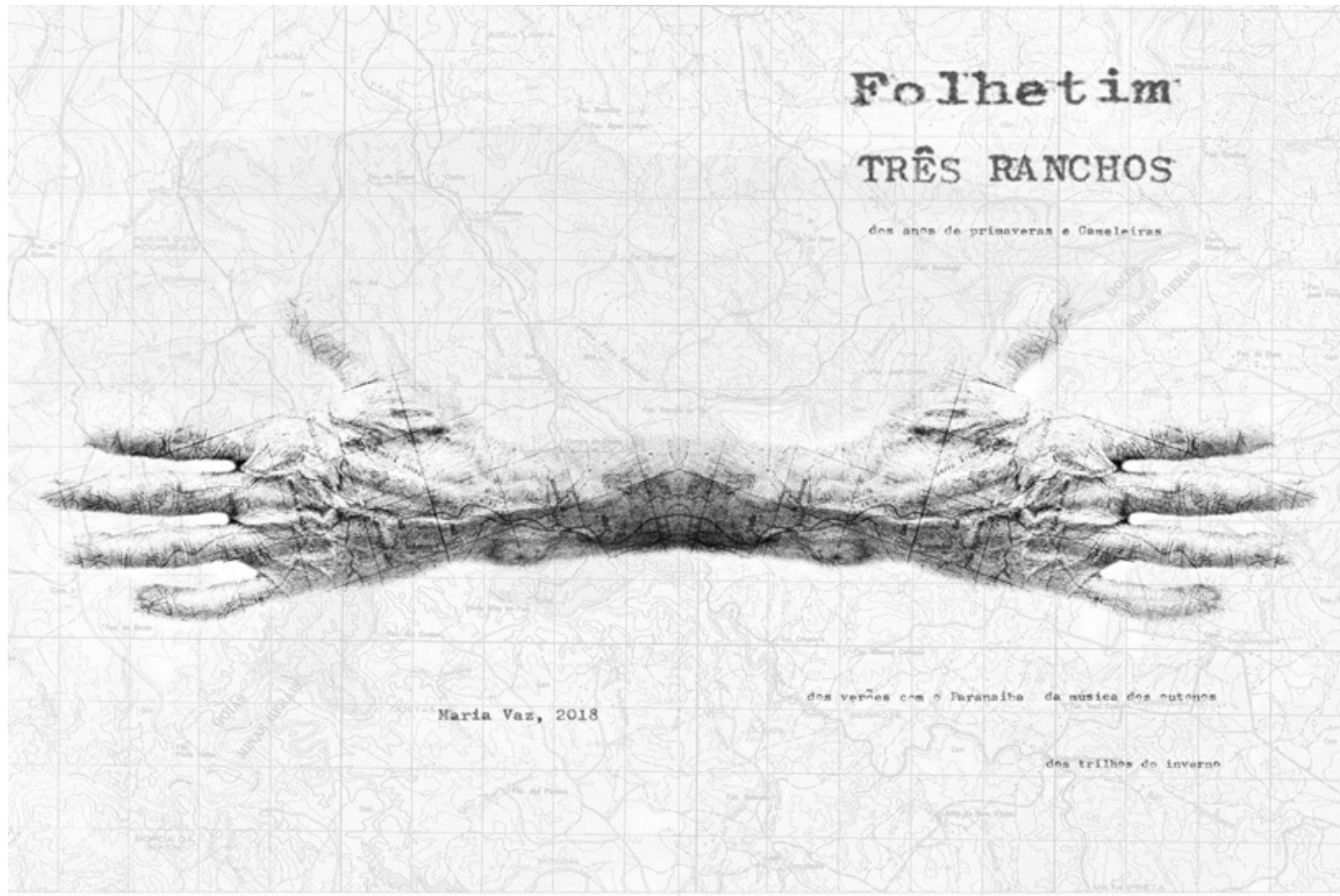
Num dia qualquer, ainda que tivessem acordado juntos, despertos por uma mesma sensação e desejo, o Zé acordara tenso, zozzo, com o peito palpitando sem nenhuma razão explicável. O Eci, desperto com a mesma firmeza de sempre, o acompanhara com igual peso nos pés, também com sensação estranha, talvez uma tristeza velada, mas com certa resignação, que ao contrário do irmão, sabia que a decisão de ficar deveria fazê-lo mais forte pra aceitar todas as mudanças que logo enfrentaria Três Ranchos. Sabia, de alguma forma, que sucumbir à primeira delas seria sucumbir em adiantado à própria morte e a toda história que ainda haveria de viver naquele lugar, pois pra ele nunca poderia existir melhor lugar donde viver e morrer. Caminharam juntos, os irmãos.

Pode muito bem ser que já se tenha visto uma cidade inteira tomada por alguma doença qualquer, especialmente as mais pequenas. Era tanto um falando bem perto do outro, trocando cumprimentos e afagos, que em menos de um dia estava uma Três Ranchos inteira quieta de gripe ou de querer evitá-la. Nunca se ouviu falar de peste e nem mal-estar algum passava de poucas horas, que a natureza logo tratava de retribuir os bons tratos dos seus conterrâneos deixando que amanhecessem todos com saúde pra cuidar dela de volta. E mesmo isso, tão raro que era, foi só bem no comecinho da vida da nem ainda cidade, muito logo já resistente às mudanças de temperatura e outras coisas que vinham pra confundir o corpo.

Foi nesse mesmo amanhecer, no dia em que levantaram os meninos sonambulando, confusos pelo caminho já tão sabido que levava ao rio, que toda a cidade acordou sacudida, numa tonteira sóbria, como se céu e terra estivessem invertidos. Foi o mais perto que viveram de uma peste, de peste sem cura ou fim, “da emboscada”, como ganhou nome o dia, pouco ou quase nunca celebrado, mas difícil ou mesmo impossível de ser esquecido. Emborcação era nome afrontoso, assustava a língua e transtornava as vistas – não se ousava dizer que transformava, palavra que tem jeito de coisa mágica – apagava o azul, aquele tal azul que só os meninos podiam ver, ou imaginar. Era sobrenome da Usina, a tal Emborcação, “a tal que matou o rio” - diziam os meninos.

E assim foram, os dois irmãos, despedirem-se do amigo.

Imagem 6 - Folhetim: Três Ranchos



Fonte: Da autora.

O rio Paranaíba foi curso vital na cidade de Três Ranchos, cujas terras férteis que o ladeavam atraiu os primeiros fazendeiros e, mais tarde, os *pobres garimpeiros de riqueza*¹²⁷, cuja atividade cessou-se involuntariamente com a chegada da Emborcação em 1982, usina hidrelétrica que conteve o curso das águas do rio na região. A tal que matou o rio, desfez os trilhos e transformou os já tão longínquos sonhos de diamante em só saudades de um sonho afogado. Onde não há mais rio flutua hoje um imenso lago azul, bonito para os locais e turistas com lanchas e caiaques, uma água morta para os pobres garimpeiros de sonhos.

Foram quase sete anos desde a primeira palavra escrita às tantas visitas e ao longo tempo de agrupar e transformar todo o material criado e colecionado no que eu escolho chamar de um Romance-Folhetim. Nele, recorro às estações e seus limites tênues, partindo das memórias de um lugar que nasce sem tempo. As palavras datilografadas e as fotografias trabalham juntas para costurar esse emaranhado de estórias e imagens, rememorar lugares depauperados, pessoas mortas ou envelhecidas e causos que são lentamente esquecidos. No Romance-Folhetim de Três Ranchos, os arquivos colecionados ao longo dos anos são ordenados e sobrepostos por uma escolha poética, sem preocupação em apresentar a *História* do lugar, mas de atravessar afetos, construir memórias. Nele, as estórias do Zé e do Eci, do tio Evandro e da dona Cututa, da avó Eunice e do João do Rosário poderiam ter personagens com outros nomes, de outros tantos contos e cantos.

A partir do momento em que me permito recriar e reinventar essas histórias e personagens, permito-me também repensar a própria estética e formatação de um folhetim, que tradicionalmente traz dia, mês e ano, pelos quais ainda busca o moço enviado pelo senhor Elói, por aí cavalgando.

¹²⁷ Referência à dissertação de José Luiz Vaz de Sousa, intitulada *Pobres Garimpeiros de Riqueza: a Geografia dos Diamantes em Três Ranchos, GO*. 2012.

Imagem 7 - Folhetim: Três Ranchos



De uma vez no garimpo

E O QUE SE PODE SONHAR
COM PEDRAS DE DIAMANTES NAS MÃOS

O Tivão, da vez que no garimpo encontrou uma pedra de diamante, fez inveja em toda a gente. Quando contou que a pedra era grande e pôde de preencher o contorno da lua cheia, disseram que cheia era a carreta que ele não quis dividir na noite anterior. Por duas semanas sussurravam pelas cantas as moças solteiras que queriam a vida boa de um marido rico de diamantes, mas sabiam deus que com qualquer certeza de que se vida teria algum com o tio, e ainda tratando de preservar suas ranas das reflexões invasoras da Caselira.

A Cututa teve sua casinha intacta como já previsto, pensando ainda que se visse algum raio rastejando feito cobra, que a deixaria correr casa adentro. Fraguejava de raiva que já há muito tinha, desencorajava todas as noites e se encostava na cadeira de balanço a pensar como seria bom sair por aí a conhecer o mundo com riqueza de tamanho da tua.

TRÊS RANCHOS
PRIMAVERA



Quando lhe batia a culpa ele encostava na parede chã batendo forte a mão contra o cabecão. Arrancava as últimas fibras de unha que lhe restavam, só por ser a unha a dividir consigo mesmo o segredo de estar diante de coisas. Puchava a imaginar as viagens longas, que não temia o destino. Alias, dava até medo chegar, queria ao ir, sem fim, ir tão longe que se chega num ponto que o único caminho é seguir ainda mais longe.



Combinavam pela rua de terra as moças voltando dos trabalhos de meio período. Eram ainda jovens e tinham tempo de viver viagens longas. iam com a leveza de moças jovens, buscando nos espelhos das moças o voto de sigilo sobre suas paixões efêmeras. Queriam casar-se com festa grande, com vestido bonito e cara feita de impressionar e dar notícia no vilarejo vizinho.

A Cututa, que já voltava as pernas um ar, podia-se ver sentia a cantochar com amulhas, quando não sussurrar, mas gritar bem alto pra que se fossem todas a buscar uma coisa pra viajar junto pelo mundo, um caçador de diamantes que não fosse colocar esta com um anal nas suas mãos, que atéis não valias de nada quando se servias de pen pra balançar a cadeira.



O Tivão não pensou em dividir seu diamante entre as mãos das varias amantes e nos lugares a ponto de contar mentiras sobre ele, mas acabou por beber a própria, restandolha apenas a bicicleta. Com uma bicicleta não se podia mais viajar o mundo em carentia.

Fonte: Da autora.

Imagem 8 - Folhetim: Três Ranchos

O TIO QUE NÃO TINHA MEDO DA CHUVA

A primeira chuva chegou no dia que Tivando, em um momento de nostalgia doce, foi visitar o rio onde saíam os amigos tempos atrás antes. Ele nunca perderia o orgulho pelas pescarias e coisas que vieram e se lembrava dos meninos em seus saltos extravagantes para impressionar as amigas tímidas, que se sentavam escondendo a barriga e rindo baixo das piadas que fingiam inventar. Tivando ainda era grande quando seus cabelos ainda cobriam o corpo de menino e saltava de uma pirueta para impressionar as tímidas e outras crianças. Ele amava de uma verdade de terra, mesmo de distância da beira, convidando a entrar na sua "lugar de amigos".

Quando se ouviu a primeira trovoadas os meninos já corriam para calçar as calças enquanto o Tivando botava e via no céu um sol, e as estrelas que já afundadas por nuvens cheias com pilhas de flocos, igual eram as tradicionais doze de julho que ele nunca chegou a ler. Correram todos em desespero, chamando de volta a amigos que não tinham medo da chuva e que insistiu em brincar com a esperança mesmo quando ele já começava a engulir.

TRÊS RANCHOS
VERÃO



Uma dessas veio outra, que dizia ser mistura de Trovadora com a chuva que caiu em São Paulo. Trovava tão forte que mesmo na casa fechada dava-se medo de apagar as velas. O Tivando neste dia, como os outros do rancho e não mais menino, havia se esbrilhado de cachaca boa e, escurado no sofá queria se esbrilhar também de chuva, dizendo com palavras tortas que se existisse esse tal Deus, que mandasse agora um raio a lhe partir a cabeça.

A casa riu de seu bom humor, e no dia seguinte o céu amarelou azul.



Fonte: Da autora.

Imagem 9 - Folhetim: Três Ranchos



A EMPORCADA DA CIDADE

OS MENINOS COMEÇARAM O RIO
antes de conhecer a cor azul.

E pela vida viram azul de mais diversos, dando a cada um deles seus devidos adjetivos, afin de distingui-los do azul do rio, que era dele apenas. Sabiam apreciar e sentir a terra que ora amaciava, ora machucava na pele, sempre desafiada.

Com boa vontade, tinham de plantar fequitas e sustentar a *dog d' fogo* apinhado nas mãos, a crescer foga e crescer em silêncio. Adoravam as crianças que dançavam com o vento e masto e outros atos e horas aliviantes do calor dos dias. O rio, no entanto, era o único que lhes havia apresentado uma cor única antes visto, de águas que amaciavam a terra e apertavam a dor que lhes torturava a foga as mãos, refrescando com vento nenhum sabia fazer, o corpo encalorado dos dias.

TRÊS RANCHOS
VERÃO

Invitação ao adeus do rio



Tudo muito bem ser que se se tinha visto um cidade inteiro tremer de alguma doença qualquer, especialmente as mais pequenas. Era tanto um febrilismo bem perto do outro, trocando cumprimentos e afagos, que os meses de um dia estava Três Ranchos inteira quieta de gripe ou de dorrer evitava. Nunca se ouviu falar de peste e nem mal-estar algum passava de poucas horas, que a natureza logo tratava de restituir os seus tratos deixando que amarecessem todos com saúde pra cuidar dela de volta. E mesmo isso, tão raro que era, foi se bem no começo de vida de um novo cidade, muito logo já resistente às mudanças de temperatura e outras coisas que tinham pra confundir o corpo.



Ainda que tivessem aprendido juntos, despiram um um tempo com a foga, e de acordar logo, preso, com o peito a palpitar em possível razão que confessava naquele momento. O pai o acompanhava com igual peso nas pernas, também com sensação estranha e certa tristeza, mas com certa resignação, que ao contrário do irmão, sabia

que a decisão de ficar deveria fazê-lo mais forte a aceitar todas as mudanças que enfrentaria Três Ranchos, sabia, de alguma forma, que sobreviver não é preciso de mais nada, sobreviver em silêncio a própria morte e à toda história que ainda haveria de viver naquele lugar, pois pra ele nunca poderia existir melhor lugar onde viver e morrer.



Foi nesse mesmo momento, de dia em que levantaram os meninos amarelados, confusos pelo rancho já tão sabido que levava ao rio, que toda a cidade acordou acordada, com céu e terra invertidos, de tons de cinza. Foi o mais perto que viveram de uma peste, de peste sem cura ou fim, "da escuridão", ganhou nome o dia, pouco ou quase nunca celebrado, mas difícil ou mesmo impossível de ser esquecido. Eternidade era nome afrontoso, sustentava a língua e transformava as vistas - não se ouvia dizer que transformava, palavra que tem jeito de coisa mágica - apertava o azul, aquele tal azul que se os meninos podiam contar.

ou imaginar.

Era o-brenho da Usina, a tal Eternidade.

"a tal que matou o rio" dizia os meninos.

E foram, os dois irmãos, despedimentos de amigos.

Fonte: Da autora.

Caminhamos juntos pela cidade, meu pai e eu, enquanto ele me mostrava cada uma das casas onde já tinha vivido a Eunice. Algumas já não serviam mais como lugar de morar, outras já eram ruína, mas a maioria ainda estava lá.

Na pequena cidade de Três Ranchos, algumas casas resistem junto às memórias daquele outro tempo, quando os dias passavam sem que lhes notassem as horas. Anos depois, no lugar onde um certo progresso veio fazer ruínas, encurralar o rio e interromper os trens, essas casas contam as histórias dos que um dia abrigaram. Em algumas delas, morou a minha avó Eunice. Na estação onde parava o trem, uma família espera chegar ou partir alguém, mas há muitos anos já não chega nem parte ninguém, nem gente, nem trem.

Fotografia 36 - Memorial de Fachadas



Fonte: Da autora.

Hoje, no dia 7 de março de 2022, voltei outra vez de Três Ranchos, para onde fui dar corpo a mais um dos vários desdobramentos do trabalho que talvez nunca termine. Pode ser que os trabalhos que se relacionam com as nossas próprias histórias sejam os mais difíceis de dar um fim, acabam se encontrando com outros e, em algum momento, mesmo que pensemos e queiramos que não, porque é hora de falar de outras coisas, eles retornam com ainda mais força. São tão sempre vivos os trabalhos que falam de nós mesmos, que por muitos anos eu tive dificuldade de escrever. Tudo que eu escrevia virava Três Ranchos, tudo que eu imaginava era lá, mesmo que nada tivesse a ver com o que foi, menos ainda com o que é hoje.

Enfim, retornei para colocar em prática o *Memorial de Fachadas*¹²⁸, um memorial vivo em que as fotografias de acervo familiar de alguns moradores de Três Ranchos passam a habitar novamente as fachadas das casas que antes abrigaram os que passaram por elas. Não comecei, entretanto, com uma casa, mas com uma construção que conta a história da cidade, que em outros tempos vinha para estação mandar notícias ao vilarejo vizinho, esperar chegar alguém ou só mesmo ver passar o trem.

Eu lembro que tinha o trem - disse a menina mais nova, de nove anos, que acompanhou junto de outras duas amigas a colagem da fotografia na parede. Nem eu sequer estava perto de nascer quando os trilhos e a estação foram desativados, em 1970. Mas elas se lembram, assim como eu também me lembro, de tanto ouvirmos falar. Na estação era pra onde muitas vezes vinham os meninos carregando uma vitrola, quando a cidade ainda vivia de música.

¹²⁸ Projeto contemplado pelo XVI Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia.

Fotografia 37 - Memorial de Fachadas



Fonte: Da autora.

As meninas apontaram a casa da amiga espelhada na fotografia de décadas atrás: *é a casa da Julia! Nossa, ela já estava aí!* Assim como a antiga estação, onde hoje funciona o CRAS¹²⁹, algumas casas resistem, junto das memórias de outros tempos. As meninas da estação, animadas com o projeto, me acompanharam até a próxima casa: *minha irmã disse que é mal-assombrada, ainda tem as coisas deles lá dentro* – disse outra delas. Quando terminei de colar o casal com a vestimenta de um dia solene elas disseram: *Ái, eles já morreram? Que medo!* Para alguns, o casal na fachada da casa rememora os finais de semana de visita à Três Ranchos quando as estradas ainda eram escuras e mais inóspitas; para as meninas, alimentam a história mal-assombrada que incita curiosidade e as faz arquitetar meios de entrar na casa trancada e há anos abandonada.

A cidade ganhou não só um, mas vários retratos com a gente que, como diriam as crianças, “já morreu”, mas que viveu ali, por muitos e há muitos anos. Para quem conviveu com essas pessoas, ou pelo menos com as histórias delas, essa gente não fala da morte, mas da vida do lugar, das memórias de infância, de um pai querido, dos garimpeiros que movimentaram a cidade com seus sonhos deslumbrados, do célebre farmacêutico-médico-prefeito que virou nome de rua na cidade vizinha, do bar que décadas atrás já era bar, no mesmo lugar, mas com outros fregueses.

¹²⁹ Centro de Referência de Assistência Social

Fotografias 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44 e 45 - Memorial de Fachadas





Fonte: Da autora.

Fotografia 46 - Zé Branco



Fonte: Da autora.

Um dos bares mais frequentados da cidade, inclusive, estava aí, no mesmo lugar onde é agora o do Zé Branco, esse senhor muitíssimo elegante que me pediu: *espera, vou colocar meu chapéu*, quando ajustei a câmera no tripé para o retrato ao lado da fotografia de tantos anos antes, quando a casa já era bar, mas de outro dono. O Zé Branco foi um dos tantos namorados da minha avó Eunice, pelo menos uma década mais

jovem que ela. Ele foi, inclusive, quem assinou o registro de paternidade de uma das suas filhas, irmã do Zé e do Eci, há mais de cinquenta estações. Quando contei publicamente essa história, sabida por toda a cidade, que me foi relatada pela atual esposa do homem que minha tia até hoje chama de “paizinho”, uma filha biológica me questionou: “porque não conta sobre a história dele no comércio, no lugar de expor suas intimidades?”. Respondo, respeitosamente, que essa história *íntima* talvez fale muito mais não somente do pai, mas de toda a construção das relações de um lugar que via e respeitava um homem que, diferente daqueles sem jeito que saiam por aí renegando filhos, assumiu uma filha que nem dele era, junto de uma mulher desquitada que tampouco dele exigiu que fosse. E tampouco poderia, que tal exigência nunca combinou com a mulher-árvore que não cravava raízes em um lugar só, mas ia deixando-as alastrar firmes por todo e qualquer canto que desejava habitar.

Das tantas casas que hoje habitam Três Ranchos, são poucas as que ainda alimentam o imaginário dos que viveram com o rio e os trens. Em muitas delas é preciso entrar para ver e ouvir melhor as histórias e foi justamente pensando que normalmente elas são vistas pelo lado de fora, que o *Memorial de Fachadas* foi construído. Há poucos anos, conheci o trabalho de um artista islandês chamado Hreinn Fridfinnsson e um de seus trabalhos me chamou especial atenção: fascinado com uma anedota publicada em 1938¹³⁰ de um homem que quis construir uma casa ao revés, onde o que comumente se vê no lado de dentro – quadros, cortinas e papéis de parede – deveria estar ao lado de fora, porque é razoável que as coisas bonitas de uma casa estejam onde as pessoas possam apreciar¹³¹, Fridfinnsson construiu, meio século depois, a casa cujo lado de fora – ou de dentro – abriga – ou é abrigada – pelo que está a sua volta. A casa, ladeada pelas montanhas, se expõe e encara o que está ao redor, que a encara de volta.

¹³⁰ De acordo com o artista, a história, de um homem chamado Sólon Gudmundsson, foi escrita por Þórbergur Þórdarson, no livro *Icelandic Aristocracy*, publicado em 1938.

¹³¹ FRIDFINNSSON. *Works 1964-2019*, p.52.

Em Três Ranchos, o que foi de dentro para fora é acolhido na paisagem da cidade, e quem a observa vê também um pouco do que está ou estava dentro, muitas vezes, desejando conhecer mais, querendo entender quem são aqueles e aquelas que fazem vista nas fachadas de algumas casas, quais são suas histórias e porque estão ali, evidentes.

Uma delas é a casa do George, que foi antes a casa do seu Luís Horta, seu avô, e uma das figuras mais importantes da história da cidade - se não a mais. Seu Luiz Horta, graduado em química, veio para Três Ranchos como enfermeiro da equipe que construiu a estrada de ferro, entre 1930/40, e decidiu ficar. Abriu farmácia, virou doutor por notório saber, vereador e depois prefeito. O George conviveu com o avô até os sete anos, mas diz que se lembra bem dele. Guarda a maleta de couro com as fotografias de gente desconhecida, possivelmente de amigos e pacientes do seu Luis. Em projetos como este, nunca sabemos o que esperar das pessoas, que muitas vezes acabam nos surpreendendo. O George acompanhou a colagem, serviu suco de tangerina, ofereceu biscoitos, quis fazer um retrato com a família e me agradeceu: *Que bom que você tá fazendo isso, parabéns pelo trabalho, ficou lindo*. Não sei o quanto cabe neste texto o meu recíproco agradecimento, tampouco o uso escancarado da primeira pessoa que tenho feito desde o início, mas entendo que isso faz-se necessário aqui e acredito

Fotografia 47 - First House



Fonte: Hreinn Fridfinnsson.

que seja compreensível diante de tudo que vem sendo trazido e discutido. Três Ranchos também me ensinou a ouvir, a caminhar devagar, pedir licença, e agradecer.

Num passo adiante, ou anterior, que aqui pouco importa a ordem dos acontecimentos, coleí a fotografia do seu Geraldo Lopes na fachada onde vive hoje a filha, dona Caca. Quando fui até lá pela primeira vez perguntei se ela teria fotos dos pais e ela respondeu, com um certo descaso, que não, que não sabia de nada de história, de coisa nenhuma, que pra isso eu teria que buscar os irmãos. Por sorte, um deles estava de passagem em Três Ranchos e tinha em casa um único porta-retratos com a fotografia do pai, alto como ele, muito elegante, em frente a uma figueira: *Esta está boa, porque nas fotos do papai sempre cortaram a cabeça dele, de tão alto que é*. Era mesmo linda e talvez por isso ele nem reparou que, nessa, cortaram-lhe os pés. Com a foto da foto, pedi à Caca permissão para a colagem, ao que ela cedeu de imediato. Se emocionou quando viu na parede o pai bem grande – como de fato era – e disse: *uma pena não ter nenhuma fotografia da minha mãe*. Todas as vezes que passei na frente da casa ela estava sentada em um banquinho na porta e, no nosso último encontro, me disse que todo mundo que passava perguntava quem era o senhor da fotografia: *É meu pai!* - ouvi ela responder uma vez, orgulhosa.

Outra vez, num tempo entre estes, descobri uma prima Goiana quase catalã, que há muito vive em Barcelona, trabalha como curadora de fotografia e é encantada com essa cidade-vila-aldeia-rancho que parece cativar qualquer um que pisa e vive um pouco ali, mesmo tão distante dos tempos áureos. A prima Etel – Etelvina Reis – me convidou para expor na cidade onde vive algumas imagens que eu criei, nos últimos anos, do lugar que tanto nos fascina. Pensando na possível dificuldade dos seus conterrâneos em entender a proposta de uma exposição de simples nome *Três Ranchos*, Etel me pediu que pensasse em um subtítulo, algo que desse contexto a esta vaga Três Ranchos, a este vasto sertão. Ainda que as línguas sejam tão irmãs que o nome possa fazer-se claro tanto ao português quanto ao espanhol e ao catalão, ele quer dizer pouca coisa enquanto nome de um lugar, mesmo para os vizinhos mais próximos. Por sorte, diante da urgência do pedido, meu pai estava por

perto e deitou-se à cama, pensativo: “É difícil, mas eu penso em uma música, *No rancho fundo*”¹³². Três Ranchos: *más allá del fin del mundo*¹³³, como foi Macondo, quando as coisas ainda eram tão recentes que careciam de nome e, para mencioná-las, era preciso apontar com o dedo. No rancho fundo, onde a dor e a saudade, contam coisas da cidade. E, do tanto que há ainda pra contar, deixo para um diálogo porvir.

¹³² No rancho fundo (1930), música de Ary Barroso e Lamartine Babo.

¹³³ Esse foi o título definido para a tal exposição que ocorrerá em setembro de 2022, na cidade de Barcelona. A prima Etel ainda quis incluir “una ciudad” entre o “Três Ranchos” e “más allá del fin del mundo”, mas diante do meu questionamento de que esse simples direcionamento provocaria uma quebra poética ela concordou: “Tem razão, eles que se virem pra entender”.



CASA 5 – berço de alevim – Davi Jesus do Nascimento

Na vasta e complexa rede que tecem os rios, encontraram-se em algum momento o Parnaíba e o São Francisco e, mais uma vez, faz-se curioso o protagonismo que despreziosamente ganham aqui as águas correntes. Também, outra vez, as águas contidas, barradas, como fez em Três Ranchos a emborcação, que na história da família de Davi tem nome menos afrontoso, mas existência não menos devastadora. A usina hidrelétrica de Sobradinho, construída em 1975, desabrigou cerca de doze mil famílias na região de mesmo nome, estancando o rio e o barco do pai pescador, que foi à força encontrar a correnteza mais ao sul, no norte de Minas Gerais. E foi em Pirapora, às margens do Rio São Francisco, que nasceu alevim, no fulgor norte-mineiro e banhado com o mesmo nome do pai, Davi de Jesus do Nascimento.¹³⁴

barranqueiro curimatá, arrimo de muvuca e escritor fiado. Gerado às margens do Rio São Francisco – curso d’água de minha vida – trabalho coletando afetos da ancestralidade ribeirinha e percebendo “quase-rios”, no árido. Fui criado dentro do emboloso da cumbuca de carranqueiros, pescadores e lavadeiras. O peso de carregar o rio nas costas bebe da nascente dos primeiros sóis que chorei na vida. Sustentar na cacunda a carranca tem feito eu sentir a força do vento de minha taboca envergada no seguimento da rabiola solta que desceu em espiral gongo caracol envoltório para o calcanhar direito como cobra, isca, peixe e pedra.¹³⁵

Da beira do rio e no quintal da casa, um Davi pergunta ao outro como é possível revelarem-se tantas fotografias das ocasiões tão cotidianas, quando não só nesse tempo, mas também nessas condições, já era difícil este ou qualquer outro tipo de registro familiar. O pai, pescador e fazedor de barcos, responde ao filho que trocava trabalho por filmes fotográficos, num escambo entre corpo e tempo com a fina película que perpetua a existência cotidiana e íntima da família e do velho chico, do rio que muitas vezes se confunde com a própria casa. Foi

¹³⁴ Me encontrei com Davi algumas vezes nos últimos anos e, na última, logo depois de eu ter feito a ele as perguntas que me iriam guiar por esta casa, estivemos os dois em Tiradentes para o festival de fotografia Foto em Pauta e, por azar ou sorte – já que ambos estávamos apresentando nossos trabalhos, infelizmente em um mesmo horário – nos desencontramos quando ele foi convidado a falar sobre o seu. Nos encontramos pouco depois e ele me disse que todas as minhas perguntas tinham sido respondidas ali, naquela fala, que eu infelizmente não pude ouvir. Por sorte, a fala foi gravada e me foi concedido o acesso. A partir daí, iniciamos também uma conversa. Assim, as falas marcadas em cinza – todas do Davi –, assim como tem sido feito desde a primeira casa, são tanto dessa fala em auditório, quanto das nossas conversas depois dela, além de textos escritos por ele ao longo de sua trajetória e vida enquanto artista, menino-homem-alevim, ribeirinho, barranqueiro curimatá, arrimo de muvuca e escritor fiado.

¹³⁵ Texto retirado da apresentação do artista feita para o Festival de Fotografia Foto em Pauta, 2022.

esse mesmo rio-casa, numa manhã de céu alternano entre o sol rachano e perigano chuva, abundante em potós, farta de sapos, que levou ao mar a mãe, Eliane Vieira do Nascimento.

Antes de seguir entrando dentro dela, na casa-rio-barco guardada pelas carrancas dos ribeirinhos de Pirapora, explico a adoção de Davi pelo estilo de linguagem escrita que ignora os grafemas maiúsculos onde são normalmente exigidos. Explico nas palavras do próprio: eu acho bonito. é mais pelo desenho, como ele fica. Em maiúsculo ele coloca apenas os nomes da sua família, que era pobre, “ninguém importante” na cidade, em contraponto aos *nomes grandes* que ganharam protagonismo distorcido na história do lugar.

Fotografia 49 - Sem título



Fonte: Butuca¹³⁶ do acervo pessoal de Davi Jesus do Nascimento, cedida pelo artista.

¹³⁶ Às fotografias, Davi dá o nome de *butuca*, buscando nos dizeres regionais a formulação de um vocábulo que ele incorpora ao trabalho. Butuca: “olhar; ficar olhando” – nas palavras de Davi, de uma conversa entre nós.

Fotografia 50 - Sem título



Fonte: Davi Jesus do Nascimento. Imagem cedida pelo artista.

Davi repetiu umas tantas vezes o quanto achava muito bonitas as fotografias da família e era também por isso que acabava sempre se voltando para elas. A beleza, ainda que muito poderosa, pode ser também muito simples, tanto quanto partir dela para justificar uma escolha poética e textual. Tudo em Davi é simples, terreno, tudo vem da matéria, da própria terra. Da casa, ao barco – que muitas vezes se confundem – do quintal, à colher de pau que mexe os seus sonhos temperados dentro da lua de veneta. Tudo é terra. quando machuco dentro do pilão a esquistossomose, misturo caracóis de jardim com os caramujos de calháu. altura d'água amputa corpo, galho e pedra. Tudo é terra, ou volta-se a ela, ou vai rumo ao mar.

nós, as crias de porto, desde então tivemos que cuidar dos rins e do engasgo do peso da polpa na peneira. foi a última vez que ela – Eliane – pôde ver o rio encher até a borda do cais. final de ano era ficar de butuca na saúde do beijo dos barcos. aqui – onde tudo volta a estar quente da lâmpada ao chão e enxágue de rio – entrevejo Elianes de bobes e bike subindo para a rua abaeté debaixo de meio-dia. minha mãe continua sendo a pessoa que mais esteve em lugares comigo, de mãos dadas mergulhadas. a que mais me fez companhia. e a única que acessa os mundos que habito. imagino que você já esteja no mar. vó Joana me contou que a senhora morreu sem conhecê-lo. tenho pra mim que cada casa barranqueira dá de comer prum peixe dourado grudado na asa das costas do telhado feito a partir da coxa ou colcha quando há frio de vez em nunca nas gerais da caliandra ardende de fogaréu retorcido.¹³⁷

¹³⁷ Texto retirado do portfólio virtual do artista (Instagram), publicado em novembro de 2021.

Depois da morte da mãe Davi pai vendeu o barco e deixou de pescar, que a memória do rio já não era mais de peixes, mas do mesmo luto que fez com que a avó materna não quisesse mais ver, por algum tempo, as fotografias da filha. Fotografias que a família sempre teve o hábito de ver junto; de abrir a caixa de sapatos quando chegavam as visitas, contando de um para o outro as estórias suscitadas das imagens e das pessoas representadas, atualizando, coletivamente, as suas memórias. As fotografias familiares não existem apenas para serem vistas, mas para serem narradas, o que “dimensiona seu conteúdo em outro sentido corporal – o da audição – e outorga outra natureza perceptiva – o ritmo e a melodia de ouvir uma história.”¹³⁸

Depois da morte da mãe, o acervo fotográfico começou a ser revisitado de outro jeito, carregado de um sentimento de luto, e Davi voltou-se a ele com mais calma e atenção, num tempo mais lento e atento que as vezes solicita esse luto, percebendo também um potencial nas imagens que antes não havia reparado. Quando a família percebe o interesse de Davi no acervo recém-constituído, ele começa a receber da avó muitas fotografias da mãe de outros tempos e, com isso, ficou mais tarde encarregado de tomar conta desse arquivo, rompendo com uma tradição que, comumente, é detida às mulheres: a guarda do acervo familiar¹³⁹ – como fizeram as tias de Erick e a tia Selma de Bárbara. Aconteceu com Davi um pouco diferente de como foi comigo que, ao contrário, me apropriei do acervo familiar não por notarem meu interesse, mas por ter eu notado um certo desapego do restante da família diante dele.

Para Davi, num primeiro momento, as fotografias não eram mais do que lugar de memória e alimento para a imaginação, era preciso guardá-las e protegê-las tão bem como lhe foi incumbido. A partir delas, ele aquarela, com o mesmo marrom do barro que ladeia o rio e dá cor às carrancas, as suas próprias imaginadas imagens de afeto. A matéria não é mera condutora da criação, não é somente dela, mas com ela, que imaginação se transforma em imagem. Por outro lado, as fotografias são também afetadas pelo entorno, pelo tempo, clima e umidade da casa, também ganham a cor da terra e as marcas do chão de barro. E são justamente essas imagens, as que mais encantam o Davi: as mais marcadas,

¹³⁸ SILVA. *Álbuns de família, a imagem de nós mesmos*, 2008, p.19.

¹³⁹ Essa constatação vem da pesquisa de Armando Silva *Álbuns de família, a imagem de nós mesmos*, 2008, p. 132, e será melhor desenvolvida no seguinte capítulo.

rachadas e rasgadas, às quais ele dá o nome de *retratos encheite*. São as fotografias mais antigas, mais inundadas de rastro e de tempo, as mais valiosas, se o tempo contribui mesmo para a importância das coisas.

Imagens 10 e 11 - A correnteza zanza silêncios.



Fonte: Davi Jesus do Nascimento. Imagens cedidas pelo artista.

Fotografia 51 - Retrato enchente



Fonte: Davi Jesus do Nascimento. Imagem cedida pelo artista.

esta é Joselita, mãe de nosso pai. ele a viu pela primeira vez no início de agosto e não desgruda de sua imagem. mesmo com o acervo valioso de fotografias construído pela família, não chegamos a conhecer nossa vó paterna nem por foto. ela morreu meses depois de botar nosso pai no mundo dentro de uma canoa ancorada às bordas do velho chico.

agora ele - davi pai - entende mais do que nunca a maretá de ter mais e mais fotos de nossos ancestrais. nossos ancestrais barranqueiros, que foram de bahia pra pirapora por conta da inundação da barragem de sobradinho. desde que eu me entendo por peixe ele dorme com oito travesseiros ao redor do corpo e outros dois tapando os ouvidos. tá explicado o ninho ranzinza de seio e silêncio. todos os dias agradeço ao Rio São Francisco. ele quem permite o atolamento numa época que tenho chorado pelos pés através das unhas. e nosso pai rema mais forte do que nunca cortando as cortinas do tempo.

me seco debaixo da lua para descansar um pouco do que é espantar os pardais do varal. sei que coentro era seu preferido. e que amava chupar o caroço das mangas até amaciá os beiços. você me ensinou a regar as plantas só quando o sol estivesse frio de orvalho ou lusco-fusco. e que só pode comer um pedaço de carne, que dê para o almoço e janta. o que sai de meu peito para o seu é quente. e ferve. como se os pés estivessem aninhados no córrego da garganta.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Texto retirado do portfólio virtual do artista (Instagram), publicado em dezembro de 2019.

Por um certo tempo, Davi não pensava que as fotografias, mais do que esse conduto para outros fazeres artísticos, pudessem ser o próprio trabalho, apropriadas de forma crua. Não sabe, inclusive, quem foi que as fez. a câmera zanzava na mão de todo mundo, todos registravam, até as crianças. No que começou a compartilhar publicamente um pouco desse acervo, viu que ele não era tão somente íntimo e pessoal como acreditava ser, uma vez que a gente que nem ribeirinha era, se afetava – e via *beleza* – nas fotografias da família barranqueira. Percebendo o potencial da imagem fotográfica, Davi a incorpora em harmonia com outros corpos que vivem – e morrem – em comunhão. Junto da imagem da mãe, está a pedra do rio e a lagartixa-tapete esturricada de sol, tão endurecida que nem os bichos vivos podem querer comer.

Não são evidentes, tampouco muito complexas ou simbólicas as relações que Davi estabelece entre os objetos e as fotografias. Entretanto, muitas vezes é preciso ter convivido com o rio para aproximar-se das associações de cor, cheiro e memória criadas em cada imagem-instalação. Híbridos, que mais que uma alegoria dessas inter-relações entre seres, são o próprio convívio entre eles. Como já disse Humboldt, em 1903: “tudo é interação e recíproco”.

Imagens 12 e 13 - Sem título



Fonte: Davi Jesus do Nascimento. Imagens cedidas pelo artista.

As fotografias do arquivo familiar estão sempre acompanhadas ou representadas em algum outro suporte que não o fotográfico, também pelo desconforto em colocar o acervo familiar junto de outros objetos que ganham valor de mercado e são postos à venda. Entendo perfeitamente o incômodo de Davi, principalmente se ele, assim como eu, e assim como Melquíades, acredita que “las cosas, tienen vida própria – pregonava el gitano com áspero acento – tudo es cuestion de despertar-les el anima”¹⁴¹. Para além do valor de mercado, mas pensando no valor de relíquia e estado de conservação atribuído às fotografias de família em feiras e lojas de antiguidades, me estranha e, de certa forma me incomoda – apesar de buscá-las –, vê-las ali, descartadas. Sempre me pergunto por qual razão uma família decide vender, muito provavelmente por uma pequena pechincha, as suas memórias e afetos – ou mesmo os desafetos.

Quando Davi leva para uma instituição de arte, mantida pela maior mineradora do Brasil (e uma das maiores do mundo), aquela primeira fotografia – uma de suas preferidas – em que a família se abraça no rio, ele a imprime em um tapete de capacho que pede para que seja colocado não na entrada da galeria, mas na entrada do prédio da instituição. Ele não apenas cria uma *obra de arte*, mas promove uma ação, dizendo, de forma escancarada, que entrar ali é pisar e passar por cima de uma família ribeirinha. esse trabalho só age em casa de inimigo. e nossa mãe criou a gente para escolher bem os nossos.

¹⁴¹ As coisas têm vida própria – pregoava o cigano com um sotaque áspero – tudo é questão de desperta-lhes o anima. Livre tradução. MARQUEZ, Garcia. 1985, p.361.

Imagem 14 - Visita é bom só até três dia, depois começa a feder peixe.



Fonte: Davi Jesus do Nascimento. Imagem cedida pelo artista.

É natural que essas pessoas, cuja imagem está impressa no tapete de capacho, sejam também os espectadores mais sensíveis às construções feitas pelo artista – aqui também filho, irmão, primo, conterrâneo. Muito mais que apenas ver ou ouvir, elas estão mais aptas a *associar* e *dissociar* cor, cheiro e memória diante de um berço coberto de conchas rosadas e uma piaba morta¹⁴² ou de um barco cheio de

¹⁴² Ou *Sobrevivência totêmica e molhada das figuras de proa corvina de mar sobre berço amarelo com colchão de conchas rosadas*. 2008-2018.

tamarindos¹⁴³. Entretanto, qualquer espectador poderia ser *emancipado*¹⁴⁴ diante de uma *obra de arte* considerando-se que, como propõe Jacques Rancière (2012), “toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação”¹⁴⁵. Segundo o autor, todo espectador torna-se capaz de emancipar-se, isto é, está apto de ser afetado, pressupondo “uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência”¹⁴⁶. O que fazem os procedimentos de crítica é tentar dar sentido aos que não compreendem o que veem, ou mesmo que não sabem ver, o que, muitas vezes, prejudica esse processo de emancipação do espectador; o processo de criar suas próprias *associações a dissociações*, de afetar-se conforme suas próprias experiências.

Quando fiz ao Davi o convite de escrever a partir do seu trabalho, ele me perguntou de que lugar eu estava trazendo-o para dentro da pesquisa – *do lugar da casa, da família e dos arquivos*, respondi. E então, ele aceitou. Mais tarde, quando lhe foi perguntado como foi essa ida tão rápida do lugar de onde ele cria para as instituições e o mercado das artes, eu entendi o receio. Para ele, que faz arte para o Rio São Francisco, trabalhando junto com o pai, existe uma responsabilidade de ter que dar conta de coisas por ele, coisas do circuito da arte que não são fáceis. muitas vezes escrevem sobre o meu trabalho e as vezes ele não é tão complexo quanto falam. Muitas vezes, pensam que as suas referências vêm da história da arte. meus parentes carranqueiros são minha referência. meu pai, que faz barcos. a gente não encontra tamarindos dentro do barco, mas pra eles essa relação fez sentido.

é só um tamarindo dentro do barco, mais nada. Ou um banquete para corpos sujos de barro, uma embarcação roída de peixe com raiva e forro de tamarindos. Nomes que nascem, assim como os trabalhos, de um café à mesa com a família, de conversas com o pai, frases engraçadas e reflexões da avó, e que Davi coleciona: trabalho coletando afetos da ancestralidade ribeirinha e percebendo “quase-rios”, no

¹⁴³ Ou *Banquete para corpos sujos de barro*. 2010.

¹⁴⁴ RANCIÈRE. *O espectador emancipado*. 2012.

¹⁴⁵ RANCIÈRE. *O espectador emancipado*. 2012, p.48.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

árido. Junto das fotografias, dos bichos mortos e pedras de rio, as palavras emprestadas – muitas inventadas – vão costurando-se, tecendo um imaginário da vida ribeirinha.

Fotografia 52 - Davi Jesus do Nascimento



Fonte: Davi Jesus do Nascimento. Imagem cedida pelo artista.

Início esta pesquisa pretendendo colocar a fotografia – mais precisamente os arquivos fotográficos – como cerne de análise e discussão, afinal foi ela que me trouxe até aqui, desde aquele primeiro momento na infância em que começo a despretensiosamente investigá-la. Talvez as fotografias formulassem uma hipótese inicial de que são também elas que muitas vezes despertam para o entendimento, reconstituição e possível criação de narrativas pessoais e familiares. É a partir delas e mesmo daquelas não feitas – das lacunas, portanto – que pode ser possível reconstituir e fabular certas histórias, perceber aquilo que não foi dito, dar sentido ao que não foi entendido ou mesmo criar outras possibilidades de entendimento para o que parece estar diante dos olhos. Quis dar à fotografia o destaque que de fato ela tem, tanto na minha própria trajetória, quanto na dos artistas que acompanham a pesquisa.

Pode ser, contudo, que as minhas escolhas tenham sido condicionadas por um outro elemento que considero de igual importância, não apenas para a minha produção enquanto artista, mas para a minha constituição enquanto sujeito. Ora, pode ainda ser que ele, o texto – literatura, cartas, notas, diários, periódicos, testemunhos, relatos – seja de fato imprescindível e inescapável quando o assunto é a *narrativa de si*, que, por sua vez, é um artifício muito eficaz e poderoso para dizer de uma coletividade. As *narrativas de si* conformam uma “constelação autobiográfica”¹⁴⁷ composta de diários, cartas, autobiografias e ficções sobre o eu que se colocam entre história e ficção: elas são a própria memória. O texto, ou a palavra escrita, não é, portanto, nem mesmo secundário na maioria dos trabalhos trazidos aqui, mas as vezes faz-se notar tão importante quanto as próprias imagens.

A palavra é também identidade: Bárbara Lissa não quis ser “Alves” nem “de Campos” por não se reconhecer nestes sobrenomes. À Três Ranchos tentou-se dar outros nomes história afora, mas seus habitantes jamais se identificaram com nenhum deles, fazendo prosperar o de origem. Davi Jesus do Nascimento pai, filho de Joselita Reis do Nascimento, não tem em “Jesus” sua genealogia. O nome lhe foi dado enquanto enteado e, ainda que tenha afeto por essa outra mãe, não é nela que ele mais se reconhece. Desse desejo do pai, Davi filho se lança num novo trabalho: de dar oficialmente ao pai o Reis que engendra da mãe. Um trabalho sobre identidade, que se constrói na palavra.

¹⁴⁷ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006, p.39.

Quando Davi escreve que em 2004 a “casa alagou com a língua dum tamanduá maduro que dispinguelou do pé de caxumba plantado no pescoço do poste quando o nascimento de tio Eurico perfez da chuva acerolada com sal de sovaco” ele não somente inventa e costura palavras, mas cria imagens tão únicas que uma fotografia dificilmente daria conta de construir. Ao mesmo tempo em que ele escreve a partir de uma experiência própria, existe todo um coletivo que se reconhece nessas imagens e expressões, cujo imaginário sente o cheiro da chuva acerolada, que pode fazer lembrar o gosto dos tamarindos. É também com eles que a escrita – e todo o trabalho – acontece.

É verdade que toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais, e portanto todo relato autobiográfico remete a um “para além de si mesmo”. (...) No entanto, cada narrativa de si se posiciona de diferente maneira segundo a ênfase que coloque na exaltação de si mesmo, na auto-indagação, ou na restauração da memória coletiva.¹⁴⁸ (KLINGER)

A memória, compartilhada e contaminada, é constantemente remendada diante das experiências vividas, da transformação das relações e, no lento processo que muitas vezes se dá essa transformação, Bárbara também se apoia na escrita para encontrar-se com as mulheres da sua família. Mais do que respostas, ela constantemente se faz perguntas que conduzem os encontros, reconhecendo-se a medida em que entra em contato com outras:

Início meu relato como pertencente a mim ou a todas? Busco passar a limpo uma história, que enquanto viva, nunca se termina de contar. Dar forma ao tempo, organizar o caos seriam tarefas de humanizar a vida? De dar algum sentido ao que foi vivido, comunicando? Quando me comunico dou forma a mim? A outras? Há quem tome notas pela via em que se caminha rumo ao nascimento do desejo. Num primeiro momento se é jovem e a dita experiência é conhecida (e reconhecida) apenas através do prazer do outro e do que se é dito como possível. E -se conduzido a tatear a si no outro e a acreditar numa experiência vaga do que queremos. O que desejamos? "Não sei."

¹⁴⁸ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006, p.22.

Perguntas que também se faz Aline, num mesmo desejo de encontro com as suas, que mais tarde ela perfoma ao lado de Claudia:

O quanto de ficção existe numa realidade? A Francisca destes documentos é mesmo minha tataravó? A minha bisavó e a avó de Claudia são muito parecidas fisicamente, então Claudia é minha parente? Quais arquiteturas permanecem de pé e quais desapareceram? Que estruturas de pensamento ainda são vigentes?

Quando Erick pede aos vizinhos que escrevam para os que morreram abruptamente, de forma violenta, ele também fala de encontros e reencontros que acontecem através desses escritos. Mais do que isso, ele fala de um lugar que precisa deles, de um coletivo que carece de despedidas. É, inclusive, por meio das cartas que algumas histórias do Partenon se encerram.

Em Três Ranchos, muito antes de voltar pela primeira vez depois da infância, depois de doze anos longe, muito antes da primeira fotografia que inaugura um processo de quase uma década de trabalho, eu escrevi. E só escrevi, por quase dois anos, ouvindo, lendo, imaginando. Quando escrevi sobre a noite em que os meninos levaram para a estação uma vitrola e chegaram de repente dois ingleses muito surpresos por ouvirem, do outro lado do mundo de onde vieram, a mesma música que naquele momento tocava em todas as rádios da Inglaterra, escrevi imaginando a história que tantas vezes me foi contada pelo meu pai. Certamente ela não é a mesma desde a primeira vez que escutei e certamente não aconteceu tal como escrevi: que os meninos eram agora amigos, por terem em comum os ouvidos, que ouviam e sentiam todas as notas que os fizeram estar na estação de trem, junto com os que chegaram para passar.

Quando a Jacy finalmente vem sustentar as bases da última casa, o novo percurso inicia-se não por uma fotografia, mas por uma carta, ou uma nota: uma *nota sobre seus filhos*.



TERCEIRO
CAPÍTULO

Lucília com 2 anos e 7 meses:

- Mamãe, vamos fazer casa igual o papai?
- Eu não sei, Lucília.
- Por quê?
- Não estudei na escola que seu pai estudou?
- E?
- Seu pai é engenheiro. Ele faz casa, sua mãe não é engenheira.
- Só homem que faz casa, não é? (ela andava observando muitas construções)
- Não. Mulher também faz. Mulher que é engenheira.
- É?
- É.

Não se sabe exatamente quando, mas em algum momento a partir do ano de 1960 minha avó transcreve essa conversa que teve com minha tia Lu, como é carinhosamente chamada. Não parti dela, e nem sequer me lembro precisamente quando encontrei ou me foi dado o conjunto de páginas intituladas “notas sobre meus filhos”, mas acredito, hoje, que o encontro com este relato tenha sido o alicerce de toda minha pesquisa a respeito da Jacy.

Essa era a terceira de quatro notas escritas sobre seus filhos. Quatro pequenas notas, de memórias escolhidas dentre tantas, guardadas por décadas antes de chegarem até mim. Não apenas interessam as perguntas feitas pela Lucília, aos dois anos de idade, mas a importância dada a elas pela própria Jacy que, de todas as memórias possíveis sobre os filhos, escolheu, transcreveu e guardou esse breve diálogo. Se para

a Jacy era tão importante a pergunta suscitada das observações feitas pela filha, parto também dela para, junto com a minha avó, tentar responder: quem constrói as casas? Quem são, também, as engenheiras?

As perguntas me levaram de volta à própria casa e ao que foi construído e guardado dentro dela – memórias, estórias, fotografias e livros –, fazendo despertar, no reencontro com os arquivos que desde a infância me encantavam, um fascínio novo: pela própria história da Jacy, a qual, sempre guiada pela pergunta de origem e o que mais suscitará dela, será narrada ao longo deste último capítulo.

O percurso acaba sendo também conduzido por meio dos livros, que aparecem na história enquanto o objeto que faz a guarda das memórias familiares – os álbuns –; enquanto os que são construídos ao longo da carreira da minha avó; enquanto os que, durante a infância, levaram a Jacy a tomar gosto pela leitura e, mais tarde, os tantos que preencheram o espaço da casa onde cresceu minha mãe, tia e tios. Diante disso, o objeto que é criado ao longo deste texto é também um livro, um fotolivro¹⁴⁹ que, não por meio do texto, mas das imagens, constrói uma narrativa que cerca a mesma pergunta.

3.1 A mulher da educação

Mergulhada nos arquivos e pesquisas sobre minha avó, encontrei um livro perdido na famosa coleção dos que deixamos pra ler depois, com calma, *com tempo*. O livro trata de uma pesquisa realizada por Íris Barbosa Goulart, na época (entre os anos de 1988-1990) professora no departamento de psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais. *Mulher Mineira na Educação: Um estudo da identidade feminina*¹⁵⁰ é o título

¹⁴⁹ O fotolivro “Quem constrói as casas”, anteriormente intitulado “Jacy: quem constrói as casas”, foi finalista nos prêmios Lovely (2020) e Foto em Pauta (2021) para a publicação de fotolivros. Em 2022 o projeto Álbum de família: Coleção raízes, que envolve os fotolivros “Quem constrói as casas” e ‘Estrangeiras do Trópico”, de Bárbara Lissa, foi aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura, com publicação prevista para 2023. Ele não será trazido aqui na íntegra, mas sim o percurso que levou a ele, assim como algumas imagens que o compõe. É importante ressaltar que ele provém de uma pesquisa ainda mais antiga, e que no processo dessa pesquisa e escrita foi também sendo trabalhado, apesar de não se iniciar e tampouco finalizar-se aqui.

¹⁵⁰ GOULART. *Mulher Mineira da Educação: Um estudo da identidade feminina*. 1990.

do livro-pesquisa guardado junto aos arquivos da minha família, doado pela auxiliar da pesquisa, Márcia de Assis Fonseca, grande amiga de minha mãe desde a infância. Ele chega às minhas mãos junto de outras coisas que colecionei ao longo dos anos, dado que minha avó, Jacy Camarão de Figueiredo, compõe a amostra das entrevistadas junto de outras vinte e duas mulheres que tiveram forte influência na educação mineira nos períodos em que atuaram profissionalmente, entre as décadas 20 e 90. Portanto, quando decido dedicar parte desta pesquisa aos arquivos da minha avó, chega também o momento daquela postergada leitura calma, quando encontro um total de três curtos depoimentos da Jacy e nada de muito novo que me fosse possível aprofundar a respeito de sua história enquanto mulher da educação. Encontro, entretanto, o coletivo ao qual ela pertenceu, uma rede de mulheres cujas trajetórias se cruzam dentro da lenta construção que as levou ao magistério, e também os sonhos, da maioria delas desde a infância, de se tornarem, de alguma forma, educadoras. Os breves testemunhos da Jacy contribuem, portanto, para sustentar, ao lado de outras vinte e duas mulheres, uma compreensão histórica da mulher na educação mineira dentro do recorte proposto.

É possível prever que, senão todas, a maioria delas vinha de um contexto de muitos privilégios: mulheres cis, brancas, de famílias de classe média. As condições foram sem dúvidas facilitadoras, considerando não apenas a época que recorta a pesquisa, mas também o território, onde até hoje predomina o apreço à “tradicional família mineira”, alcunha que carrega de um lado os privilégios e, de outro, uma série de exclusões. Tudo isso não quer dizer, entretanto, que os percursos dessas mulheres tenham sido fáceis e que não houve medo, insegurança, e outras tantas barreiras que precisaram ser rompidas. Além disso, acredito – ou ao menos quero acreditar, pois não posso falar por todas, mas ao menos pela Jacy – que essas mulheres da educação pretendiam também romper com as barreiras desse tradicionalismo e, não apenas sonhar, mas propor e atuar efetivamente em novos rumos para a educação no país.

Nós éramos 5, mas a mamãe perdeu um filho que era o segundo e eu sou a terceira. Depois nasceram dois meninos, que são mais novos que eu. São duas mulheres e dois homens na família. Meu pai era gerente de Banco e isto fazia com que a gente caminhasse de um lugar pra outro. Eu, que era a do meio, tinha mais é que acompanhar cada vez que mudasse. E tinha que me adaptar.¹⁵¹

Eu e minha mãe somos diferentes, acho que até opostas. Ela muito doméstica e eu muito voltada pra coisas intelectuais, escolares (...) meu pai diz que gosta disto, que em casa mesmo tem de tudo.¹⁵²

Eu lia tudo o que podia. Eu vasculhava a biblioteca de papai. Aí, acharam que eu devia estudar.¹⁵³

É a partir destes testemunhos que, como propõe a pesquisadora, “se torna possível a releitura histórica a partir da leitura pessoal”¹⁵⁴, uma vez que eles são fundamentais para tratar da transição entre a memória e a história. As vinte e três mulheres que compõem a amostra da pesquisa foram convidadas não apenas para descrever suas trajetórias profissionais, mas para traçar uma narrativa sobre si próprias, abarcando uma dimensão pessoal, familiar e mesmo sexual, seus desejos, anseios e quaisquer outros sentimentos que as acompanharam ao longo da vida. Compreendendo que a construção do sujeito se dá nas mais variadas esferas e lugares por ele ocupados, a construção da história da Jacy também acontece nesse entrelace, entre o pessoal e o familiar, entre a construção da carreira e, mais tarde, o desejo de ser avó.

Para alcançar a profundidade desejada em sua pesquisa, Íris parte da metodologia da “entrevista não-diretiva”, em que as mulheres são convidadas a um livre relato, assumindo o papel comumente designado ao entrevistador de direcionar a narrativa conforme seus objetivos.

¹⁵¹ GOULART. *Mulher Mineira da Educação: Um estudo da identidade feminina*. 1990, p.66.

¹⁵² GOULART. *Mulher Mineira da Educação: Um estudo da identidade feminina*. 1990, p. 43. Aqui, mais uma vez, irei destacar pela cor cinza e a fonte *Josefin* o que for fala da Jacy, indicando também, é claro, quando essas falas provirem de citação de outros textos ou autores.

¹⁵³ GOULART. *Mulher Mineira da Educação: Um estudo da identidade feminina*. 1990, p.79.

¹⁵⁴ GOULART. *Mulher Mineira da Educação: Um estudo da identidade feminina*. 1990, p.16.

Melhor do que outros métodos, a entrevista não-diretiva permite a emergência de um conteúdo socioafetivo mais profundo (...). Para o objetivo que nos propomos, isto é essencial, pois não nos interessa apenas a fria narrativa do que uma pessoa realizou, mas sobretudo o sentimento que ela experimentou ao realizar, já que este sentir é também um ponto: de contato original, específico; com a cultura.¹⁵⁵

Ainda que a pesquisa não incorpore o termo, a metodologia utilizada por Goulart assemelha-se ao que propõe a já citada história das sensibilidades, na qual este texto alicerça-se desde o momento em que se debruça nos arquivos, testemunhos e narrativas pessoais-familiares. A esta abordagem interessa o indivíduo e suas reações íntimas¹⁵⁶, escavando o passado por via dos afetos a fim de (re)inseri-lo num conjunto e presente histórico.

As sensibilidades são uma forma de apreensão e de conhecimento do mundo para além do conhecimento científico, que não brota do racional ou das construções mentais mais elaboradas. Na verdade, poderia-se dizer que a esfera das sensibilidades se situa em um espaço anterior à reflexão, na animalidade da experiência humana, brotada do corpo, como uma resposta ou reação em face da realidade. Como forma de ser e estar no mundo, a sensibilidade se traduz em sensações e emoções, na reação quase imediata dos sentidos afetados por fenômenos físicos ou psíquicos, uma vez em contato com a realidade.¹⁵⁷

Aqui, entretanto, quando começo a falar da Jacy não me é possível estabelecer uma metodologia de aproximação semelhante, uma vez que minha avó, há mais de dez anos, fez brotar alguma outra árvore gigante por aí¹⁵⁸. Me restam, portanto, aqueles mesmos arquivos que desde sempre me interessaram tanto, além dos livros que a Jacy escreveu ao longo da vida e, claro, de conversas com outras pessoas da família, principalmente com minha tia Lucília. É também verdade que, ao contrário dos trabalhos nos quais me dediquei a explorar os arquivos públicos, nunca estabeleci uma metodologia na minha busca pelos arquivos familiares. Sempre foi algo tão natural que de alguma forma me incomoda a ideia de situar esse gesto de maneira metodológica, ou mesmo de trabalhar os arquivos de forma categórica. Opto, portanto, por

¹⁵⁵ GOULART. *Mulher Mineira da Educação: Um estudo da identidade feminina*. 1990, p.28.

¹⁵⁶ GRUZINSKI, 2007.

¹⁵⁷ PESAVENTO. 2007, p.10

¹⁵⁸ Falarei mais disso adiante, mas a Jacy, quando falava da própria morte, dizia sempre que queria “voar” ou “virar uma árvore”. Ela não conheceu a Eunice, tampouco a Gameleira, mas certamente seria tão gigante quanto as duas.

narrar os encontros, tanto ocorridos quanto imaginados, tanto da criança curiosa quanto da artista-pesquisadora – e ainda curiosa – de forma um tanto livre e descontínua, não linear, tal como ocorre com a memória, que desde o início guia o trajeto desta pesquisa. Aqui, as leituras também são outras, não abandono os teóricos e pesquisadores da imagem e da memória, mas me aproximo mais dos poetas da literatura e do dia a dia, dos relatos, causos e histórias que os próprios arquivos podem contar – ou instigam a criar. Me aproximo, inclusive, dos escritos da Jacy, de quem mais importa aproximar-me agora, ainda que tão distante. Me aproximo, por fim, de mim mesma, tanto no que diz do encontro entre minha avó e eu, quanto do meu próprio processo de imaginar, criar e escrever.

Em algum momento minha mãe me disse que eu não poderia falar sobre a minha avó porque não a conheci, mesmo que ela tenha morrido quando eu tinha já vinte anos de idade, mesmo que tenhamos tido uma relação muitíssimo próxima até então, e desde sempre. Ela se referia à Jacy que não era ainda avó, que filosofava com Sartre, Simone de Beauvoir e Karl Marx; que lia e discutia encantada sobre os escritos de Fernando Pessoa, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Ítalo Calvino, José Saramago e tantos outros; que escrevia seus sonhos e fazia interpretações freudianas sobre os dela e dos outros; que usava a literatura, a filosofia e a poesia para escrever a *Construção do Grupo, do Universo, do Espaço Humano e do Futuro*¹⁵⁹, que tanto contribuíram com a formação de jovens meninos e meninas em quase todos os estados do Brasil. Minha mãe provavelmente referia-se não apenas à mãe, mas também à professora acadêmica que não se aposentava do magistério nem mesmo na hora do almoço ou da janta, quando a família sentava-se à mesa e a conversa ia do coloquial às discussões mais profundas sobre as relações humanas: da política local e internacional à formação do time do Cruzeiro com a baita performance do Joãozinho na final da libertadores de 1976, da posição das flores no jardim à dos marujos nas embarcações das Grandes Navegações do século XVI.

Minha mãe tem toda a razão quando diz que não conheci essa Jacy, afinal, ela sequer era avó. Da mulher que eu conheci, de fato pouco pude compartilhar dessa vastidão de conhecimentos e interesses. Primeiro porque, imagino que por sensatez de uma avó, ela não trazia tanto

¹⁵⁹ Nomes dos livros didáticos de Estudos Sociais escritos pela Jacy Camarão, em (ano). Os livros foram publicados pela editora Girassol, criada pelo meu avô Ruy Togeiro de Figueiredo para viabilizar o processo de edição e distribuição dos livros que, por serem considerados muito inovadores, não foram aceitos por nenhuma outra editora. Entretanto, foram incorporados por escolas em quase todos os estados do Brasil.

às netas ainda muito crianças as questões filosóficas, históricas e políticas que antes partilhava tão naturalmente na mesa familiar. Depois, quando eu talvez já tivesse não apenas idade, mas interesse suficiente para ouvir e dialogar sobre esses assuntos, ela já começara a se esquecer não somente deles, mas também das coisas mais simples, voltando-se frequentemente aos casos mais longínquos: os da própria infância.

Retomo, portanto, também à minha própria: àquele momento recorrente de percorrer a casa dos meus avós como se fosse um lugar mágico, cheio de segredos e pequenos encantos, de abrir pela centésima vez uma mesma gaveta cujo interior eu já conhecia melhor do que quem se ocupou de preenchê-la e, ainda assim, encontrar – ou criar – algo novo ali de dentro. Recorro, também outra vez, a Bachelard:

Tudo o que devo dizer da casa da minha infância é justamente o que me é necessário para me colocar numa situação de onirismo, para me colocar no bojo de um devaneio em que vou repousar no meu passado - a fotografia faz isso, é incompleta - feita pra imaginação - a fotografia tem mais do que apenas nela.¹⁶⁰

Quando volto àquelas gavetas onde eu recorrentemente buscava a fotografia da minha mãe com vestido branco e piercing no nariz, posso me colocar tão presente naquele momento que acredito lembrar-me da associação que eu já fazia daquela imagem com uma representação de liberdade, não apenas da minha mãe, mas de uma liberdade que foi dada a ela. Essa era, para mim, uma fotografia fascinante, talvez a maior expressão de liberdade que eu vi, durante toda a adolescência, impressa em uma imagem. Me lembro, inclusive, do pânico que senti no dia que eu não a encontrei mais. Não me lembrava se tinha sido eu mesma que a havia tirado dali, ou alguém que por acaso tenha também se interessado por ela. Revirei todas as gavetas, perguntei umas tantas vezes a todos que habitavam ou somente frequentavam a casa, revirei as minhas próprias gavetas e armários, em um verdadeiro desespero. Nunca mais a vi, mas me lembro, perfeitamente, de cada detalhe. Nunca uma imagem foi tão viva no meu imaginário. O encontro com essa fotografia e o que inconscientemente desperta-se dela é o que mais tarde também me chama a atenção nas fotografias da Jacy, quando finalmente compreendo que a menina que eu havia conhecido como avó, provocava, nas centenas de fotografias de seu acervo familiar, o mesmo sentimento de liberdade que me fascinava na fotografia da minha mãe.

¹⁶⁰ BACHELARD. A poética do espaço. P. 204.

Algumas décadas depois, na incerteza de uma data precisa da primeira vez que comecei a explorar esse espaço acompanhada da minha imaginação – desde sempre, quem sabe – retorno à casa de minha avó, aos meus quase trinta anos – dez depois da morte da Jacy e três da morte do Ruy. Já com um projeto de pesquisa parcialmente estruturado, entro na casa quase vazia e me perco outra vez dentro do que permanece de mágico. Não há mais nada dentro das gavetas e quase nem sequer existem gavetas, mas o chão está coberto de flores da Bougainvillea rosa que cobria o pergolado do jardim. “São tão bucólicas”, teria dito a Jacy a fim de que não as varressem dali e, num outro momento, a neta introduz o vocabulário recém-apreendido, que agora chamo: “Venham ver as bucólicas!”.

Fotografia 54 - Quem constrói as casas.



Fonte: Da autora.

Gosto de imaginar que tenha sido bem debaixo deste pergolado, que na época não sustentava bucólicas, mas um vasto maracujazeiro, onde minha tia teve sua primeira lição de feminismo, antes de completar os três anos de idade. O alicerce é a própria figura da Jacy, que sustenta, em primeiro lugar, a casa.

- Só homem que faz casa, não é?

- Não. Mulher também faz. Mulher que é engenheira.

- É?

- É.

- E quem cuida do nenê dela?

A última indagação da Lucília - “e quem cuida do nenê dela?” - está escondida no verso da página, que eu optei por omitir quando apresento este trabalho. Omito a pergunta, mas deixo a resposta com a fotografia da mãe que amamenta a filha, um tempo antes do dia dessa conversa entre as duas.

Imagem 15 - Quem constrói as casas - Díptico



3 - Lucília com 2 anos e 7 meses.

- Mãe, vamos fazer casa igual o papai?

- Eu não sei, Lucília.

- Por que?

- Não sei. Eu fui na escola q. seu pai estudou?

- É?

- Seu pai é engenheiro, ele faz casa, sua mãe não é engenheira.

- Só homem que faz casa, não é?

(Ela estava observando mltas construções).

- Não. Mulher também faz. Mulher que é engenheira.

- É?

- É.

Fonte: Da autora.

Entre as décadas de 1920 e 1990, como aponta o estudo de Goulart (1990), o já restrito acesso à educação de nível superior limitava-se a, salvo exceções, uma única possibilidade de atuação profissional: o magistério. As mulheres que obtinham diploma em outras áreas de conhecimento que não fosse a pedagogia acabavam tornando-se, mesmo que involuntariamente, professoras primárias. O estudo recorta, entretanto, uma pequena parcela de mulheres que atuaram na área da educação ocupando lugares de “maior prestígio social” – tal como era concebido na época e é, infelizmente, até hoje¹⁶¹ –, atuando dentro das universidades como professoras, diretoras, coordenadoras, chefes de departamento etc. A restrição de opções não quis dizer, entretanto, que a Jacy teria escolhido alguma outra área que não fosse o magistério, pois em nenhum momento da sua vida expressou algum desejo de ter feito ou sido qualquer outra coisa que não uma mulher da educação. Esse foi não apenas seu segmento profissional, mas seu projeto de vida.

Jacy foi, desde sempre, profundamente envolvida com tudo o que gostaria de simplesmente compreender melhor. Dizem que, quando estudante, frequentou reuniões reservadas de um grupo de estudantes marxistas e o escritor e professor Fábio Lucas afirma, inclusive, que ela esteve presa¹⁶² (o que não pode ser confirmado por meio de nenhum membro da família). Entretanto, o marxismo não era necessariamente uma posição política e a Jacy não era considerada uma militante, mas estava provavelmente movida pelo seu interesse de pesquisa social. Era ateia, não foi sequer batizada no nascimento (algo pouco comum em sua época) e, por isso mesmo, leu atentamente à Bíblia. Interessava-se pela história das religiões de um modo geral e, mesmo sem ter nunca adotado nenhuma, sempre buscou compreendê-las. Por volta dos sete anos, quando as crianças se reúnem para a primeira comunhão, a Jacy esperou a aula terminar e o corredor estar vazio pela hora em que passava o padre José atravessando o fim da missa para o almoço, e pediu-lhe que a batizasse. Nesse dia, ela não escolheu uma religião, mas algo que priorizou por toda a vida: os encontros. Mais tarde, quando minha prima e eu tínhamos a mesma idade que ela naquele dia, nossa avó

¹⁶¹ Essa é uma constatação do estudo de Íris Barbosa Goulart, que aponta o desprestígio dado às mulheres que atuavam como professoras primárias, uma vez que era uma das poucas profissões possíveis às mulheres da classe média, quando era esperado que conciliassem o trabalho com o cuidado do lar e dos filhos. Às de classes mais baixas, entretanto, é preciso lembrar que a falta de oportunidades na infância e adolescência e a necessidade de trabalharem desde muito novas impossibilitava até mesmo essa opção.

¹⁶² Essa informação foi retirada de uma pesquisa de Rubem Queiroz Cobra, realizada em 2011. Boa parte das informações contidas na pesquisa foram, inclusive, dadas pela minha tia Lucília.

nos fechou no quarto e contou essa história, dizendo também sobre o incômodo de não ter tido permissão para participar daqueles encontros extraclasse, tão valiosos, e aconselhando, às duas que tampouco haviam sido batizadas, a fazer o mesmo. Não que importe a conclusão, mas ambas ignoraram o conselho.

Pois bem, de volta às tantas leituras, uma delas foi a do autor Paulo Coelho, ao que minha tia Lu indagou: “porque vai ler isso?”. “Tenho que conhecer, mesmo que seja pra dizer que não gosto”, ela respondeu.

É desse espírito observador, curioso, de quem quer entender tanto o mundo ao redor quanto o que já foi escrito sobre ele, somado à paixão pela educação, que a Jacy escreve os tais livros didáticos que, a duras penas, foram usados em quase todos os estados do Brasil. Foram tão pioneiros e inovadores que, para que fossem editados e publicados, meu avô precisou criar sua própria editora: as *Edições Girassol*.

Pois, certa vez me disseram que o Ruy, apesar de ter sempre não apenas valorizado, mas apoiado e incentivado a carreira da esposa, uma vez perguntou: “o que são as historinhas da Jacy perto de quem constrói casas?”¹⁶³

Então, me pergunto, e os pergunto: quem constrói as casas?

3.2 Muitos anos depois

Muitos anos depois, meu avô se arrependeu da pergunta retórica que havia feito. Ele, que estudou em escola de engenheiro, construiu, junto de outras tantas mãos, a casa onde viveu com a Jacy e os filhos, e outras casas mais, para onde foram depois alguns deles. Em 2010, com a morte da Jacy, ele finalmente se deu conta e assim expressou: “o que são as casas que eu construí perto das histórias que a Jacy criou? Estas são pra sempre, ninguém destrói”, ou algo parecido com isso. Afinal, na casa se estabelecem também, como escreve Bachelard, os “valores de

¹⁶³ Há dúvidas de que essa pergunta tenha acontecido, ao mesmo tempo que eu me lembro perfeitamente de tê-la ouvido de alguém da família, há quem diga que isso jamais teria sido dito pelo meu avô.

sonho, últimos valores que permanecem quando a casa já não existe mais”.¹⁶⁴ Dado o entendimento tardio, o Ruy passou os últimos anos da vida tentando reeditar a *Construção do Futuro*¹⁶⁵, tarefa que só mesmo uma engenheira conseguiria cumprir.

Antes de seguir, é preciso dizer algo mais sobre essa história que eu carrego por tanto tempo comigo, apesar de não me lembrar precisamente de quem a ouvi; a história que envolve tanto a pergunta retórica, quanto a resposta do Ruy a si mesmo, anos mais tarde. Uma história perfeitamente crível e muito elaborada – ao longo de anos – para que tenha sido inventada. Entretanto, em uma conversa recente com minha tia Lu, ela se espantou com a possibilidade desse ocorrido e afirmou que isso jamais teria sido dito pelo meu avô que, segundo ela, “apesar de ter tido muitos defeitos, no que diz respeito a valorizar o trabalho da sua avó, ele era nota mil”. Fica então em suspense a veracidade desta fala que, mesmo diante da certeza de tê-la ouvido, há também a incerteza de quem possa tê-la me contado, e sob quais pontos aumentados de quem conta um conto ela possa ter sido narrada.

Não abandono completamente a história aqui, mesmo diante da dúvida, pela maneira com a qual ela se desdobra – a partir do que eu também ouvi – e pelas questões que ela suscita a respeito de uma sociedade patriarcal que começa, mesmo que a passos lentos e curtos, a vislumbrar uma reconfiguração. Minha tia, inconformada com a pergunta que meu avô jamais faria – segundo ela –, concluiu que deveria ser coisa da cabeça de alguém, de alguém que possivelmente tenha sido afetado de outra maneira pela relação dos meus avós, de alguém cujos *afetos tristes* foram os mais marcantes. Essa é a impressão que permanece.

Pode ser, portanto, que essa seja uma história do presente, de algo que *poderia ter acontecido*, de algo que é perfeitamente possível de ter acontecido ao juntar as peças de tudo o que foi, de tudo que afetou quem rememora. Pode ser, também, ao contrário, que minha tia tenha sido afetada por outros acontecimentos, por outros encontros, e que meu avô realmente tenha feito a tal pergunta, mas que ela seja incoerente

¹⁶⁴ BACHELARD. A poética do espaço. 1978, p. 208.

¹⁶⁵ Não somente a *Construção do Futuro*, mas os outros três livros que compunham a coleção. A escolha por deixar apenas este título é tanto para evitar a repetição, quanto textual.

diante do todo, diante do que de fato permaneceu marcado: o apoio incondicional à carreira da mãe. Com isso, a pergunta fica deslocada, pairando, sem nenhum lugar concreto para se agarrar, sendo, assim, vazia de sentido. Ela é, ou torna-se, *irreal*.

A memória não é transferível e, por isso ela é, *a priori*, individual. Contudo, ao tentarmos evocar uma recordação, por mais pessoal que seja, ainda recorremos ao outro, sob um desejo de apoio para a natural insegurança das nossas lembranças. Segundo Maurice Halbwachs, as lembranças “permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós”¹⁶⁶. Entretanto, se a memória é também construída por meio de afecções, a construção coletiva precisa igualmente encontrar coerência, precisa fazer sentido dentro do universo já construído acerca de alguém ou de algum acontecimento. Caso contrário, ela não é nada além de algo que está apenas *dentro da cabeça*. Para mim, a história da pergunta e da tardia resposta a si mesmo pode perfeitamente tanto ser verdadeira quanto não, ao que, diante da primeira hipótese, consigo rememorar outros tantos acontecimentos que dão sentido à essa narrativa e facilmente imaginar meu avô praguejando sobre o assunto – ou outro qualquer. Por outro lado, quando minha tia começa a lembrar-se do apoio profissional dado à Jacy pelo Ruy, as minhas lembranças instantaneamente tornam-se outras e eu, afetada por acontecimentos do passado que tive ciência no futuro, rememoro também o avô carinhoso e generoso. As imagens trazidas pelo entorno podem modificar a impressão que guardamos de um fato antigo, ou mesmo de uma pessoa conhecida¹⁶⁷:

para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias. Inversamente, pode acontecer que os depoimentos de outros sejam os únicos exatos, e que eles corrijam e reorientem nossa lembrança, ao mesmo tempo que incorporem-se a ela. (HALBWACHS, 1990) ¹⁶⁸

¹⁶⁶ HALBWACHS. *A memória coletiva*. 1990, p.11.

¹⁶⁷ HALBWACHS. *A memória coletiva*. 1990, p.18.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

As diversas experiências, relações e afecções constroem todo um universo de memórias sobre uma mesma pessoa ao longo da vida, ao longo dos anos, em que não apenas reinterpretemos certos acontecimentos, quanto outros vão sendo trazidos ao vasto, rizomático e falho quebra-cabeças por meio de outras pessoas, ou mesmo por meio dos arquivos. Não há, portanto, um único Ruy, ou uma única maneira de rememorar-lo. E, de certo modo, ele também é o que se lembra dele.

3.3 A construção do espaço: do álbum à casa.

De volta à Jacy, ela sempre foi, dentre tantas outras coisas, uma mulher dos livros, da palavra escrita, da educação. Entretanto, o primeiro livro protagonizado por ela não é como autora, mas como filha, cuja imagem aparece representada nos álbuns da família desde os seus dez anos de idade, pelo menos, sendo de 1940 o primeiro registro encontrado. Considerando a época e local de seu nascimento (Araxá/MG – 1930), existe uma quantidade significativa de fotografias no acervo familiar que, inclusive, não registram apenas momentos mais solenes ou circunstâncias pontuais, mesmo que, de acordo com Armando Silva, “a função do álbum não seria mostrar nada de novo, mas conservar o que já foi visto”¹⁶⁹.

“Eu tenho em casa um igualzinho!”¹⁷⁰, anota Miriam Leite do que ela tanto escutou quando mostrava os arquivos provenientes dos dez anos de pesquisa a respeito das fotografias de família em São Paulo. Diante do recorrente comentário e em concordância com Silva, a autora retoma à reflexão de Barthes a respeito da invisibilidade do retrato familiar que, quando visto de fora, por quem não reconhece a sua própria imagem ou a da própria família, é uma fotografia que apenas sugere outras imagens, semelhantes, aproximadas, mas que não é realmente vista¹⁷¹. Em discordância com os autores, acredito que justamente pelo fato de ser o retrato familiar uma imagem que sugere outras, que é passível

¹⁶⁹ SILVA. 2008, p.37.

¹⁷⁰ LEITE. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. 1993, p.74.

¹⁷¹ *Ibidem*.

de estabelecer conexões com as memórias e histórias pessoais de quem as lê – mesmo que apenas para exclamar que se tem em casa uma igualzinha, – que ele é, ao contrário, realmente visto. É visto pela semelhança que incita e, talvez, principalmente, pelas diferenças percebidas, mesmo que sutis. O que chama a atenção nos arquivos da família da Jacy é, justamente, o que escapa ao que se espera de uma fotografia escolhida para compor a narrativa visual familiar na sua época; o que escapa ao comentário de “ter em casa uma igual”.

O autor do livro *Álbum de família: a imagem de nós mesmos* (2008) analisa a construção e narrativa coletiva do álbum familiar baseando-se nas regiões culturais, classes sociais, “sexualização das imagens”, gerações, períodos históricos e territoriais afetivos a partir, também, de um recorte territorial: a Colômbia e, mais especificamente, as cidades de Bogotá, Medellín e Santa Marta. Entretanto, o próprio ressalta que é significativo o possível diálogo entre Colômbia e Brasil, pelas “várias coincidências culturais”¹⁷² decorrentes desses dois países, mesmo diante da vastidão de seus territórios e, conseqüentemente, de suas culturas e modos de constituir não apenas o álbum familiar, mas a própria família. Em sua pesquisa, Silva analisa, dentre outras características, as poses recorrentes dos gêneros *masculino* e *feminino*¹⁷³ nas dezenas de álbuns que compuseram o escopo de sua análise, tecendo algumas conclusões sobre as “posturas femininas do período antigo” – período pouco claro no livro. Interpreto, diante da narrativa, que se dá entre 1930 e 1960.

No álbum da família Camarão, a Jacy é representada nadando entre rios e cachoeiras, contra a corrente de todas as concebidas “posturas femininas”¹⁷⁴ identificadas na pesquisa de Silva, que percebe nelas uma tendência para também demarcar as *virtudes femininas*. “Quando são meninas, o corpo aparece, mas sem significado em si mesmo, destacando mais bonecas ou animais”¹⁷⁵. Deixo que as imagens, em contraponto com as constatações, conversem adiante:

¹⁷² SILVA. 2008, p.37.

¹⁷³ É importante ressaltar que não me aproprio aqui destes termos, compreendendo a complexidade das suas definições, mas apenas cito a pesquisa do autor para trazer uma discussão a partir dela.

¹⁷⁴ SILVA. 2008, p.160. Neste subtítulo “As posturas masculina e feminina”, parte do capítulo “A família e seus relatos em fotografia”, o autor faz uma análise das poses mais comuns aos homens e às mulheres –ao que ele entende por homens e mulheres – nos álbuns familiares que compuseram a sua pesquisa.

¹⁷⁵ SILVA. 2008, p.160.

Fotografia 55 - Jacy



Fonte: acervo familiar da autora.

“As demonstrações de fé e subjugação religiosa, quase exclusivas do sexo feminino, evoluem no período intermediário e novo para formas familiares, como as fotos tiradas em volta de santos que aparecerão depois.¹⁷⁶”

Fotografias 56 e 57- Jacy



Fonte: acervo familiar da autora.

¹⁷⁶ SILVA. 2008, p.160.

“Em outras posturas recorrentes a mulher mostra seu corpo como objeto de exibição, com uma postura de lado, encontrado com mais frequência nas mulheres que nos homens”¹⁷⁷.

Fotografia 58 - Jacy



Fonte: acervo familiar da autora.

¹⁷⁷ SILVA. *Álbum de família, a imagem de nós mesmos*. 2008, p.160.



Fotografias 59 e 60 - Jacy



Fonte: acervo familiar da autora.

Fotografias 61 e 62 - Jacy



Fonte: acervo familiar da autora.

Fotografias 63 e 64 - Jacy



Fonte: acervo familiar da autora.

Cercada de amigas e amigos, em passeios cotidianos e mesmo em casa, vestindo pijamas e fantasias, Jacy é evidentemente a presença mais recorrente nos arquivos da família, raramente contribuindo com o estereótipo percebido por Silva. Contrárias a ele, as fotografias da Jacy

trazem à tona aquele mesmo sentimento de liberdade suscitado da fotografia da minha mãe com o piercing no nariz. Nelas, está a representação de um corpo que se expressa, que se exhibe sem uma postura rígida, que atua descontraidamente para a câmera e interage naturalmente com o entorno.

Mais tarde, Jacy torna-se autora dos seus próprios álbuns, protagonizados pelos seus filhos e filhas, com cada vez menos evidência da sua própria representação. A mulher que antes era incontestavelmente o destaque do álbum familiar é, agora, a mãe, a responsável por “preencher a memória visual”¹⁷⁸ da casa, o que Silva constata ser, também, um possível ofício do lar. Os álbuns de família são, em geral, “montados e contados pelas mulheres da casa”¹⁷⁹, mesmo por aquelas que não tinham no lar o seu único ofício, como é o caso da Jacy. Às mulheres, cabe a guarda da memória. Elas montam e ordenam, mas quem produz as fotografias segue sendo, majoritariamente, os homens, segundo a mesma pesquisa. Neste momento, após analisar como as mulheres e os homens apareciam representados nos álbuns familiares, foi também investigado o tipo de fotografia e narrativa comumente produzidas, observando-se que 90% delas encaixavam-se ao que o autor decide chamar de “realistas”, que pretendiam o mínimo de abstração possível e, às poucas que foram categorizadas como “poéticas” – fotos sugestivas, que “embelezavam alguma forma” – e “irônicas” foram, em maioria, feitas por homens.

Diante do resultado, o autor traça um paralelo entre a construção do álbum familiar e a história da arte e da literatura. Segundo ele, “na história da pintura moderna abstrata, cubista ou surrealista, não houve mulheres que se destacaram como homens que ficaram famosos”, mas que, “em assuntos de vida interna, familiar, a mulher sempre foi vanguarda”¹⁸⁰. A pesquisa, entretanto, é traçada sob uma perspectiva menos política que psicanalítica, sendo pressuposta à mulher uma relação com o lar que ignora – ao menos não menciona – a condição histórica e política que a impõe a esse mesmo lar¹⁸¹. Salvo exceções, como parcialmente o caso da Jacy – uma vez que ela assumiu tanto a carreira quanto

¹⁷⁸ SILVA. *Álbum de família, a imagem de nós mesmos*. 2008, p.132.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ SILVA. *Álbum de família, a imagem de nós mesmos*. 2008, p.134.

¹⁸¹ É importante considerar que, em alguns casos, as mulheres brancas e de classe média também se mantêm no ofício do lar não apenas por falta de opção, mas por não aceitarem os mesmos trabalhos exercidos por mulheres de classes sociais menos favorecidas.

os cuidados da casa e dos filhos – o lar não era necessariamente uma escolha, mas uma condição imposta. A própria limitação do trabalho ao magistério, segundo a pesquisa de Goulart, pressupunha, inclusive, uma carreira a qual fosse possível ser conciliada à família:

o trabalho no magistério é aproximado da atividade doméstica e desvalorizado como trabalho; tem baixa remuneração; ocupa uma jornada geralmente tão pequena que pode ser compatibilizada com as atividades do lar sem qualquer prejuízo para esta última.¹⁸²

Quando Armando Silva estava a ponto de finalizar seu estudo, foi publicado o livro *Building Sex*¹⁸³ que, ao analisar a arquitetura no mundo moderno, conclui, segundo Silva, “que a casa – suas estruturas, suas colunas, seus exteriores – foi feita, quase sempre, pelo homem, como modo de viver restrito ou às vezes opressivo, mas seus interiores são habitados pelas mulheres, que a tornam agradável e íntima”¹⁸⁴. Não há maiores explicações, por parte do autor, sobre o que é entendido como um modo de viver *restrito* e *opressor*, referindo-se ao masculino, tampouco pelo modo de habitar que faz da casa um ambiente *agradável* e *íntimo*, no que se refere ao feminino. Pois, ainda que de certo modo os adjetivos “positivos” tenham sido referenciados às mulheres, ela segue sendo, aqui, apenas quem habita, e não quem constrói.

Afinal, quem constrói as casas? Seria essa a pergunta adequada ou seria melhor, agora, perguntar: o que poderia ser para além das estruturas, colunas e exteriores, construir uma casa? Ou ainda, o que é a casa? Se para Aline é uma ponte sobre o abismo, para Erick toda uma vizinhança, para Davi também um rio e para Bárbara um quintal com roseiras, seria uma casa construída com estruturas tão rígidas e estanques? Ou essa construção é também, como meu avô percebeu mais tarde, algo que não pode ser tão facilmente demolido? A casa é o que o sujeito faz dela. Um lugar que abriga devaneios, onde se é possível sonhar em paz¹⁸⁵; cuja existência está mais nos afetos e nas estórias, que

¹⁸² GOULART. *Mulher Mineira da Educação: Um estudo da identidade feminina*. 1990, p.22. Por mais que o trabalho no magistério seja considerado como um trabalho desvalorizado, constatar que seja aproximado da atividade da doméstica pode ser uma comparação que desconsidera o fato de que a grande maioria das mulheres que precisavam trabalhar como domésticas não haviam tido a opção de considerar o trabalho do magistério, uma vez que para este era necessária uma formação e diploma específicos.

¹⁸³ Arbon Betsy, 1995.

¹⁸⁴ SILVA. *Álbum de família, a imagem de nós mesmos*. 2008, p.134.

¹⁸⁵ BACHELARD. *A poética do espaço*. 1978.

no rígido concreto. Uma casa que se transforma, fluida, tal como a memória. A casa depaupera-se, *perde o viço*, já disse meu primo José, mas permanece viva porquanto haja imaginação, porquanto haja estórias e quem as possa contar. O que há de mais vivo está ainda no espaço, no que dele se dilata no tempo, e no que a imaginação perpetua.

3.4 A construção do universo e do futuro: da casa aos livros.

Mais ou menos a partir dos 60 anos de idade, Jacy começou a perder a memória. Ao longo dos anos, foi deixando de reconhecer até mesmo os rostos mais familiares, dos filhos, filhas, netos e netas. Nunca deixou, entretanto, de reconhecer o espaço da casa. Não lembrava o caminho de volta para ela quando saía para as caminhadas diárias, mas acredito que se reconhecia nela, que se sentia parte dela. Sabia como cuidá-la, onde estava e por onde caminhar. Podia esquecer-se onde estavam as coisas, os óculos, o talão de cheques, mas sabia que precisava guardar a louça no armário e regar as plantas do jardim. A casa tem um leque de sentidos que faz ser difícil esquecê-la, e são eles que localizam o ser no espaço construído e habitado: o cheiro, os sons, as entradas de luz conforme as horas do dia, a temperatura e até mesmo a densidade do ar são particulares em cada uma.

A dos meus avós começou a ser construída em algum momento da primeira metade da década de 60 e foi uma das primeiras não somente da rua, mas do quarteirão inteiro. Ela, que não era bem uma casa, mas sete apartamentos de um prédio de três andares no bairro Santo Antônio, em Belo Horizonte, foi, como já dito, construída com a ajuda de muitas mãos. Escolho chamar de casa – e não de apartamento – esta que está dentro da porta de número II, logo na entrada do edifício, não simplesmente porque a imagem da casa me desperta mais afetos e sonhos, mas porque a própria construção, engenhosa e por vezes labiríntica, aproxima-se mais do que pode ser entendido – arquitetonicamente – por uma casa: com diversos quartos, tanto no lado de dentro quanto no de fora, um quintal que leva a outro, com escadas

que levam a espaços quase sem uso, mas que meu avô sempre encontrava um meio de preencher. A casa, em algum momento, já chegou a ter um caminho aberto – um corredor-túnel – para outra que é, inclusive, onde eu vivo hoje, já há quase cinco anos.

A construção, que foi também adaptando-se às demandas e dinâmicas da família, é um verdadeiro recanto para a imaginação. Ter sido criança ali, mesmo no meio da cidade grande, na rua em que, na minha infância, já era toda habitada e movimentada, certamente contribuiu para alimentar um espírito inventivo, curioso e aventureiro. O momento de vasculhar as gavetas e mergulhar nas fotografias ora reviradas em caixas, ora organizadas nos álbuns, era provavelmente um verdadeiro tempo de descanso para a minha avó que, mais frequentemente, precisava estar atenta às peripécias da criança inquieta que atravessava, pelas muretas e paredes de tijolo, os limites da casa-apartamento. Escalava árvores, janelas e caminhava sobre o telhado da garagem, pulando de todas as alturas que, pela – aparentemente – esperteza ou sorte de uma criança, sabia de quão alto dava conta de cair o corpo.

Essa casa é, também, o que eu me lembro dela.

Essa casa é, também, o que minha mãe, meus tios, amigos e quem mais a frequentou se lembram dela.

Fotografia 65 - Quem constrói as casas



Da janela do quarto a vó observa a neta,
que observa o mundo.

Fonte: Da autora.

A casa dos meus avós não foi a casa onde eu cresci, mas foi a casa da minha infância. Talvez, nunca ter vivido nela tenha contribuído ainda mais com a magia despertada pelo lugar onde sempre, até a última vez que eu entrei ali, no momento em que não havia mais fotografias na gaveta e quase sequer gavetas, ainda encontrava algo de novo. Foi nessa mesma casa que, no ano de 1979, a família inteira – a Jacy, o Ruy e

os quatro filhos: Lucília, Carlos, Ruy e Sônia, minha mãe – juntaram-se para empacotar os 80 mil exemplares da série de livros didático que foram, finalmente, requeridos e adotados por escolas de quase todos os estados do Brasil.

Aos 16 anos, Jacy começou a lecionar como professora primária em uma escola da zona rural de Araxá. Foi ali que ela iniciou a sua trajetória enquanto uma educadora cuja linha pedagógica foi, desde sempre, embasada nos pensamentos de Paulo Freire. Foi também ali onde ela conheceu o Sebastiãozinho e a Expedita e, inspirada pelas suas impressões e questões sobre o mundo, coloca, mais tarde, o casal de irmãos como os protagonistas que guiam a *Construção do Universo*.

Nesse mesmo período, Jacy começou a nadar e, desde então, a natação foi também uma das suas maiores paixões. Talvez tenha sido, inclusive, a última coisa que ela nunca se esqueceu. E por mais deslocada que aparente ser essa informação aqui, em meio à trajetória profissional e acadêmica da minha avó, ela é, ao contrário, muito importante, inclusive para essa mesma trajetória. A natação é o respiro, o momento de liberdade, a pausa necessária em meio a tudo o que está sendo construído tão intensamente. É a lacuna, a suspensão, um espaço de dar espaço ao corpo, de não pensar em nada, esvaziar a mente e preencher o espírito no encontro com si própria. Um momento de solidão, tão apreciado por Bachelard que, aqui, não se dá na casa, mas na água, como boas mulheres de peixes que somos: ela, minha mãe, e eu.

E fechado na sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou suas façanhas. E todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indelévels. E é o ser precisamente que não quer apagá-los. Ele sabe por instinto que os espaços da sua solidão são constitutivos.¹⁸⁶

Em 1950, Jacy veio a Belo Horizonte fazer o curso de Administração Escolar no Instituto de Educação de Minas Gerais e, três anos depois, iniciou o curso de Pedagogia na Faculdade de Educação da UFMG. Neste tempo, trabalhou também na Rádio Inconfidência para garantir seu sustento concomitante à dedicação aos estudos.

¹⁸⁶ BACHELARD. *A poética do Espaço*. 1978, p. 203.

A partir de 1963, passou também a lecionar na Faculdade de Educação da Universidade de Minas Gerais e, em 1970, Jacy publica o primeiro livro: “Filosofia da educação”, um compilado do material didático elaborado por ela para a disciplina de Filosofia da Educação, que ministrou no Instituto de Educação e na Faculdade de Educação da UFMG. Neste livro, as questões abordadas, que cercam o próprio entendimento da Filosofia e os processos que levam ao conhecimento, são trazidas por meio de diversos textos de autores antigos e modernos.

Os filósofos escolhidos são aqueles que mais se preocuparam com a questão do conhecimento, distribuídos pela Antiguidade Clássica, a Idade Média Baixa, a Idade Média Alta, o Final do Renascimento, e as Idades Moderna e Contemporânea. Reproduz e tece comentários muito lúcidos sobre o pensamento desses filósofos, dá a sua interpretação do pensamento de cada um e propõe exercícios orientados para o seu entendimento pelo professor e pelos alunos.¹⁸⁷

Entretanto não é ainda este o livro que foi já tantas vezes mencionado, cuja saga da publicação envolve não apenas a Jacy enquanto profissional, mas também aspectos da sua vida familiar. O processo dos livros de Estudos Sociais, que serão finalmente publicado dez anos depois, teve início em aproximadamente 1974, quando foram aplicados experimentalmente, ainda em forma de apostila, em um projeto piloto do Centro Pedagógico da UFMG. Num período de cinco anos, o livro foi aprimorado conforme a experiência na escola e, enfim, Jacy começa a procura por editoras que pudessem se interessar pela sua publicação. Algumas se interessaram, mas recuaram diante da proposta inovadora considerando os outros materiais de Estudos Sociais da época.

Para contextualizar, brevemente, a ideia de Estudos Sociais surge no Brasil em 1930, mas permanece limitada à escola primária (referente ao período da 1ª a 4ª série) até a determinação da lei 5692, que extingue o curso ginásial e estende a seriação do ensino fundamental. Apesar de ser favorável a interdisciplinaridade incorporada aos Estudos Sociais, ideia esta que defende em todo o âmbito educacional, Jacy (quem aqui aparecerá citada como Figueiredo) tece diversas críticas à tal lei que foi, inclusive, implantada em meio aos anos de chumbo da

¹⁸⁷ COBRA. Jacy Camarão de Figueiredo. 2011.

ditadura militar, com uma finalidade essencialmente doutrinária, que trazia como novidade curricular apenas a disciplina de Educação Moral e Cívica.

A definição da ideia de área de estudos ficou, também, em aberto. As instruções apenas esclarecem que, na composição de cada área, serão agrupadas, por afinidade, disciplinas já existentes no currículo. A única novidade foi a criação da disciplina Educação Moral e Cívica, que teria um tratamento especial na escola.

A Lei 5692 levantou a discussão sobre o ensino fundamental, a partir da reflexão sobre os programas tradicionais das disciplinas. Mas o clima necessário à reflexão sobre a organização curricular da Escola de 1º Grau não foi criado, diante da imposição de presteza na implantação da Lei.¹⁸⁸ (FIGUEIREDO, 1986)

Nas séries iniciais – mais tarde contempladas pelos livros da Jacy – os Estudos Sociais “foram aplicados irrefletidamente, sem a compreensão de seu significado”¹⁸⁹. Houve uma fusão multidisciplinar, mas que foi desenvolvida em tópicos independentes, sem necessariamente estarem interrelacionadas. Um estudo por meio de tópicos desde as disciplinas tradicionais – Geografia, História e Educação Moral e Cívica – que, de acordo com a própria Jacy (1986), simplesmente simplificara o conteúdo do ensino, desqualificando a educação escolar: “Tanto nos Estados Unidos como no Brasil, o que se fez não foi a integração de estudos, mas a correlação dos assuntos de uma área de estudos. Assim entendida, a ideia de Estudos Sociais não será realizada¹⁹⁰”. Para além disso, determinou-se que o ensino deveria ser programado em atividades concretas, “por ser esta a atividade adequada ao pensamento infantil”¹⁹¹, o que levou os professores a concretizar “mais e mais”¹⁹², fazendo com que a ação sempre tivesse um fim em si mesma e empobrecendo, ainda mais, o ensino.

¹⁸⁸ FIGUEIREDO. *Estudos Sociais – A busca de caminhos*. 1986, p.5.

¹⁸⁹ FIGUEIREDO. *Estudos Sociais – A busca de caminhos*. 1986, p. 33.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ FIGUEIREDO. *Estudos Sociais – A busca de caminhos*. 1986, p. 8.

¹⁹² *Ibidem*.

Não ocorreu aos professores que é a partir do conteúdo do ensino que se programarão as atividades do aluno. Essas atividades serão sustentadas no interesse da criança, se o programa de ensino lhe proporciona uma aventura: a aventura das ideias.¹⁹³

E foi justamente isso que a Jacy aplicou, com muito êxito, em seus livros: uma abordagem que proporcionasse a *aventura das ideias*, sem resumir a capacidade da criança à uma meramente concreta e, ao contrário, estimulando o pensamento abstrato através da literatura, da poesia e de uma abordagem sociológica.

A principal tese pedagógica de Jacy Camarão de Figueiredo, apresentada principalmente em seu livro *Fundamentos históricos e filosóficos da educação (...)* é original e atual. Ela considera indispensável que o professor possa identificar como ele próprio e cada um de seus alunos concebem o conhecimento das coisas, do universo, e das pessoas, para que possa criticar suas próprias posições e também melhor compreender as atitudes e o ponto de vista do aluno, e melhor educá-lo.¹⁹⁴

O ensino de história e geografia não foi pensado apenas através de fatos e datas historicamente – e hegemonicamente – importantes, mas a partir da própria história e construção social de cada indivíduo; de cada aluno e aluna. A construção da sociedade, por sua vez, era trazida tanto pela abordagem sociológica, quanto através de analogias que levavam as crianças a também observarem outros seres: dos passarinhos, as relações afetivas; do bando de elefantes, as relações intersociais; das formigas, uma possível estrutura de trabalho. Essa abordagem pode parecer, hoje, perfeitamente aceitável e, mais ainda, completamente comum, mas, àquela época, ainda não o era. E as coisas transformam-se tão rapidamente que, pouco depois, estes mesmos livros já se tornaram obsoletos, quando apareceram outros: coloridos; não mais com ilustrações, mas com fotografias; e que incorporavam já outros modos de construção da vida, da família e da sociedade.

Pois, retomemos ao momento anterior, em que os livros ainda estavam em processo de publicação e, na falta de uma editora disposta a publicá-los, o Ruy, junto com a Jacy, cria as *Edições Girassol*. Sobre o nome, algumas suspeitas. A primeira delas, suscitada por Cobra (2011), a

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ COBRA. Jacy Camarão de Figueiredo. 2011.

partir de relatos da minha tia Lu (aparentemente a quem mais se recorre quando o assunto são as histórias da Jacy), foi a de que o nome seria uma homenagem ao livro de contos *A casa do Girassol Vermelho* (1978), de Murilo Rubião, de quem minha avó era uma amiga querida.

O nome seria, talvez, homenagem ao escritor mineiro Murilo Eugênio Rubião, que chegou a cortejá-la, e ela foi, se não o único, então um dos raros casos de paixão na vida desse talentoso contista. Indícios para isto não faltam:

Lomelino Couto, amigo e colaborador de Rubião, e que, como Jacy Camarão, trabalhava no seu Gabinete na Rádio Inconfidência, diz no Site já referido (*): “Se alguém falar que conheceu o Murilo num momento de amor, eu te digo que talvez isso não seja muito verdade. O máximo que eu vi foi o Murilo segurando a mão de uma moça chamada Jaci (sic) Camarão, que trabalhava comigo na rádio”. Ela, porém, o recusou. (COBRA, 2011)¹⁹⁵

Cobra refere-se ainda ao pé de Girassol plantado pela Jacy no quintal da casa “segundo se lembra a filha Lucília, (...) talvez um símbolo secreto de seu afeto pelo amigo que havia recusado, e que desejou tornar perene no nome de sua Editora”¹⁹⁶. Recentemente, quis plantar um girassol na casa da minha avó, num desejo de trazer algo não somente meu, mas do presente, como uma contribuição para essa *construção da casa*. Comentei com minha tia, ao que ela indagou: “Ah, sua avó plantou uns pés de girassol no jardim, depois seu avô plantou mais uns tantos no lote ao lado, onde era o campinho. Deve ter sido de tanto olhar para esses girassóis que veio o nome da editora”. Pois, não se sabe mais quem veio primeiro: o girassol de Rubião ou os do quintal da casa.

Seja de onde for, criada a editora, inicia-se a fase de divulgação do material: em um projeto de difusão do ensino de Estudos Sociais financiado pelo Estado, Jacy viajou à várias cidades de Minas Gerais para apresentar os livros. Já embaralhada por todo o processo e em meio às constantes viagens, ela chega em Montes Claros, onde é recebida com um certo espanto: “Uai, seu curso aqui é só na semana que vem”. Em seguida, a ligação de Alfendas: “tem um monte de gente te esperando aqui, Jacy”. A reação frente à confusão foi a de vestir o maiô e mergulhar na água fria da piscina para, então, conseguir pensar melhor no que faria ou, por alguns instantes, não pensar em nada. Aqui, mais uma vez, não importa a conclusão, mas novamente o nado como suspensão, como uma ação que é, também, uma pausa.

¹⁹⁵ COBRA. Jacy Camarão de Figueiredo. 2011.

¹⁹⁶ Ibidem.

Ainda no processo de divulgação, a Jacy e o Ruy inscreveram os livros no PNLD (Programa Nacional do Livro Didático), um programa em que o governo compra os livros escolhidos pelas escolas municipais e as editoras fazem o envio. Para esta etapa o Ruy também criou panfletos descrevendo a proposta dos livros e apresentando a autora e, diante da qualidade do material, finalmente receberam, de uma única vez, o pedido de 80 mil exemplares, de escolas desde o Rio Grande do Sul até o Amazonas, que precisaram ser impressos em três gráficas diferentes, diante da alta demanda.

Foi necessária a ajuda de toda a família para embalar e despachar os milhares de livros. Uma imagem que minha tia hoje sente pesar de não ter sido feito nenhum registro. Uma imagem que, mais além de uma conquista da Jacy, diz da admiração e respeito que toda a família tinha por ela e pela sua carreira. Uma imagem, de certo modo, incomum, contraposta às tantas histórias em que mulheres, quando escolhem priorizar a própria carreira, são tidas como más mulheres, más esposas, más mães. Afinal, *quem cuida do nenê delas?*

Prezados alunos

Estamos novamente juntos para trabalhar em Estudos Sociais. Vamos realizar uma grande aventura. Criando ideias, viajaremos pelo espaço universal. Partiremos de um pequeno ponto da Terra: o lugar onde viveram duas crianças [Sebastiãozinho e Expedita], que também fizeram essa maravilhosa viagem pelo mundo do conhecimento. Este livro começa com a história dessas crianças... e continuará com a nossa história, pois iremos além do conhecimento que foi criado no passado. (...)

A autora¹⁹⁷

¹⁹⁷ Assim começa o II livro da coleção: A construção do Universo, 1995.

3.5 Dos primeiros acercamentos, aos últimos encontros – 9 gestos

A forma consciente deste trabalho começou, de fato, apenas no ano de 2017, quando me mudei outra vez para a casa da minha infância. Não aquela dos meus avós, onde eu ia aventurar-me pelas muretas estreitas, escalar tudo quanto fosse possível, revirar gavetas e folhear livros e cadernos, mas outra bem ao lado, onde antes era possível acessar através do corredor-túnel que conectava as duas. Essa foi a casa onde nasci e vivi até os sete anos, inabitada desde então, fora a centenas de livros que ocupavam todos os cômodos da também casa-apartamento¹⁹⁸.

O apartamento do térreo, cuja entrada fica não na São João, mas na rua Carangola, também passou por muitas transformações ao longo dos últimos 30 anos. Desde que sai, em 1997, já foi escritório, marcenaria, já se tentou – numa empreitada falha do meu avô – que fosse uma garagem para o prédio sem nenhuma e acabou virando um enorme depósito para os livros que o Ruy já não sabia mais onde por. Quando pedi à minha tia que ela escrevesse um pouco sobre as memórias da casa, ela se lembrou dos livros, de como a casa era sempre cheia deles e da constante chegada de outros novos. Além das coleções de autores – Machado de Assis, Fernando Pessoa, Ítalo Calvino, Gabriel García Márquez, entre outros tantos – havia dicionários de diversas línguas e umas tantas coleções de distintas enciclopédias. Fato é que um apartamento escuro e fechado não é, definitivamente, o melhor lugar para se armazenar livros empilhados e, para a minha tristeza, a grande maioria precisou ser jogada fora, dominados pelas traças e pelos fungos.

Quando me mudei de volta, a casa já havia sido completamente reformada e estava tão diferente da sua composição original que meu pai, na primeira visita que me fez, sequer a reconheceu como um lugar onde já havia vivido por sete anos. Para mim, esta casa – de onde escrevo – tampouco produz a nostalgia que tão frequentemente me acomete, pelo menos não em relação àquele período da minha infância quando havia vivido nela. Ao contrário, comecei a experimentar algo completamente novo e tão intenso que, ao mesmo tempo, parecia estar aqui desde sempre: o próprio sentimento de lar. Tudo me encantava, me fascinava, eu caminhava pelo bairro o mais lentamente que podia, observando,

¹⁹⁸ Chamo de casa-apartamento primeiro por ela estar no térreo e, de alguma forma, desconectada do restante do edifício, uma vez que a entrada é privativa, localizada na rua subjacente. Além disso, o espaço é diferente de todos os outros apartamentos, com duas áreas externas que dão para a rua.

e por vezes fotografando. Reconheci algumas pessoas que via desde a infância; algumas casas mais antigas que se mantiveram de pé, ainda habitadas. No bar do Lili, que agora é do Dias – mas que aceita ser chamado de Lili pelo hábito dos fregueses mais antigos – ele se lembrou não só de mim, mas dos meus avós: *eles eram pessoas muito inteligentes, não eram? E sua avó, lembro dela já mais velha, sempre caminhando com duas cachorrinhas.*

De volta à casa, sentei-me pela primeira vez frente à máquina de escrever e, assim, comecei. Comecei a escrever, primeiramente, sobre o bairro, sobre como ele tinha – e ainda tem – algo de muito vivo que permanece da sua época de boemia. Época em que o bar do Lulu ainda era um dos mais famosos da cidade – na década de 90 –, cuja casa era a mesma onde, décadas antes, morou João Guimarães Rosa; esta que, por sua vez – além das outras II casinhas da mesma rua, hoje em dia tombadas –, foi também cenário do filme *O menino maluquinho* (1995), de Helvécio Rattón. *O bairro Santo Antônio é cheio de vida* – foram as primeiras palavras que eu datilografei na minha Remington 10, voltando de uma das caminhadas diárias.

Me pergunto se minha avó não teria feito algo parecido em algum momento, ela que foi a primeira a caminhar comigo por essas ruas, atividade que, depois da nataçã, era certamente a sua favorita. Naturalmente, pensar e escrever sobre o bairro me leva à Jacy. Tã inventiva e criativa quanto uma criança, ela andava conosco – minha prima e eu – inventando estórias que faziam borbulhar ainda mais o nosso imaginário. Caminhou até o último momento em que o corpo deu conta, mesmo quando a memória já não sabia mais o caminho de volta e, para isso, levava sempre junto as duas cachorrinhas que a guiavam à casa. Eu me lembro da minha vó se esquecendo, mas não me lembro, até o momento da sua morte, de quando o seu corpo parou de se movimentar.

Primeiro gesto – Primeiras palavras

Curiosamente, – ou aqui nem tanto mais, dada a recorrência da ação – este trabalho também começa com a escrita (lembrando que aqui abordo já o trabalho enquanto criação consciente, mas que inconscientemente começou já há muitos anos, desde que, pela primeira vez, abri aquelas tais gavetas). Quando me mudei para o apartamento-casa do térreo meu avô ainda era vivo e eu ainda tinha acesso aos armários e gavetas. Eu não imaginei, entretanto, que tudo fosse acontecer tão rapidamente, desde a sua morte até o momento em que a casa já estava habitada por outra pessoa e eu não poderia mais ir até lá fazer os últimos registros que pretendia. Não é apenas quando criança que não nos despedimos dos lugares porque pensamos que voltaremos sempre, como disse Mia Couto¹⁹⁹. Aparentemente, diante da casa da infância, permanece a crença de que nunca é a última vez.

Nesse meio tempo, na impossibilidade do reencontro, escrevi. E escrevi sempre voltando àqueles arquivos que já havia há tanto tempo colecionado, além das histórias que me lembrava e ainda ouvia, tentando reconhecer uma Jacy que nunca conheci. Tentando, principalmente, reconhecer-me nela. Escrevi, portanto, na sua própria voz, como se fosse ela quem escrevesse para mim, e não o contrário. Como se fosse ela me contando a sua própria história, algumas que eu tentava de fato recordar, mas que iam, naturalmente, se transformando no que eu imaginava que ela poderia ter escrito, pensado, e sentido. A bem verdade é que eu também me esqueci de quase tudo que sigo insistindo em me lembrar, talvez porque nunca tenha mesmo sabido. Me lembro de uma coisa ou outra que nem sei mais quem me contou ou se eu mesma imaginei e, talvez, o lado bom de esquecer das coisas seja mesmo para ter mais liberdade de criar. De alguma forma, tudo isso aconteceu – ou acontece –, seja por meio das minhas lembranças e das que me foram narradas; do que as cartas contam e do que fotografias tentam contar; do que está inscrito na própria casa. Como já bem disse Didi-Huberman, se *arde*, é porque é real.

¹⁹⁹ COUTO. *O mapeador de ausências*. 2021.

Eu me esqueci de quase tudo que já escrevi nessa vida e agora começo a escrever tudo outra vez. Me esqueci também de quase tudo que vivi, que vi, que ouvi, que falei. Me esqueci o nome dos meus netos, os chamo pelos que escolhi para os meus filhos e filhas, estes tão diferentes de jeito, mas que acabam se confundido, nas feições, num gesto, numa gargalhada, num jeito de falar a verdade deles, de brigar por ela, de me chamar de “mãe, já chega de cerveja por hoje”.

Fico feliz que voltamos a conversar depois de tanto tempo, tantos anos. É possível que nunca tenhamos conversado de verdade e por isso é tão difícil pra você se lembrar e inventar o meu jeito de pensar e dizer as coisas. Eu tinha questões muito diferente das suas, outras bem parecidas, eu precisei engolir uns sapos maiores pra fingir ser livre. Você já nasceu quase livre de muita coisa que me prendia, mas não se contente com essa parcela de liberdade, é pra isso que aos poucos eu vou te ensinando a nadar.

Segundo gesto – Exercício de *memória*

Desse contínuo movimento entre esquecer e querer lembrar, entre rememoração e imaginação, o próximo gesto deste percurso foi o mais inesperado, quando decidi incorporar algo que, além de não ter quase nenhuma relação com nada que eu já produzi, definitivamente é uma técnica que não domino: o desenho – apesar de ter me graduado na escola de belas artes e, obrigatoriamente (e a contragosto), cursado diversas disciplinas exclusivas a ele. De tudo que colecionei da casa, ademais do que estava dentro das duas últimas e mais valiosas gavetas, vieram também algumas coisas das três primeiras e de outros cantos que, por alguma razão, sem muita certeza de qual, senti que fossem também importantes. Uma delas foi a caixa de folhas de papel carbono que minha avó usava não para fazer cópias, como costumam ser usadas, mas para escurecer o cabelo. Lembro-me perfeitamente bem dela esfregando as folhas na cabeça esbranquiçada, deixando-a um pouco mais acinzentada, ou um pouco mais suja.

Guardei a caixa por alguns anos e, quando decidi finalmente abri-la, as folhas pretas pareciam-se com um céu estrelado, manchadas ou comidas em diversos buraquinhos brancos. Decidi usá-las não como minha avó o fez, maquiando o envelhecimento, mas com o propósito originalmente incumbido a elas, num gesto que eu chamei de *exercício de memória*.

Fotografia 66 e 67 - Exercícios de memória



Fonte: Da autora.

Fotografia 68 - Exercícios de memória



Fonte: Da autora.

Fotografia 69 - Exercícios de memória.



Fonte: Da autora.

Traçando por cima de um mesmo retrato da Jacy, dessa mesma Jacy que eu não conheci, mas de quem tentava me aproximar, desenhei o seu rosto oito vezes ao longo de duas semanas, tentando me recordar não somente da imagem, mas de onde eu já havia percorrido com o lápis. Ao contrário do que eu esperava, que era me acostumar com a figura a ponto de traçá-la com cada vez mais facilidade, o processo tornou cada desenho mais difícil, uma vez que o retrato original já estava completamente marcado, rasurado, confundindo o que era do desenho anterior com o que eu ainda não havia traçado. Eu não apenas criei oito rostos diferentes, como também modifiquei o original.

Ao final, além de concluir que eu definitivamente não sei desenhar, entendi que este não era um exercício de memória, como eu pensei e queria que fosse, mas de *aproximação*. De tanto olhar de perto o retrato da minha avó, de examinar e delinear cada traço do seu rosto, eu fui também me reconhecendo em alguns, me reconhecendo nela. Percebi que temos um mesmo olhar meio tristonho quando precisamos estar sérias, nós que raramente estamos ou queremos estar sérias.

Terceiro gesto – Amálgamas

Entre uma inquilina e outra, a casa ficou finalmente vazia por uma semana.

Para aqueles últimos registros, eu já tinha reservado um filme fotográfico de 120mm que havia ganhado, alguns anos antes, do meu amigo Pedro. Um filme vencido desde o ano 2000, curiosamente de quando me lembro da Jacy começando a se esquecer. Foi a primeira vez que usei a câmera Zeiss Ikon, um presente ainda mais antigo, herdada, pelo marido de uma tia, do seu bisavô; uma câmera tão antiga e ao mesmo tempo tão nova mesmo para os meus anos de experiência como fotógrafa e professora de fotografia. Uma câmera que, na teoria, funciona como qualquer outra: posiciona-se, gira-se o – enferrujado e rígido – anel que roda o filme, arma-se o obturador, ajusta-se conforme a luz, define-se o foco, (neste caso, algumas poucas possibilidades de foco conforme a distância da cena fotografada) e, por fim, faz-se o clique. Simples, se não fosse por um detalhe que as câmeras mais recentes – mesmo as analógicas, completamente manuais – não exigem: a memória. Ou seja, diferente dos aparatos fotográficos que travam a cada frame, indicando que é preciso girar ao próximo para que seja feito um novo registro, a Zeiss Ikon tanto não obriga quanto não indica a necessidade dessa ação, possibilitando não apenas mais de uma captura sobreposta ao mesmo frame – o que também é possível em outros aparatos –, quanto uma sobreposição parcial das imagens, em que um quadro invade e recompõe o outro, criando uma cena conjugada. De maneira inconsciente, mais pelo o que me falhou a memória – e por tão envolvida que estava por estar outra vez ali –, acabei levando a Bouganvillea do pergolado para toda a extensão do jardim, quase invadindo o lado de dentro da casa. Os cômodos da casa viraram uma coisa só, a luz das janelas da sala iluminou os corredores vazios e o filme há tantos anos vencido, mas ainda sensível, marcado pelo tempo.

A casa, assim como bairro, ainda é cheia de vida.

Fotografia 70 - Quem constrói as casas



Fonte: Da autora.

Quarto gesto – 1932

A mulher que minha avó foi, para além de tudo o que ela se dedicou, conquistou e produziu, é também uma mulher que ela pôde ser. Primeiro, por ter tido ao seu lado quem não apenas encorajasse, mas alimentasse o seu ávido desejo de ler, escrever e, mais tarde, ensinar. Além disso, é claro, também a sua condição enquanto mulher branca, cis, vinda não apenas de uma classe social favorecida, mas de uma família que

apoiava e estimulava a leitura e a educação igualmente aos filhos e às filhas. Segundo, pelas mulheres que vieram antes, que ao longo de tantos anos, lutaram por direitos que foram essenciais à sua trajetória.

Sobre o primeiro ponto, retomemos àqueles depoimentos da Jacy na pesquisa da Mulher Mineira da Educação, que contam que meu bisavô, Carlos Camarão, tinha em casa uma farta biblioteca acessível à filha. Lia tudo que podia, como a própria conta e, de tanto vasculhar a biblioteca, foi ainda mais incentivada a estudar.

Sobre o segundo ponto, o quarto gesto foi o de voltar ainda mais, precisamente aos dois anos subsequentes ao nascimento da Jacy, em que alguns direitos das mulheres começaram a ser finalmente conquistados. Recorri à hemeroteca digital na busca por artigos entre os anos de 1930 e 1932 que expunham não apenas conquistas, mas lutas e reivindicações: pelo sufrágio das mulheres, pela remuneração igual à dos homens, pela proteção da maternidade, entre outros tópicos. Algumas conquistas que, ainda hoje, estão – parcialmente – incorporadas à uma sociedade tão desigual, que – mesmo que não caiba aqui aprofundar ou mesmo discutir o assunto – ainda está no processo lento de compreender que o próprio gênero é menos uma condição que uma imposição, mas uma construção que favorece apenas quem já é, desde sempre, favorecido. Uma construção histórica e cultural que vai também além do gênero, envolvendo tanto as questões de classe quanto de raça, das quais muitos destes direitos conquistados sempre foram e são ainda díspares e parciais.

Apesar dos pesares, este gesto trás um desencadeamento positivo da história que, algumas décadas depois, possibilitou à Jacy uma condição de trabalho que era ainda rara às mulheres da sua época. Este gesto volta aos arquivos tanto públicos quanto familiares para, mais uma vez, trazer um encontro entre eles: entre público e privado, entre coletivo e pessoal. Os documentos da Jacy, amalgamados aos artigos de jornal de quando ela tinha acabado de nascer, enfatizam a importância dos acontecimentos do passado no futuro: no seu presente.

Quinto gesto - Diálogos

Em 1986, logo depois do casamento, meus pais foram viver em Portugal. Minha mãe logo conseguiu trabalho em uma rádio portuguesa – segundo ela, os portugueses adoravam o sotaque dos brasileiros – e meu pai trabalhava tocando no Xafarix²⁰⁰. Um ano depois, um amigo do Zé – meu pai – que estava voltando da Inglaterra para o Brasil, o convidou para ocupar seu lugar de músico em um bar londrino, e então foram os dois, para onde ficaram por outros três anos, até os sete meses de gravidez da minha mãe. Ela, Sônia, é a filha caçula, mas foi a primeira a ter filhos, ou melhor, uma filha: eu.

Nesses quatro anos longe, ela e a Jacy trocaram muitas cartas, que mais tarde eu tive acesso. Do lado de cá, a Jacy perguntava como iam as coisas por lá e contava como ia a vida por aqui: desde a família, a casa, o trabalho e o dia a dia, até o que acontecia, naquele momento, na cidade e no país; das chuvas que caíam sem parar ao cenário político, desde então *ameaçador*.

Lendo as cartas da Jacy senti uma vontade imensa de poder respondê-la. Não em 1987 ou nos quatro anos subsequentes em que ela e minha mãe comunicaram-se por meio delas. Quis respondê-la hoje, e esse gesto é sobre essas respostas, que não necessariamente respondem perguntas, mas estabelecem diálogos. Diálogos entre tempos aparentemente muito distantes, mas que apesar da distância, tantas coisas, pessoas, inquietações e angústias ainda permanecem presentes. As respostas, dessa vez, não são apenas por meio do texto mas, principalmente, de imagens.

Contei à minha avó que o Newton Cardoso – que em 1987 confrontou covardemente a greve dos professores que exigiam um salário mais digno – finalmente havia tido prisão decretada, ainda que nunca cumprida.

²⁰⁰ Xafarix é um dos bares de música ao vivo mais antigos de Lisboa, inaugurado em 1986.

Contei que a dona Mariinha, nossa vizinha desde que o prédio fora construído, definitivamente se parece com a matriarca do romance *Cem Anos de Solidão*. Se naquela época, em 1988, já era espantosa a sua vitalidade, a Jacy cairia pra trás quando a visse com seus 103 anos, sem praticamente nenhuma ruga no rosto.

Contei que as chuvas em Belo Horizonte seguem caindo sem parar e alagando não somente as casas, mas quase a cidade inteira. A Jacy certamente teria se interessado pelos *Três Momentos de um Rio*²⁰¹.

Contei que Roberto Freire não é tão inteligente quando parecia ser naquela época, depois de cair em um chiste do site humorístico G17 que fez com que ele mesmo virasse piada em 2012. Sobre ser bonito, a Jacy provavelmente já não teria mais se importado tanto com isso depois do mandato de Color.

Contei, por fim – apesar de ter ainda muito o que responder ou contar – que a Luiza Erundina estava, até hoje, assustando a direita do país, aos 86 anos de idade, com ainda mais energia que a Úrsula Iguarán e a dona Mariinha.

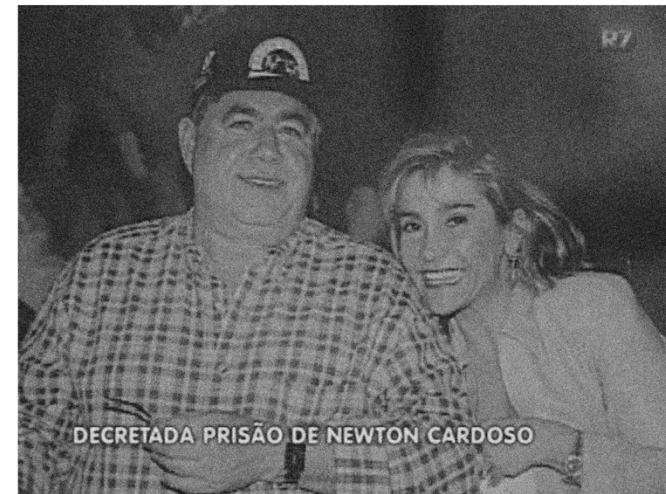
²⁰¹ Referência ao trabalho meu e de Bárbara Lissa, citado anteriormente.

Imagem 17 - Diálogos

Belo Horizonte, 6 de março de 1987

'Sônia e Zé', meus queridíssimos.

Sinto muita saudade. Há dias estou procurando o cartão da Lucília, onde está o seu endereço, que como sempre não está na gaveta onde guardo as suas cartas. Os meninos chegam e é um tal de ler cartas e deixar tudo espalhado. Felizmente, achei. E estou aqui escrevendo, pensando que vocês ficam sem notícias e precisam. Por aqui, só inflação e greve. Hoje as professoras se reuniram diante do palácio da Liberdade. O Newton Cardoso mandou o Corpo de Bombeiros para dar uma esquinhada na turma. Elas estão ganhando 3.500,00, enquanto eu pago à Da. Marieta 6.000,00, fora os 1.500 que ela ganha no prédio. Não é uma loucura?



Fonte: Da autora.

Jacy, 1987 – Maria, 2021.

Imagem 18 - Diálogos

B.H - 05.01.88.

Dia 7 de janeiro é o aniversário da Mariinha, que fará 70 anos. O Zé Flávio pintou uma faixa, que está enfeitando o prédio com estes dizeres: "Mariinha, nos dê a sua receita!" A danada continua com aquela energia... parece a Úrsula, a matriarca do romance Cem Anos de Solidão.



Fonte: Da autora.
Jacy, 1988 – Maria, 2021.

Imagem 19 - Diálogos

B.H - 05.01.88.

Soninha, minha querida filha.

Hoje a carta é sua, tamanho é a saudade e tão inteira que não parte, não divide. O te compreende. Recebi hoje o seu cartão e fico olhando o azul claro, para ver se a encontro na Londres de baixo, que é fria, gelada, não sei a quantos graus abaixo de zero. Que vontade me dá de aquecer essa Londres, levar o sol quente do Brasil e depois a chuva, que cai sem parar em Belo Horizonte, você se lembra? Hoje descobrimos uma infiltração no seu apartamento, mas o seu pai já está cuidando de tudo. A água entrou no quarto que dá para a copa, aquele do fundo. Cêio que vem do apartamento que fica no 2º andar, pois alagou a área da Lucília.



Fonte: Da autora.

Jacy, 1988 – Maria, 2021.

Imagem 20 - Diálogos

Temos, até agora, 7 candidatos à direita e três à esquerda. A direita, estão o Auréliano, ex-Arena, mineiro; um tal de Giff, que uma vidente afirma ser o vitorioso; também ex-Arena; o Maluf, o eterno presidenciável arenísimo, que vocês conhecem; o Ulisses, do PMDB, que agora é um partido dividido, mas muito tinozo; o Caiado, que promete um país agrícola e usa um berrante muito atraente nas campanhas, que fascina mais os camponeses da cidade grande, atormentados com o preço da carne e de todos os alimentos; o Lemos, ala dissidente do PMDB, candidato tuano, que parece ser o melhorzinho da direita; o Color, que ainda colorindo o país e vencendo nas prévias, com a sua varroura contra os marakás – estilo Jânio Quadros. À esquerda, estão o Brisola, o Lula e o Roberto Freire, este do PCB, que faz a campanha mais inteligente e é um homem bonito. Vocês sabem: a eleição é em dois turnos e a tendência, no Brasil, não muda – acho que teremos de escolher entre dois da direita.



Fonte: Da autora.

Jacy, 1989 – Maria, 2021.

Imagem 21 - Diálogos

... para Minas Gerais. Será que aca-
 n despachando vocês também? O que está acontecendo com esses in-
 gleses? Acho que por todo lado as coisas andam complicadas, vocês
 devem estar acompanhando o que está acontecendo no Brasil.
 Temos um novo cruzado – que o governo afirma ser um novo
 plano econômico contra a inflação, mas o povo acha que não
 passa de estratégia do PMDB para repetir o cruzado do ano
 atrasado, que garantiu a vitória esmagadora do partido nas
 eleições. Estão com medo do PT, que elegeu o prefeito de São
 Paulo – vocês sabem? Uma pau de arara do nordeste – a Erondina –
 que está assustando a direita do país. Contra a parakana, o cen-
 traó está falando em união e pensam até na candidatura do Sílvio
 Santos para a presidência do Brasil.



Fonte: Da autora.

Jacy, 1989 – Maria, 2021.

A última resposta – e também o último desejo – a Jacy teve ainda em vida e, assim, a conheci: como tudo que nunca foi em sua vida antes de mim, a primeira neta.

Imagem 22 - Quem constrói as casas

Por enquanto, avisei a todo mundo que morri e só
ressuscitei em novembro. Tenho trabalhado com um ritmo
assustador, dia e noite, mas darei conta do meu recado. De-
pois, vou jogar fora papéis, lapis e caneta, não escreverei nunca
mais e vou virar doutora em cozinha, babá de neto, tudo
que eu nunca fiz em minha vida. Serei outra mulher e mudo
os Estudos Sociais para a

Fonte: Da autora.

Sexto gesto – Etiquetar memórias

De volta à casa, agora pela penúltima vez, comecei a olhar mais de perto e tentar encontrar outros rastros mais miúdos, mais sutis. Já havia passado muitos anos e não adiantava mais querer encontrar nada dentro das gavetas, elas estavam definitivamente vazias. Entretanto, uma delas, a primeira do armário do quarto da Jacy, onde eu me lembro que ela guardava algumas coisas mais íntimas e pessoais, encontrei o último vestígio, a última impressão deixada por ela: uma etiqueta com o próprio nome impresso, que marcava aquela gaveta como sendo dela, apenas, ainda que todo o armário o fosse.

Lembrei-me do dia em que, junto com Bárbara e uma outra amiga, Ágatha, que por um tempo trabalhou junto conosco, pensamos em usar um etiquetador para etiquetar nossas memórias. Não como fizeram na casa de Ursula Iguarán e José Arcádio Buendía quando, com a peste da insônia que causou o esquecimento, começaram a etiquetar as coisas do dia a dia a fim de não se esquecerem do que era útil à vida, do que **precisava** ser lembrado. Talvez mais como foi quando fixaram o cartaz lembrando da existência de deus, daquilo que não **queriam** se esquecer.

Foi pensando nisso que comecei a etiquetar algumas memórias da Jacy – ou memórias minhas, acerca das vivências dela – que eu acredito que ela não **gostaria** de se esquecer.

Imagem 23 - Etiquetar memórias



Fonte: Da autora.

A segunda inquilina, quem ainda habita a casa junto com seu marido é, não por acaso, uma querida amiga que foi também minha orientadora na graduação. Quando a Rachel contou que sonhava morar em uma casa antiga, de banheiro cor-de-rosa, eu imediatamente falei da casa dos meus avós, e assim aconteceu. Na semana antes da mudança, nesse intervalo entre inquilinas que pude visitar a casa vazia, contei a ela sobre a gaveta e a etiqueta com o nome da Jacy e ela me escreveu dizendo da beleza desse encontro: quando uma filósofa iria ocupar as gavetas da outra. Na visita de boas-vindas, dei a ela presente uma nova etiqueta, com a mesma cor verde que a Jacy havia usado, escrito: Rachel.

A casa, assim como o bairro, é viva, porquanto haja quem os habite, quem os transforme, quem os viva.

Fotografia 71 - Quem constrói as casas



Fonte: Da autora.

Sétimo gesto – Aprender a nadar

Certa vez minha avó nadou tão longe mar adentro que a demos por morta. Algumas horas depois apareceu em um barquinho, acompanhada de dois pescadores: “encontramos essa senhora perdida algumas ilhas pra lá”.

Certa vez minha avó nadou tão longe que atravessou ilhas.

Aos três anos de idade, meu pai me ensinou a nadar. Minha avó me ensinou a boiar e a dar umas braçadas mais compridas.

Essa é uma história real, por mais que se pareça muito com as tantas outras que invento, as quais nem sequer anuncio ou não veracidade - o que tampouco importa, como gosto de acreditar. É também verdade que minha avó me ensinou a boiar e me lembro perfeitamente bem do dia em que isso aconteceu, tão rápido que nem sei se fui eu uma boa aluna ou ela uma boa professora, como sempre foi.

Me lembrei do dia em que te ensinei a boiar. Você deu suas primeiras braçadas muito jovem, muito mais do que eu. Me lembro de você descendo no ombro do seu pai quase todos os dias e vindo de volta pra casa ainda nas costas dele, depois de gastar as energias do corpo n'água. O primeiro nado desgarrado é sempre um pouco desesperador, quase ninguém se lembra, é breve, porque do desespero de não ter quem te segura rápido tem-se que aprender a sobreviver das próprias braçadas. Boiar vem depois. É preciso um pouco mais de segurança, ou pouco menos profundidade. O corpo precisa parar de pensar. Primeiro te ensinei a boiar no raso, onde ainda te alcançavam os pés e eles ainda caíam procurando o chão. Não sei em que momento você boiou pela primeira vez de corpo inteiro, mas agora, vó, me parece mais difícil que antes. Aprendi muito bem com você e, por alguns anos, soube deixar o corpo metade n'água, metade ao ar, mas agora parece que desaprendi, do Joelho abaixo está quase sempre tudo submerso, buscando apoio, chão, terra. Já é hora de aprender a boiar outra vez.

Nosso próximo encontro, da Jacy e meu, foi então nesse estado: entre boiar e aprender a nadar; entre nadar e reaprender a boiar; entre 1992 e 1940 e entre todo este tempo até agora, quando estamos juntas outra vez.

Fotografia 72 - Aprender a nadar - Díptico



Fonte: Da autora.

Oitavo gesto – O balão vermelho

Muitos anos depois, frente a um amontoado de fotografias, cartas, documentos e imagens em movimento, me recordei de uma tarde de domingo em que, do alto de uma escada, aos meus 4 anos de idade, minha avó e eu brincávamos de rebater um balão vermelho. Jacy tinha nessa época 64 anos, alguns anos antes de ela mesma começar a se esquecer deste e de outros momentos. Tampouco é certo que eu de fato me recorde desta tarde tão remota e muito provavelmente não, diante da minha surpresa e encantamento ao ver, repetidas vezes, as imagens que agora são parte do meu imaginário. Uma imagem que estava ali, diante dos olhos, mas, ao mesmo tempo, latente, distante. Não é uma lembrança que aparece passivamente e me afeta e tampouco uma lembrança que eu busco; não é necessariamente uma recordação, mas uma memória que atua na província da imaginação que, por sua vez, nasce no encontro com a própria imagem. “É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma - portanto, imaginar - é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela.”²⁰². Lembro-me, portanto, de uma imagem que construí de minha avó, a partir das que foram feitas: dela, minha, nossas.

Um balão vermelho brincou por horas no quintal da casa, ninguém queria deixá-lo cair. Minha mãe filmava enquanto ele era protagonista da partida de futebol que acontecia junto de outra mais oficial, na sala ao lado. Meu pai me compara ao Van Basten e elogia meu chute de calcanhar. Eu me canso do futebol e peço pra dançar, ele não gosta da ideia, e sai de cena. Apareço outra vez em seguida, subindo sozinha em uma escada móvel com o amparo do meu avô, até último degrau, com os olhos fixos no balão vermelho. Lá de cima, com as mãos soltas, o pedia de volta e arremessava o mais forte que eu conseguia quando ele se aproximava. Eu tinha 4 anos de idade e usava uma roupa também vermelha, da Pakalolo. Meu avô parecia mais preocupado agora que eu estava mais alta que ele, sozinha, no alto da escada. Ele ainda brincava, jogava o balão vermelho nas minhas mãos muito pequenas. Jacy aparece, de repente, sorrindo, rindo alto, jogando o balão às

²⁰² RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*. 2007, p. 25.

gargalhadas, “que diabos!” – ela grita quando erra a mira, e ri tanto, que eu rio junto. Não sei mais onde está o balão, mas ela sabe, e me atira de volta. Ela está tão empenhada em não fazer o balão cair e se diverte tanto que eu me divirto com ela. Não há mais ninguém além de nós duas. Eu tinha 4 anos de idade e estava sozinha no alto de uma escada tentando alcançar um balão vermelho e rindo da minha avó que dava gargalhadas com a mesma brincadeira. Ela tinha 64 anos de idade e brincava com a neta ao redor de uma escada, rindo alto. Se há algo que ainda ecoa na casa vazia, é a gargalhada da Jacy.

Ela provavelmente não se lembrava deste momento. Eu não me lembro dele, mas aconteceu. Eu não me lembrava, mas agora me lembro ou, pelo menos, o imagino. O espaço percebido pela imaginação é, também, um *espaço vivido*.

Num e noutro caso, se as imagens se fundem tão intimamente com as lembranças, e se elas parecem emprestar a estas sua substância, é que nossa memória não é uma tábula rasa, e que nos sentimos capazes, por nossas próprias forças, de perceber, como num espelho turvo, alguns traços e alguns contornos (talvez ilusórios) que nos devolveriam a imagem do passado. (HALBWACHS, 1990) ²⁰³

²⁰³ HALBWACHS. *A memória coletiva*. 1990, p.18.

Fotografia 73 - Quem constrói as casas



Fonte: Da autora.

O último gesto – Quem constrói as casas

Por alguns anos antes de morrer, a Jacy repetia constantemente que queria virar uma árvore. Me lembrando desse seu desejo, passei a caminhar pelo bairro tentando adivinhar a idade das árvores, buscando alguma jovem de 12 anos²⁰⁴ que poderia ter brotado dela.

Essa busca, diferente dos gestos anteriores, não me leva a lugar nenhum dentro deste último: a construção de um fotolivro. Me faz, entretanto, retomar o sentido das palavras, das duas que compõe o objeto que reúne todos os gestos e percursos até aqui: foto – do grego “*photo*”, que quer dizer luz; e livro – do latim “*liber*”, nome dado à membrana de dentro da casca das árvores. Já que aqui, desde o princípio, as palavras são trazidas para além do seu significado concreto, porque não pensar que este último gesto é também o de iluminar o interior de uma árvore, ou de uma casa, ou da própria história da Jacy.

Este gesto também nos leva de volta ao sentido tantas vezes expressado do próprio arquivo que descansa nas gavetas: aquele que por vezes também se toca, manuseia-se, vê-se de perto. Ao livro, também cabe essa experiência: ele não existe apenas para ser observado, mas interage de forma direta e pessoal com quem o lê. Ganha vida ao ser lido, tocado, manipulado, descoberto. Diferente das fotografias exibidas em um museu ou galeria, o fotolivro convida à casa, convida a aproximar.

Na exposição, a fotografia é vista majoritariamente na vertical, enquanto no livro, nas mãos, colocado sobre uma mesa ou no colo, a fotografia tende a ser apreciada na horizontal. A fotografia na parede é geralmente protegida por vidro, ao contrário do livro onde a superfície da imagem permanece diretamente acessível. A deambulação no espaço expositivo solicita tanto o olhar como os pés, enquanto a descoberta de um trabalho num livro está essencialmente na combinação do olhar e da mão. Emolduradas e penduradas, as fotografias têm presença, mas raramente uma fisicalidade, enquanto o fotolivro é um objeto com peso, materialidade e tangibilidade. (tradução livre). CHÉROUX, 2021.²⁰⁵

²⁰⁴ Referente aos anos de morte da Jacy.

²⁰⁵ CHÉROUX. *The New Face of Photophilia*, 2021.

É também notável que, em pleno século 21, que caminha rumo a um mundo cada vez mais digital, onde as imagens são também, igualmente, cada vez mais digitais, existe, no meio fotográfico, um movimento intenso de produção desse objeto impresso e palpável. Um objeto pensado e criado pelo outro, que se torna nosso. Um objeto compartilhável e colecionável não mais em gavetas, mas nas estantes de cada casa.

Na virada do século XXI, momento em que as imagens digitais começaram a adquirir um lugar cada vez mais importante em nossas atividades diárias, muitos previam o fim do livro de papel. E é de facto o contrário que se verifica no domínio da fotografia. Enquanto a cultura visual na web se desenvolveu, a publicação de livros fotográficos surpreendentemente seguiu a mesma curva ascendente. (tradução livre). CHÉROUX, 2021.²⁰⁶

É no já citado entremeio das últimas gavetas - cheias de fotografias impressas - e uma geração que cria imagens para serem vistas em telas, que está também localizado o período de maior propagação desse objeto. Um objeto que, ao propor uma aproximação, mostra “um mundo e uma “realidade” embebida na própria vida do narrador e vivenciada por cada leitor a partir de sua própria experiência”²⁰⁷, a partir de como cada um é afetado por ele. Um gesto duplo: de aproximar uma fotografia da outra e ver o que surge no intervalo e no encontro não apenas entre elas, mas entre quem as cria e quem as lê. Um gesto que cabe também à imaginação.

De cada encontro entre fotos podemos vislumbrar algo, uma sensação, um sentido, dois, três, uma palavra, uma frase, outras memórias e imagens. Estas são detentoras de um “poder de aderência, “uma solicitação para imaginar”. Sendo assim, as relações podem ser inesgotáveis.²⁰⁸

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ Ramos. *Fotolivros. (in)definições históricas, experiências e processos de produção*. 2021, p.114.

²⁰⁸ Ramos. *Fotolivros. (in)definições históricas, experiências e processos de produção*. 2021, p.109.

Portanto, o último gesto é este. Este texto e o fotolivro que é criado no seu decorrer. O último livro. Um livro que percorreu outros tantos: o primeiro álbum familiar, da Jacy criança, adolescente e adulta, que mais tarde fez os seus próprios; o primeiro livro da professora *Figueiredo, Jacy* e os seguintes, ao de agora: *Quem constrói as casas*. Título que não aparece mais como uma pergunta, mas como uma possível resposta, abstrata, como a própria Jacy tanto tentou ensinar a pensar. Um livro cujo nome antes vinha precedido do seu próprio, mas que justamente por tudo o que foi entendido, faz com que seja desnecessário que *Jacy* anteceda *quem constrói as casas*. Afinal, essa é a única certeza que este gesto implica. E que não apenas ela, minha avó, foi também quem construiu a casa da nossa infância – minha, da minha mãe, tios e primos – como foram e são todas as casas construídas para além de quem ergueu seus pilares e cimentou seus concretos.

Se meu avô se deu conta de que as casas poderiam ter um fim, mas as histórias – e a memória – não, é possível agora entender com ele que a própria casa se mantém viva também através delas, através de quem as habita e as habitou. Se na casa dos Buendía o resto dela “se rendeu ao assédio tenaz da destruição”²⁰⁹, é o próprio livro, onde são narradas as suas histórias, que a perpetua. Este que, se guardado com zelo, permanecerá, porquanto haja também quem os leia. A casa, assim como os livros, é também construída por meio dos encontros.

3.6 Nota final

Este não é um trabalho que se encerra aqui. É possível que trabalhos que falem de nós mesmos – e do que nos afeta – nunca tenham mesmo fim e, este, é apenas um (re)começo; um momento de olhar para trás, para tudo que me trouxe até aqui e à pergunta – agora resposta – sobre *quem constrói as casas*. Um momento de aproximar-me não apenas da minha própria trajetória, mas de outras e outros caminham em direções semelhantes; de também pensar com elas e com eles, de criar pontes, conectar rios, amalgamar estórias, plantar girassóis.

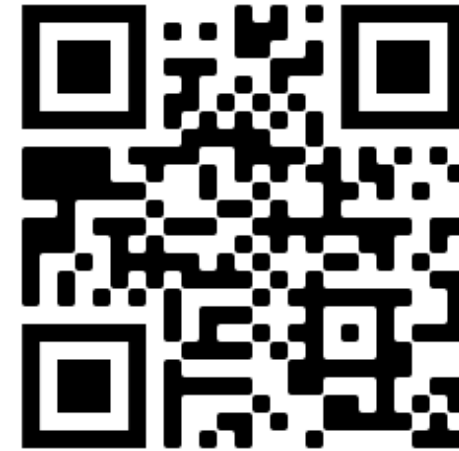
Afinal plantei o girassol no quintal da casa, num gesto último de construir mais um pouco dela.

²⁰⁹ MÁRQUEZ. *Cem anos de solidão*. 1986, p.339.

Fotografia 74 - O último girassol



Fonte: Da autora.



REFERÊNCIAS

- AB'SABER, Tales. **Brasil, a ausência significativa política (uma comunicação)**. In: TELLES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.), *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. Editora Companhia das Letras, 2016.
- ALENCAR, Renata. **Arquivos em performance: poéticas da memória na arte contemporânea**. 2017.
- AZOULAY, Ariella. **A fotografia cativa**. 2022. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/a-fotografia-cativa/>. Acesso em: 13 fev. 2022.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da História**. In: *O anjo da história*. Tradução: João Barrento. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores).
- CAMPOS, Bárbara Lissa Alves; VAZ, Maria Figueiredo. **Três Momentos de um Rio**. Belo Horizonte: 2021.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. **A Traição de Penélope - Uma leitura da escrita feminina da memória**. Belo Horizonte, 1990.
- CHÉROUX, Clément. **Why the “Photobook Phenomenon” Is More than Just a Fad**. 2021. Disponível em: <https://aperture.org/editorial/has-the-photobook-become-more-interesting-than-photographs-themselves/>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- COBRA, Rubem Q. **Jacy Camarão de Figueiredo**. Disponível em: <https://www.cobra.pages.nom.br/educom/jacycamafig/>. Brasília, 2011. Acesso em: 10 set. 2021.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. **Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo**. *Mana*, v. 10, p. 287-322, 2004.

DANZIGER, Leila. **Perigosos, subversivos, sediciosos**. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 2, n.1, p.236-244, jan. 2018. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1032>. Acesso em: 10 nov. 2020.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo. Uma impressão Freudiana**. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, George. **Imagens Apesar de tudo**. Lisboa. KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, George. **Quando as imagens tocam o real**. *Pós: Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, George. **Atlas, ou, O gaio saber inquieto**. Tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DINKS, Nayara. **Manifesto contra grandes nomes da fotografia**. 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CItHmeKh8Ye/>. Acesso em: 22 jun. 2021.

DOUGLASS, Frederick. **Um atributo ao negro**. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. North Star, 1849.

DUBOIS, Philippe. **El acto fotográfico: de la representación e la recepción**. Trad. Graziela Baravalle. Barcelona: Paidós, 1986.

GLISSANT, Edouard. **Poética da relação**. 10 Ed. Portugal: Sextante, 1996.

ENTLER, Ronaldo. **Olhares distantes e lugares de fala**. 2022. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/lugares-de-fala/>. Acesso em: 12 fev. 2022.

FIGUEIREDO, Jacy. **Estudos Sociais – A busca de caminhos**. In: *Educação Brasileira. Revista do conselho de Reitores das Universidades Brasileiras*. Ano II – Nº 5 – Brasília: 1986.

- FOCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª edição – Rio de Janeiro: Forense Universitária 2008.
- FRIDFINNSSON, Hreinn. **Works. 1964-2019**. Editado por Andrea Bellini e Krist Gruijthuisen. 2019.
- GOULART, Iris Barbosa. **Mulher Mineira da Educação: Um estudo da identidade feminina**. Editora UFMG, 1990.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Verdade e memória do passado**. In: Lembrar esquecer escrever. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Edições Vértice, 1990.
- KIFFER, Ana. **Corte/ Relação com Édouard Glissant e Antonin Artaud**. 34ª Bienal de arte de São Paulo. 2021.
- KLINGER, Diana. **Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea**. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
- LEANDRO, Anita. **Os acervos da ditadura na mesa de montagem**. Rio de Janeiro. LOGOS 45 Vol.23, No 02, 2016.
- LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- LISOVSKY, M. **Quatro + uma dimensões do arquivo**. In: MATTAR, E. (Ed.). Acesso à informação e política de arquivos. Rio de Janeiro: [s.n.]. p. 47-63.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Tradução Eliane Zaguary. Editora Sabiá: Rio de Janeiro, 1969.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Summa literária Seix Barral. Coordenação Pablo Parra. Barcelona: 1986.
- MELENDI, Maria Angelica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. 1a. ed. Rio de Janeiro: Cabogó, 2017.

MOTTA, Aline. **Conversa com Aline Motta – Festival Zum**. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VfiYeLClitQ>. Acesso em: 1 fev. 2021.

MOTTA, Aline. **Programa de exposições 2018: Aline Motta**, 2019. Disponível em: <<http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/09/programa-de-exposicoes-2018-aline-motta/>>. Acesso em: 5 fev. 2021.

MOTTA, Aline. **Filha Natural**, 2019. Disponível em: < <http://alinemotta.com/Filha-Natural-Natural-Daughter>> Acesso em: 5 fev. 2021.

PESAVENTO. **Sensibilidade na história: memórias singulares e identidades**. Porto Alegre: Editora da UFRGS: 2007.

QUINTAS, Georgia. Atlas Mnemosyne. **Busca infinita por arquivar imagens e pensamentos**. Revista Amarello #Arquivo 29. 2018.

RAMOS, Marina Feldhues. **Fotolivros. (in)definições históricas, experiências e processos de produção**. Curitiba: Ed. UFPR, 2021.

RANCIÈRE. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RENNÓ, Rosangela. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z2FOqIILcVU>. Acesso em: 7 maio. 2021.

RENNÓ, Rosangela. **Cicatriz – Fotografias do Museu Penitenciário e textos do Arquivo Universal**. In: Discursos sediciosos – Crime, direito e sociedade n. 4. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia, 1998.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Os poderes da arte da memória**. 2017. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/III69_CULTURA+MEMORIA+E+AMNESIA. Acessado em 16 de agosto de 2021.

SILVA, Armando. **Álbum de família, a imagem de nós mesmos**. Tradução Sandra Martha Dolinsk - São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

SIQUEIRA, Marcelo Nogueira. **Da dimensão poética à metáfora política: a ideia de arquivo na obra Todos os Nomes, de José Saramago.** Entrevista concedida pelo autor para a III Xornadas Internacionais José Saramago. 2018. Disponível em: <https://tv.uvigo.es/video/5c2e29078f4208f42a953a55>. Acesso em: 3 d mar. 2021.

STAUFFER, John. **Por que o abolicionista Frederick Douglass amava a fotografia.** Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. In: Primeiros ensaios: publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2020.

SÁ, Gabriela. **Afectos Ilacunar e s: um estudo acerca da poética do arquivo e do impulso anarquístico.** Belo Horizonte, 2017.

SANDBYE, Mette. **Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how.** Journal of Aesthetics & Culture, 6:1, 25419, DOI: 10.3402/jac.v6.25419. 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Tradução Rubens Figueiredo. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, José Luiz Vaz de. **Pobres garimpeiros de riqueza: a geografia dos diamantes em Três Ranchos.** Goiás, 2012.

SPINOZA, B. DE. **Ética.** Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

VAZ, Maria Figueiredo. **Memorial de Fachadas.** 2022. Disponível em: <https://www.mariavaz.com.br/memorial-de-fachadas-parte-ii>. Acesso em: 7 dez. 2021.