

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Bárbara Lissa Alves de Campos

Estrangeiras do Trópico:
estranhamento, fotografia e memória

Belo Horizonte
2022

Bárbara Lissa Alves de Campos

Estrangeiras do Trópico:

estranhamento, fotografia e memória

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do 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.

Área de concentração: Artes visuais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rita Lages Rodrigues

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

770.1 Campos, Bárbara Lissa, 1991-
C198e Estrangeiras do trópico [manuscrito] : estranhamento, fotografia e
2022 memória / Bárbara Lissa Alves de Campos – 2022.
120 p. : il.

Orientador: Rita Lages Rodrigues.

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

Inclui bibliografia.

1. Fotografia – Teses. 2. Memória – Teses. 3. Fotografia de mulheres
– Teses. 4. Mulheres na arte – Teses. 3. Fábulas – Teses. I. Rodrigues,
Rita Lages. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas
Artes. III. Título.

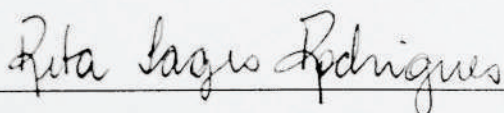


UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

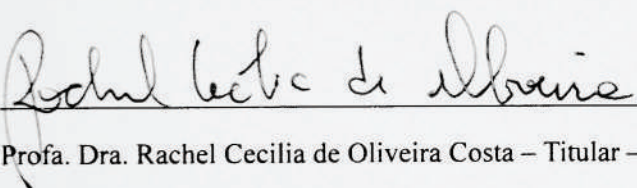
FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do(a) aluno(a) **BÁRBARA LISSA ALVES DE CAMPOS** - Número de Registro - **2020680666**.

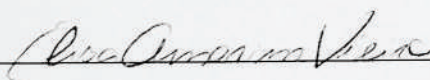
Título: **"Estrangeiras do trópico: estranhamento, fotografia e memória"**



Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues – Orientadora – EBA/UFMG



Profa. Dra. Rachel Cecilia de Oliveira Costa – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 30 de junho de 2022.

AGRADECIMENTOS

Uma pesquisa nunca é feita só, sempre é atravessada pelas conversas que temos, pelos trabalhos que vemos, pelas pessoas com quem dialogamos no processo de escrita. Por isso, agradeço primeiramente à Prof^ª. Dr^ª. Rita Lages, que além de orientar esta pesquisa, esteve inteiramente presente em todos os processos que vivi ao longo desses dois anos no mestrado da UFMG, de uma maneira tão amável. Acredito que pesquisas acadêmicas podem e devem ser mediadas por afetos, e por isso, agradeço também à Prof^ª. Dr^ª. Rachel Cecília de Oliveira, que desde a graduação me ensina que é possível humanizar o espaço acadêmico desde essas relações. Agradeço às duas pela infinita generosidade, essa pesquisa não seria a mesma sem vocês!

À Maria Vaz, parceira de trabalho, de estudos e de amizade. Essa pesquisa também não seria a mesma sem as nossas trocas diárias. Agradeço pelo infinito que é nosso encontro!

Às minhas familiares que foram sujeitos ativos nessa pesquisa, partilhando suas memórias, arquivos e delicadezas para a construção dessas narrativas. Em especial à Dudu, pela vida.

Às queridas pessoas que compartilharam de seus potentes trabalhos para o desenvolvimento desta pesquisa: Alix Breda, Carolina Krieger, Dayan de Castro, Julia Baumfeld, Maria Vaz e Mariana David.

Agradeço também a todos com quem conversei sobre *estrangeiras do trópico* ao longo desses dois anos e que contribuíram para seu desenvolvimento: Marina Alves, Gabriela Sá, Mônica Vaz, Neide Heliodória, Ricardo Dias de Castro e Prof Carlos Falci.

Aos felinos que tornam a vida mais feliz: Scott e Yoalli (Pimpa).

Ao Loïc, pelo amor, pelos dias partilhados ao longo dessa pesquisa.

Às rosas.

Ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e à FAPEMIG pelo financiamento desta pesquisa, sem o qual, ela certamente não seria a mesma.

RESUMO

Esta pesquisa parte do estranho familiar presente em memórias e álbuns de família de Bárbara Lissa e situa-se no campo da escrita de si e da fotografia enquanto fabulação crítica e poética. Aproximando literatura e imagem, particular e coletivo, a pesquisa se desdobra no fotolivro autoral *estrangeiras do trópico*, que narra a vivência das mulheres dessa família, que migraram do interior para Belo Horizonte- MG, enquanto *outro, estrangeiras, estranhas*. A proposta trata de compreender as questões individuais e coletivas no que concerne ao sentimento de estranhamento, bem como seu efeito no campo das artes visuais e literárias, enquanto desautomatização do olhar. Num movimento pendular de aproximação e afastamento, de familiaridade e estranhamento perante as fotografias e suas memórias, é possível criar um campo de reinscrição do passado e reconstrução do “eu” no presente a partir da criação da autobiografia como um outro, autoficção de si que se dissocia da própria auto-identificação. Assim, a pesquisa tem como chave de leitura a figura de Macabéa, presente em *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, em um emaranhado de relações possíveis entre a biografia da personagem e das mulheres presentes nesta pesquisa. É apresentado, também, um diálogo com outras artistas brasileiras que trabalharam suas próprias memórias familiares a partir da fotografia, sendo elas, Maria Vaz, Mariana David, Carolina Krieger, Julia Baumfeld e Alix Breda.

Palavras-chave: fotografia, memória, estranhamento, arquivo, fabulação

RÉSUMÉ

Cette recherche part de l'inquiétante étrangeté présente dans les mémoires et les albums de famille de Bárbara Lissa et se situe dans le champ de l'écriture du soi et de la photographie comme fabulation critique et poétique. Dans un rapprochement entre la littérature et l'image, le particulier et le collectif, la recherche se déploie dans le livre photo *estrangeiras do trópico*, qui raconte l'expérience des femmes de cette famille, qui ont migré de la campagne à Belo Horizonte - MG, et considérées comme *étrangères, étranges*. La proposition consiste à comprendre les enjeux individuels et collectifs du sentiment d'étrangeté, ainsi que son effet dans le domaine des arts visuels et littéraires, pour faire sortir nos perceptions de leur automatisme habituel. Dans un mouvement pendulaire de proximité et de distance, de familiarité et d'étrangeté devant les photographies et leurs souvenirs, il est possible de créer un champ de réinscription du passé et de reconstruction du "je" dans le présent à partir de la création de l'autobiographie comme autre, autofiction du moi qui se dissocie de l'auto-identification. Ainsi, la recherche a comme clé de lecture la figure de Macabéa, présente dans *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, dans une intrication de relations possibles entre la biographie du personnage et les femmes présentes dans cette recherche. Un dialogue est également présenté avec d'autres artistes brésiliens qui ont travaillé sur leurs propres souvenirs familiaux à travers la photographie, comme Maria Vaz, Mariana David, Carolina Krieger, Julia Baumfeld et Alix Breda.

Les mots-clés: photographie, mémoire, étrangeté, archive, fabulation

SUMÁRIO

PRÓLOGO - O Tempo	6
1 INTRODUÇÃO	8
2 o estranhamento enquanto potência	
2.1 Espelho sem reflexo: O estranhamento	12
2.2 O Mesmo e o Duplo	23
2.3 Entre a realidade e o sonho: devolver o enigma ao enigma.....	33
2.4 Encobrir para revelar: o impulso autoficcional contemporâneo.....	39
2.5 Em nós, o outro ausente: ruídos e ecos do Big Bang.....	43
3 estranhamente familiar	
3.1 A mulher a cavalo.....	51
3.2 Uma linguagem estranha ou o direito ao grito.....	55
3.3 Memórias tão antigas quanto a terra: hortas, lavouras e a relação familiar entre os saberes do campo e do corpo.....	65
3.4 O fantasma da solidão ronda as múltiplas Macabéas.....	70
4 memórias do álbum de família: <i>o eu é um outro?</i>	
4.1 O extracampo da fotografia: como se constrói um arquivo.....	78
4.2 Gavetas ao mar: desarquivar o esquecimento, molhar papéis.....	88
4.3 Vultos familiares: genealogia das avós ou uma fratura vista no canto dos olhos.....	94
4.4 As Rosas Peregrinas e o fenômeno dos fotolivros.....	101
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS - As Estrelas Guias	108
EPÍLOGO	114
REFERÊNCIAS	116

Prólogo - *O Tempo*

Reconheço-me a medida em que entro em contato com o outro. 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?

Caminhava seguindo os passos de minha mãe e de minhas avós. Foi como aprendi, ainda que a pisada fosse torta e as pegadas de um tamanho distinto dos meus pés. Compreender a família é um movimento duplo: entender-se enquanto relações coletivas e também enquanto indivíduo que desvia. Tatear o escuro, desvelar memórias, no momento em que escrevo, me crio. O “eu” encontra o “nós”: já não sou um só corpo, mas tantos corpos em tantos outros tempos, enquanto sou um corpo sempre a devir.

Quando criança o tempo era contado pelas voltas da roda da bicicleta e pelos giros da bailarina na caixinha de música. A manhã era sinalizada pelo canto dos passarinhos e pela conversa com as plantas da vizinha, a noite era o tempo de ouvir história. “O que você fez ontem?” perguntavam. E dizia, “não lembro”, o tempo era sempre hoje, era o feijãozinho crescendo no algodão, era o desenho mais lindo das flores da avó e o ato de olhar pela janela que também olhava para dentro. Mas há um outro tempo, globalizado, em que todo dia nos deparamos com as mesmas horas, todas as semanas com os mesmos dias, todos os meses, com as mesmas semanas. O tempo está dividido e demasiadamente medido para todos na sociedade global, de modo que sua percepção individual é perpassada pela consciência dos relógios. Organizaram-no como se todos os dias fossem iguais. Se antes cada lugar, cada canto neste mundo, poderia funcionar de acordo com seu próprio tempo, seja ele associado à natureza, à experiência de observação do céu, ou à cultura local, no mundo globalizado todos os tempos estão fatiados e sintonizados. “Cada dia se apresenta com a mesma estrutura temporal que as anteriores, como se fossem todas frutas produzidas pela mesma árvore.” (HALBWACHS, 1990, p.91). Damos uma sensação de continuidade dentro da descontinuidade de nossa consciência e somos diariamente devorados por Saturno¹, que ceifa, separa e arranca.

¹ Saturno, Cronos para a mitologia, era o senhor do universo e do tempo, filho de Urano e Gaia. Ao ser avisado que um dos seus filhos o destronaria, decide devorar todos os seus filhos, mal eles acabam de nascer, com sua boca grande, tentando evitar que a profecia se cumpra.

Caminhamos em uma realidade estranha, misteriosa, sem saber as duas pontas da vida que nos amarra. A partir de fotografias e cartas presentes em álbuns de família, projetamo-nos no futuro, enquanto sentimos o tempo passar através de nós - e também nós passamos através dele.

Dessa forma, analogamente ao historiador, o sujeito da rememoração funciona, à maneira das narrativas míticas, como um poeta ou adivinho - ele sabe o que ainda não foi contado, mas, ao contar o que sabe, outra coisa, precisamente nesse lugar, se constrói: o texto, esse estranho produto de sua memória, que agora já o olhará como a um outro. Diante disso, da evidente alteridade que a memória cria entre o objeto de rememoração e o objeto do vivido, diante do intransponível fosso que se interpõe entre o momento do discurso e o momento do enunciado, coloca-se a inevitável questão: afinal, qual é o tempo da memória? (CASTELLO BRANCO, 1990, p.48)

Através da linguagem, criamos temporalidades, instauramos essa estranha sensação de que compreendemos a matéria de que é feito. Qual o tempo da memória? A pergunta ressoa. O tempo da memória é o próprio tempo do discurso? *O observador altera a cadeia de eventos?*, se pergunta a física. O tempo, da mesma forma que o espaço, se encontra diante de nós em toda a sua dimensão e ao caminharmos nessa travessia tortuosa, em um presente sempre deslizante, povoada por memórias passadas e futuras, vencemos diariamente o irremediável grande relógio. O senhor do tempo com sua boca enorme quer devorar tudo. Paisagem saturnina: O tempo que nos é dado não é nosso, apenas o atravessamos. Gravar a mão na pedra e imortalizar os sonhos como eternas crianças, gravar imagens em películas e papéis. Falar dos dias prateados, daqueles lugares e tempos que pediam para que vivêssemos o que nos era latente, antes que esquecêssemos os nossos nomes e a nossa verdadeira língua. A fragilidade do arquivo é sua possibilidade de esquecimento, tal qual a memória. E “se o mais vivo da memória for o esquecimento sem fundo?” (CASTELLO BRANCO, 1990, p. 177). Ao falarmos do arquivo avançamos mais longe no esquecimento? Na criação de um novo futuro? Rememorar essas histórias familiares é não só uma forma de regressar a um passado perdido, mas de constituir-lhes um novo futuro. Sim, pertencemos ao tempo; e ele nos atravessa e nos engole com sua boca grande.

1 INTRODUÇÃO

Como começar do início, se as coisas acontecem antes de acontecer?

Clarice Lispector, 2017, p.47

Esta pesquisa se localiza no desenrolar das relações entre memórias coletivas e íntimas, no que tange a relação *familiar/estranho*, componente que acompanha minha trajetória artística e pessoal já há muito tempo. O *estranhamento*, termo cunhado por Freud, em 1919, se refere aos instantes súbitos em que um objeto “estranho” provoca o retorno de uma familiaridade até então esquecida. Permeadas por imagens de mistério, enevoadas, com figuras duplicadas, minhas produções artísticas e literárias levavam-me repetidamente para o efeito de estranhamento, no intuito de construir, através da arte, um olhar de não banalidade para o cotidiano e para a realidade: como um recuo, em que se toma certa distância do ordinário para vê-lo desde um lugar desconhecido, como um abertura para o que há de singular na repetição. Para além deste olhar estético, a presença do sentimento de estranhamento, de me sentir estranha, estrangeira, de não encaixar -talvez por uma excessiva introspecção, talvez também por um olhar excessivamente crítico- despertou o interesse em entender mais a fundo essa temática, bem como a figura *estrangeira* num âmbito coletivo -estrangeiras, ainda que em um país natal.

Iniciei essa investigação pelo primeiro grupo social ao qual pertencemos: o familiar, no qual não sentia pertença por habitar uma fronteira entre duas famílias tão distintas e onde o familiar me era estranho -*a família é o nosso primeiro trauma*, dizem. Se por um lado, ao buscar a genealogia da minha família paterna facilmente me deparei com arquivos, fotografias e mesmo livros de parentes que traçaram a sua origem por mais de um século, por outro, ao buscar a história da minha linhagem materna, deparei-me com a escassez, com o esquecimento e com uma história que vai apenas até minha avó, que dos seus pais apenas sabe os respectivos nomes e vagamente lembra de seus rostos. Pensar o estrangeirismo desde o pequeno núcleo familiar levou-me a pensar no grupo social maior no qual ela se insere, o grupo nacional cuja “identidade brasileira” é construída por um Estado-Nação excludente, que nega a pluralidade, e que, portanto, tantos brasileiros se vêem como estrangeiros.

De onde vem minhas famílias? De onde venho, o que carrego em mim de outros, que vieram antes? Ser/sentir estranha se daria diante de qual olhar, do olhar próprio ou de um olhar outro? Estranha a que? A quem? Quem mais se sente estranha? Essas foram algumas perguntas que fiz ao longo dos anos e que nesta pesquisa busco entender desde um recorte

familiar e de gênero, aproximando-me das histórias das mulheres de minha família materna –avó, tias e mãe- e também em minha própria história. Assim, desde fotografias presentes em álbuns de família, das histórias orais e das lacunas que as acompanham, a pesquisa busca compreender os lugares que essas memórias femininas ocupam na história coletiva.

Uma constelação, uma família em uma região de um imenso céu, com tantas outras regiões vizinhas. Agrupamentos de estrelas observáveis desde um ponto de vista espaço-temporal. Ouvir suas histórias levou-me a pensar linhas imaginárias, que se conectam. E assim, também, pensar o seu entorno: a solidão das mulheres na cultura patriarcal e o silêncio imposto a elas; suas trajetórias entre centro e periferia, entre hegemônico e não hegemônico, entre o urbano e o rural. As imagens e os relatos de minhas familiares conduziram-me, assim, a propor uma pesquisa e uma produção em arte que adentra a esfera particular da experiência, como uma partilha sensível do comum (Rancière, 2016), na fronteira entre documental e ficcional. Narrativas conduzidas sensivelmente pela imagem e pela memória para tratar do senso de pertencimento (a si e ao outro) e do estranhamento. Assim, não escrevo “sobre” elas, mas “com” elas, numa proposta de realizar essa pesquisa memorial não como um resgate de uma história passada, de um tempo perdido ou de algo que categoricamente ocorreu, mas como criação de um tempo presente, que se realiza no tempo desta pesquisa.

Diante das lacunas cabe a nossa imaginação costurar tempos, lembranças e dar voz aos esquecimentos. Felizmente pela guarda dos arquivos fotográficos de duas mulheres, minha tia Uda e minha mãe, a primeira e a última filha de minha avó, pude olhar as fotografias tantas vezes, lendo-as hoje. Por isso, optei por trabalhá-las esteticamente, a partir de intervenção digital para ressaltar o estranhamento, o esquecimento, a solidão, a repetição e o mistério. Reuni-as às minhas fotografias autorais, confundindo tempos e enfatizando a ficção poética, de modo que constituí meu próprio álbum de família, o fotolivro *estrangeiras do trópico*², que talvez diga mais de quem o organizou do que daquelas nas imagens. Trago também, como chave de leitura, a personagem Macabéa, presente em *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, num emaranhado de relações possíveis entre sua história e a de minha família. Apresento, também, um diálogo com outras fotógrafas brasileiras de uma mesma geração que trabalham e trabalharam suas próprias histórias familiares por meio de

² Este fotolivro não acompanha esta dissertação como anexo, pois está em fase final de produção para ser publicado com os recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, de 2022.

fotografias no campo das poéticas visuais, sendo elas: Maria Vaz, Mariana David, Carolina Krieger, Julia Baumfeld e Alix Breda.

Ao ver, ouvir e contar sobre minha história familiar desde um certo distanciamento, tive a experiência de me aproximar, admirar e me ver cada vez mais afetivamente familiar a essas mulheres, descobrindo novas afinidades e aproximações. Assim, este trabalho parte da figura central da avó, precursora do que veio a ser a gênese e o destino dessa família e a quem presto honrosa homenagem. *estrangeiras do trópico*, portanto, propõe entender os desdobramentos do efeito de estranhamento na vida íntima, social e também no campo artístico, enquanto desautomatização do olhar. Para isso, a pesquisa tem início pelo capítulo intitulado o estranhamento enquanto potência, em que são desenvolvidas reflexões acerca da temática do *estranho familiar*, do *mesmo* e do duplo, trazendo o trabalho fotográfico *Nostalgia da Clareira*, de Carolina Krieger, como disparador destas questões. Também neste capítulo é discutida a autoficção e a escrita de si desde o olhar de estranhamento, do recuo de uma auto identificação para ver-se como um outro, trazendo o fotolivro *Meio Dilúvio*, *Meio Suspiro*, de Julia Baumfeld.

Em estranhamente familiar, as memórias e histórias das mulheres de minha família materna são narradas, tendo como ponto gerador uma viagem a cavalo do interior de Minas Gerais para Belo Horizonte. A partir dos relatos orais de minhas familiares e de seus arquivos fotográficos discuto a relação entre saberes hegemônicos e não hegemônicos e o papel da linguagem e da norma culta na construção da figura do “outro”, do estranho. Quem tem a palavra e quem tem a voz? Quem tem o grito? As reflexões são sustentadas pelo referencial teórico de Diana Taylor, que estabelece a distinção entre “arquivo” e “repertório”. Em memórias do álbum de família: *eu é um outro?*, arquivos públicos e privados constituem formas de se narrar e guardar ou esconder histórias. A partir dos trabalhos “Quem Constrói as Casas” e “*Estudo Sobre os Fantasmas Escondidos nas Árvores do Seu Quintal*”, das artistas Maria Vaz e Alix Breda, respectivamente, lacunas, vestígios e rastros são lidos no ato de performar arquivos e ficcionalizar a realidade para vê-la. Guardar arquivos para se lembrar de seus fantasmas ou mesmo para esquecê-los. Também apresento considerações sobre o fotolivro desenvolvido por mim, desde questões relativas à inserção do fotolivro nas artes visuais e na fotografia, bem como relações entre o familiar e o estranho neste trabalho autoral.

2 o estranhamento enquanto potência

2.1 Espelho sem reflexo: o estranhamento



FOTOGRAFIA 1. *estrangeiras do trópico*, 2020-2022. Autoria própria.

A projeção do espelho não era exata. Como se uma névoa pairasse encobrendo imagens duplicadas, entre eu e tantas, caminhava em profundidade, seguindo o mesmo mapa, ora me perdendo, ora encontrando- ainda que por um relance, por algo que se descortina no canto dos olhos. Pausa. Quem sou essa enquanto durmo e sonho? Quem sou essa que hesita enquanto sigo em movimento?

Em cada um das janelas que miram além, busco um sentimento de pertencimento, mas o exílio é operante. Não há terra sólida, não pertença a nenhum lugar. Meus lábios são secos, o planeta que me toca é seco, contrário à vida. Talvez pertença a um tempo, outro. Nunca este. A estranheza era a própria familiaridade, pois até uma estranha busca um igual.

...

Pensando bem: quem não é um acaso na vida? (...) Sim, é verdade, às vezes também penso que não sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro. (Clarice Lispector, 2017, p.68)

Era fim de tarde de uma sexta-feira, os sinos da igreja da praça tocavam e eram ouvidos desde a maternidade ao lado. 25 de Janeiro de 1991, Minas Gerais, eis o tempo e o espaço em que a **fotografia 1** foi clicada pela enfermeira Vanda, em negativo 35mm, a partir de uma câmera Yashica Md-135. Eis o momento derradeiro em que me separo do fio que me conectava por nove meses à placenta da minha mãe. Desse dia, minha mãe lembra que a dor foi mais forte que a alegria do nascimento por ter parto normal sem qualquer anestesia e por outras violências. Desse dia, nada me lembro, sei que sou eu o bebê nesta fotografia não porque eu tenha qualquer memória do evento, mas porque me contaram e então crio uma narrativa de mim mesma que me conecta à imagem. Ganhei, pelo nome que me foi dado, o destino de estrangeira; logo que nasci, saí de minha terra natal, para onde nunca mais voltei. Ironicamente, o significado de meu nome -o qual não escolhi, mas que me foi dado pela família- se originou da palavra βάρβαρος (barbaros), *barbar*, do grego, sendo que bárbaros eram os estrangeiros, que falavam outra língua e que não compartilhavam os mesmos hábitos e costumes dos gregos. A palavra abrangia diversos grupos étnicos considerados estranhos, estrangeiros, forasteiros, desde turcos e persas, a germanos, godos, celtas, e gauleses. Digo ironicamente, porque essa herança familiar, o nome próprio que não escolhi, mas do qual me apropriei, acabou por se relacionar diretamente à questão central das minhas produções em arte e a esta pesquisa, não por uma motivação intencional, mas por uma razão que talvez não seja possível explicar à luz da consciência.

A estranha em ambientes familiares: a lembrança da cidade natal se dava apenas pelo nome da mesma, que em nada dizia para mim sobre o lugar, uma vez que logo que nasci, me mudei para Belo Horizonte. Por sentir-me estranha ao local onde nasci e não pertencer ao local onde cresci, vivi entre não ser de local nenhum. Também cresci entre duas famílias muito diferentes, com as quais pouco me identificava, ao passo que busquei correspondência em outros -até um estranho busca um igual.

O nascimento e a morte são, talvez, um dos maiores mistérios de estar vivo, a primeira e a última respiração; não sabemos o que vem antes, nem depois destes pontos, vivemos entre estes marcadores como se uma mão invisível nos empurrasse a frente, a um destino que não entendemos e não sabemos. Caminhamos, apesar de não saber a hora do outro marcador -a vida é por um fio. Um pêndulo se move e nessa movimentação o conhecido e o desconhecido se aproximam e se afastam; familiar e infamiliar se encontram e se opõem. O toque e o afastamento, a atração e a repulsão tornam-se partes do mesmo movimento, que em algum momento tende ao repouso, ao equilíbrio. Seria o estranhamento

um enfrentamento perante algo que pode tanto fascinar quanto repelir, como o nascimento e a morte?

Recentemente ouvi de uma amiga que um dia ela se estranhou ao se ver com os cabelos inteiramente brancos no espelho, levando um tempo para assimilar que o reflexo era ela mesma, que antes tinha cabelos castanhos. Apesar de entendermos nossa identidade enquanto absoluta e contínua, temos em nós diversos “eus”, desde o nascimento estamos mudando em diversas camadas, sejam físicas, emocionais, intelectuais, psíquicas; a suposta integridade identitária nos coloca diante do outro e de nossas próprias oscilações com resistência, pois "Na contramão do cartesianismo, não somos in-divíduos, mas sim seres divididos entre sistemas psíquicos frequentemente contraditórios."(IANNINI, G; TAVARES, P. 2020, p.16-17). Se o “eu” que me constituía no passado não é mais o mesmo que ainda habita este corpo, que também não será o mesmo num futuro, aquele “eu” anterior já me é um “outro”. Ainda, posso assumir certos comportamentos e me enxergar diferentemente diante de pessoas e situações distintas. O que seria então o “eu”? Seria essa uma pergunta de enfrentamento? Quantas pessoas se entorpecem para evitar o estranhamento de si, evitando também o movimento natural do pêndulo de tocar e tensionar opostos? Uma cultura que apela tanto pela obediência, por status e aprovação social, pela produtividade e pelo prazer, evita a angústia de não saber? E se me estranha a vida, a existência? A marcha do mundo, seus paradigmas e sua falta de sentido? E se a realidade e a própria experiência do tempo estão para além do que nos é permitido viver, enquanto sociedade globalizada? Há quem se sinta estrangeiro em sua própria terra, época e cultura, quem se arrisca a viver onde começa o questionamento sobre o mundo, permitindo-se pensar a condição humana. No enfrentamento, talvez, ganhamos, pelo menos, a liberdade do nada: de não tentar nos enganar.

O olhar do espanto: “a vida é um soco no estômago” (LISPECTOR, 2017, p.107). Estranhar a realidade é matéria da filosofia, da arte, da física, da poesia. Quanto carregamos para lugares novos antigos fantasmas, as mesmas frases? Não criamos, mas contaminamos espaços, por estarmos presos em tempos que não o agora e carregamos nossas casas móveis nas costas, deixando rastros por onde passamos. O estrangeiro retorna à velha casa e traz na mala aquele que agora é outro. Estranha seu quarto, a poltrona e o alimento das 18hrs -antes que os hábitos o refaçam o mesmo novamente. Não ouve as músicas que ouvia diariamente, pois as letras soam como pensamentos antigos e enfadonhos. Quanto tempo permanece outro num espaço desconhecido?

A potência do estranhamento seria um momento de pausa na continuidade automatizada, como estar diante do não acabado, das coisas em estado de nascimento, de tornar-se. Algo familiar nos causa o sentimento de estranheza e, então, é possível vê-lo desde um olhar outro; um sentimento que nos coloca em posição de observação e análise até mesmo em relação a nós mesmos: precisamos nos estranhar, para nos reconhecer? Ou, é nos estranhando que nos modificamos? Em 1871, Arthur Rimbaud escreve ao seu professor Georges Izambard sua famosa frase “Je est un autre” (“Eu é um outro”). Ao afirmar que o eu é um outro, o poeta questiona a concepção da identidade como uma relação de igualdade absoluta, de uma imagem especular, pois outro “eu” habitaria o mesmo “eu” através de uma estranha familiaridade que hora se reconhece, ora é desconhecida para si próprio. *Eu é um outro* ressoa como uma fenda ao eu narcísico, produzindo um equívoco entre sujeito e objeto da enunciação e aproximando a fronteira entre interior e exterior.

A palavra *estrangeiro* vem de “extra” e designa aquele que vem de fora, que não pertence ao que um determinado grupo/comunidade se autodenominou; o estranho é aquele que não compartilha, o esquisito- o que não se encaixa. A respeito da identidade³, “Decifra-me ou te devoro” parece caracterizar o enigma da pós-modernidade,⁴ em que o pensamento social entende que vivemos um momento de paradoxo e contradição, fundados na própria modernidade (BERMAN, 2007). A sociedade moderna contemporânea se encontra num período sócio-histórico no qual as consequências da modernidade estão sendo radicalizadas e globalizadas, de modo que vivemos uma época “estranha e paradoxal. Nossas vidas são controladas por uma classe dominante de interesses bem definidos” (BERMAN, 2007, p.118) e divergentes, causando uma ininterrupta perturbação e incerteza, uma vez que “tudo o que é sólido desmancha no ar” (MARX apud BERMAN, 2007, p.24).

³ A respeito da discussão em torno da identidade, Stuart Hall (2006), aponta como a narrativa construída de uma nação é uma comunidade imaginada, pautada em mitos fundadores, num suposto passado e origem comuns que criam uma tradição e a cultura nacional. Porém, essas são narrativas reducionistas, ideais de pureza e unidade, já que a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta, pela supressão forçada de diferenças culturais.

⁴ Acerca dos termos *modernidade* e *pós-modernidade* é importante pontuar que enquanto a Europa vivia a modernidade, o Brasil vivia a colonialidade, de modo que ao contrário de uma visão linear, que entende um acontecimento como sucedente de outro, a pós-modernidade na América acontece após enquanto pós- colonialidade. Para Aníbal Quijano (2005), os europeus pensaram-se -e difundiram essa visão- como os modernos exclusivos da humanidade, isto é, como o novo e ao mesmo tempo o mais avançado da espécie. A partir do século XIX essa visão passou a ser questionada na América Latina, que entendia a modernidade como não exclusiva da Europa, pois se o termo se refere à novidade, ao avançado, ao racional-científico, então está presente em diversas culturas. No entanto, Quijano afirma que se há que preservar o nome, deve tratar-se, de qualquer modo, de outra modernidade, de algo novo e diferente, específico deste padrão de poder mundial.

Não pretendo aqui discutir todas as teorias a respeito do conceito de estranhamento ou alcançar uma definição única e fechada acerca do que pode representar, mas perseguir algumas de suas ocorrências e expressões que dialogam com esta pesquisa. Uma leitura é preconizada por Sigmund Freud (2020 [1919]) no texto *Das Unheimliche*, sendo uma de suas traduções possíveis “*O infamiliar*” ou “*o estranho*”, como referência a algo assustador que é recalçado e por vezes retorna ou mesmo se repete, gerando estranheza, pois seria aquilo que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona. (FREUD, 2020 [1919]). Não é algo novo ou alheio ao sujeito, mas algo familiar e há muito tempo nele instalado, tendo somente se alienado de sua consciência por uma operação de repressão. Seria, então, necessário recuperar aquilo que precisou ser recalçado para propor um novo modelo de significação? *Unheimlich*, em alemão, é uma palavra que carrega tanto *Heim*, *casa*, de âmbito familiar e agradável, quanto sua própria negação pelo prefixo *Un*, indicando o secreto, o estranho, o estrangeiro, o infamiliar. Ao longo dos anos, diversos tradutores do ensaio enfrentaram a dificuldade de traduzir o título, não por ser intraduzível, mas por abrigar em si diversas traduções e leituras possíveis. Christian Dunker (2019), psicanalista e professor da USP, descreve as possíveis traduções, sendo em latim “suspeito”, em grego “estrangeiro”, em inglês “sinistro”, em francês “lúgubre” e em espanhol “desconfiado”. Dunker analisa essas leituras a partir de três eixos: pela relação de apropriação com o lugar; pela dimensão de proximidade ou distância com outro e pelo modo de estar ou pertencer ao mundo.

familiar [heimlich] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [unheimlich]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar. [p.47-49] (FRED apud DUNKER, 2020, p.205)

O estranhamento é, para Freud, aquilo que está na fronteira, por exemplo, entre realidade e ficção, fazendo surgir algo que não se esperava e que repentinamente acontece:

quando as fronteiras entre fantasia e realidade são apagadas, quando algo real, considerado como fantástico, surge diante de nós, quando um símbolo assume a plena realização e o significado do simbolizado e coisas semelhantes. (FREUD apud DUNKER, 2020, p.214)

Essa ambivalência pode reunir paradoxalmente os contrários, como o belo e o horror; o familiar e o infamiliar; a imaginação -o sonho- e a razão, e mesmo o que está para além das dicotomias. Essa fronteira reúne também ficção e realidade, que em minha pesquisa, acredito potencializar essas histórias e narrativas, pois ao ficcionalizar o familiar, inclusive

criando pseudônimos para as minhas familiares, é possível revelar detalhes e segredos, que ao dar-lhes os nomes correspondentes, talvez não seria possível. Ocultar, encobrir, muitas vezes possibilita trazer à tona o mais íntimo. O estranhamento pode ocorrer não apenas de um sujeito para outro, mas em relação a si mesmo -alguém pode ser considerado estranho por um grupo e não ser por outro e também pode se auto considerar estranho em relação a um grupo ou comunidade ou a determinados costumes. A respeito disso, Dunker recorre aos estudos de Viveiros de Castro e propõe outras leituras acerca da identidade, tradicionalmente vista como uma experiência sólida, baseada na familiaridade e na convicção de quem somos “nós”, já que no animismo de Castro, há um sistema de múltiplas naturezas. Se para Freud a identidade seria nossa experiência primária, pela perspectiva animista nossa experiência primária poderia ser a de auto estranhamento, perpassada pelo sentimento de não saber quem somos, ao que pertencemos.

“Animais” é a função lógica do argumento na qual podemos substituir toda forma de vida que não partilhe esta lei totêmica. Historicamente: loucos, bárbaros, estrangeiros, marginais, doentes, selvagens, crianças, e assim por diante. É neste ponto que o animismo levanta uma resposta alternativa. Não existem apenas humanos e animais, há também formas de vida que, como “espíritos”, podem ser, por exemplo, não-todo-humanos ou ainda não-animais. Onde o totemismo reconhece uma oposição do tipo homem/ animal, o animismo percebe um número indeterminado de formas de vida, todas elas “humanas”, vestidas com as mais diversas “roupas” não humanas. Encontrar-se com tais formas de vida “desnudas” é um signo seguro de que as condições não são normais (cf. Idem, p. 350), ou seja, de que a perspectiva não é normal, mas nunca de que o outro não é normal. (DUNKER, 2011, p.127)

No lugar de certezas absolutas e verdades inquestionáveis, há uma permanente transformação e uma inconstância no processo de auto identificação. O entendimento acerca do estranhamento foi também discutido enquanto proposta estética no campo artístico em oposição às artes que se ocuparam preferencialmente de sentimentos belos e positivos em oposição aos sentimentos que evocam contradição e repulsa. A tradição do idealismo alemão problematizou a dimensão do estranhamento que decorreria de modos particulares de experiência estética e que revelaria, para Kant e Schiller, uma abertura para o sentimento ético. “Aquilo que suscita angústia e horror é o tema por excelência da tradição filosófica do sublime moderno” (MASSARA, IANNINI, 2020, p.178). Diversas áreas das artes e da literatura⁵, como a literatura fantástica ou o expressionismo alemão exploram o efeito estético de produzir estranhamento no público por meio de uma ordem, ou desordem

⁵ O cinema de David Lynch é notório por explorar ao limite o efeito do estranhamento e da narrativa não linear, trazendo não só personagens com realidades duplas, mas construindo a própria narrativa do filme de forma duplicada.

narrativa de causalidade, que traz o sobrenatural e amplia o leque de leituras ordinárias, abrindo “brechas” para o inconsciente.

O fantástico⁶ é o elemento que, na qualidade de ferramenta literária, promove uma descontinuidade no encadeamento lógico-causal de uma narrativa, e se vê representado sobremaneira por um evento que não se pode deduzir do cenário ou contexto em que se produz. O fantástico é ainda um recurso por meio do qual um elemento “mágico”, suprassensível, é introduzido na experiência, e dele decorre uma sensação de infamiliar. O infamiliar, analogamente, é a atmosfera, o véu com o qual o escritor apresenta e esconde o horrível, o abjeto, o imoral, ou o imponderável. (MASSARA, 2020, p. 185)

Ostranenie foi o termo trazido pelo formalista russo e linguista Viktor Chklovski (1917), que entendia a arte como instrumento para a desautomatização do olhar. Por meio do efeito de distanciamento, o modo comum de olhar para o cotidiano pode ser interrompido. Assim, para o autor, a finalidade da arte é dar uma sensação dos objetos como visão e não como reconhecimento, a fim de prolongar a duração da percepção. O estranhamento seria, então, um processo de singularização, particularização e desfamiliarização das coisas, sendo que é pelo processo de singularização que se cria o distanciamento para a desautomatização, para ver de fora, ver pela primeira vez, com olhos de espanto. Chklovski exemplifica a questão dentro da linguagem, a partir da diferença entre linguagem prosaica -clara, objetiva, direta e mesmo automatizante- e a linguagem poética, que para o autor deve ser complexificada e tortuosa. O estranhamento é entendido, portanto, como um desviar da norma ao não corresponder com as expectativas do leitor, colocando-o diante de algo como uma mudança de cenário, algo que se vê pela primeira vez, demandando esforço para entendê-lo.

Diante do cotidiano automatizado, como olhar para as pequenas histórias, para os eventos repetitivos como sendo singulares em sua própria repetição? Onde se opera a quebra da expectativa diante de algo que deveria ser conhecido, mas que nos escapa? O “estranho”, segundo o filósofo e crítico de arte Didi-Huberman, indica "o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder, e onde o objeto da perda sem recursos nos olha. É o lugar da inquietante estranheza” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 227).

⁶ No campo da fotografia, o trabalho “Viagem pelo Fantástico” (1970-73) do fotógrafo brasileiro Boris Kossoy é considerado a expressão visual do realismo fantástico literário latino-americano da década de 1970.

Que a Unheimliche freudiana seja uma —trama singular e de tempo, é o que desde o início se infere da atenção dada por Freud ao paradoxo da palavra mesma: unheimlich é, primeiro, uma palavra do olhar (é o suspectus latino) e uma palavra do lugar (é o xénos, estrangeiro, em grego); mas é uma palavra cuja ambivalência acabará sendo analisada nos termos fortemente temporais do que — remonta ao há muito tempo conhecido, ao há muito tempo familiar. Segundo, a Unheimliche manifesta aquele poder do olhado sobre o olhante que Benjamin reconhecia no valor cultural dos objetos auráticos, e que Freud exprimirá aqui – de maneira mais aberta – nos termos de uma —onipotência dos pensamentos que associa o culto em geral a uma estrutura obsessiva: o objeto unheimlich está diante de nós como se nos dominasse, e por isso nos mantém em respeito diante de sua lei visual. Uma inquietante estranheza que se dá enquanto uma conjugação de uma memória e uma protensão do desejo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 228)

Se ver é perder e se *Unheimliche* manifesta o poder do olhado sobre o olhante, a falta dos olhos em *Sibila* (2010-2016), trabalho do artista visual Dayan de Castro, nos arrasta para o vazio ampliando a capacidade perceptiva e abrindo “brechas” para o inconsciente. Em uma conversa⁷ informal com Dayan, ele afirma que se em nossa cultura a visão relaciona-se à racionalidade, a tudo que se (re)conhece no nível do consciente, a falta do olhar abarca tudo o que não se sabe e por isso gera marcas futuras. *Sibila* dá vida às sacerdotisas da mitologia greco-romana, vazando-lhes os olhos, de modo que se o que vemos já é reconhecível pela razão, então ver é perder. Ainda segundo o artista, as Sibilas previam o futuro não por adivinhação mágica, mas por conhecerem profundamente o passado, os atos reincidentes, e perceberem as cadeias de padrões de repetição virem à frente. As próprias figuras, ele diz, são escritas como muito antigas, “mulheres tão velhas quanto à terra”, e também por isso, ele opta por revelar os retratos em mármore por meio da técnica *van dyke brown* sobre mármore, trazendo o peso e o tempo nos rostos das mulheres.



FOTOGRAFIA 2. *Sibila* (2010-2016). Dayan de Castro. Fotografias cedidas pelo autor.

⁷ Conversa informal realizada de modo virtual, no dia 24 de Maio de 2021.

Olhamos para as Sibilas de Dayan de Castro e diante do vazio dos olhos na fotografia, nos vemos refletidos ali. O estranhamento gerado pelas imagens nos projeta nelas mesmas. Estranhamos os olhos vazados das Sibilas de Dayan, no entanto suas imagens nos são familiares, pois mais do que nos dar certezas sobre si, a obra de arte nos coloca nos limites do saber e nos faz mergulhar em seus pontos obscuros, uma vez que não está subordinada à razão, que tende a querer dar conta da totalidade dos sentidos das imagens. O enigma de estar diante da obra de arte é contraposto por Didi-Huberman à certeza que organiza a história da arte diante da imagem. Ele aponta que a palavra *unheimlich* contém o paradoxo de ser uma palavra do olhar (é o *suspectus* do latim), do lugar (é *xénus*, o estrangeiro grego) e, principalmente, do tempo (há muito tempo conhecido e familiar). O “estranho” evidencia que “o objeto *unheimlich* está diante de nós como se nos dominasse, e por isso nos mantém em respeito diante de sua lei visual. Ele nos puxa para a obsessão” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 228).

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (...) Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29-31)

Didi-Huberman trata do texto freudiano para pensar a especificidade do olhar na contemporaneidade entendendo que o ato de ver abre-se em dois, abre uma fissura entre o eu e o outro. Ao olhar uma imagem, ela pode produzir um desejo de algo que nos falta e, portanto, ela nos abre para o outro, para o devir. Ainda na carta (1871) já mencionada neste capítulo, de Rimbaud a Georges Izambard, o poeta escreve:

No momento, eu me degrado o quanto for possível. Por quê? Eu quero ser poeta e trabalho para me tornar Visionário: isso o senhor não compreenderá de jeito nenhum, e eu dificilmente saberia lhe explicar. Trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento completo de todos os sentidos. (RIMBAUD, In Caderno de Leituras n. 108, 2020, p.5)

Tornar-se visionário, ver pelo desregramento de todos os sentidos, inclusive o da própria visão. Ser vidente, ver além do banal, não seria, como também em *Sibila*, antecipar ou antever o futuro, mas percebê-lo através de uma outra perspectiva, a de testemunhar o enigma -como se olhasse um vulto, uma imagem que não se pode ver em nitidez nem fixar uma identidade. O vidente aqui não deve ser interpretado à luz de um ideal de artista enquanto gênio, mas enquanto “sujeito capaz de ver e de fazer ver –mais do que de agir e

gerar ação— ao desmontar e reconfigurar o clichê, extraindo dele a imagem e produzindo, assim, uma nova paisagem do visível, do dizível e do pensável.” (BRITO, 2017, p.22). Ainda segundo Didi-Huberman, Freud indicou a ligação da inquietante estranheza com a solidão, o silêncio e a obscuridade ao entrar na experiência visual de arriscar-se a não ver mais, já que a experiência do olhar conjugaria o retorno do recalque na esfera visual e estética. Eu é um outro, “Isto é evidente: eu assisto à eclosão do meu pensamento: eu a olho, eu a escuto: lanço o arco sobre as cordas: a sinfonia produz uma agitação nas profundezas ou vem de assalto sobre a cena.” (RIMBAUD, In Caderno de Leituras n. 108, 2020, pg.9). Desregrar os sentidos não seria alienar-se do mundo, mas enfrentá-lo, tornar-se visionário, ver inclusive o próprio olhante, como narrado em “Os desastres de Sofia”, de Clarice Lispector,

O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi. Como se meu olho curioso se tivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho colado me olhando. Eu vi dentro de um olho. O que era tão incompreensível como um olho. Um olho aberto com sua gelatina móvel. (LISPECTOR, 1999, p.21.)

Desafiar o olhar para expandir a percepção diante do banal parece, então, ser uma das tarefas das artes, sejam elas visuais ou literárias. Se não somos idênticos a nós mesmos, se somos permeados por contradições, se não nos compreendemos na totalidade e nos estranhamos -assim como estranhamos a própria existência- somos seres duplos, múltiplos e limitados. Se as artes podem desafiar o olhar a ver o cotidiano desde uma perspectiva outra -e pelo sentimento de estranhamento pode-se suscitar esse novo olhar- esta pesquisa colocou-me, ao longo de seu desenvolvimento, diante desta família a qual por tantos anos vi como estranha, desde um lugar outro, mais familiar.

Ao longo de muitos anos, os domingos na casa de minha avó eram motivo não de conforto, mas de incômodo ao entrar num espaço ao qual não sentia que pertencia. Entrar naquele ambiente escuro, repleto de imagens cristãs causava estranhamento não apenas pela cobrança de minha avó para que eu frequentasse a Igreja Católica, mas principalmente pela presença de meus primos. A maioria deles, vinte anos mais velhos que eu, colocavam-se na casa como autoridades e tornavam a experiência em família um momento repleto de piadas machistas, enfadonhas, e de constrangimento ao tocarem o corpo de toda e qualquer mulher -suas esposas, tias, primas e até avó- de modo invasivo e depreciativo, que riam para evitar um embate. Quando eu -e também minha irmã- passei a me colocar e a enfrentar aqueles homens, tornei-me estranha não somente pelo meu próprio olhar, mas pelo olhar dos outros,

levando-me a frequentar cada vez menos aquele ambiente por causa das presenças masculinas. Talvez também por esse histórico, escolhi falar apenas das mulheres dessa família, das quais me reaproximei por meio deste trabalho, estabelecendo uma nova forma de me relacionar com elas, longe da presença daqueles sujeitos. Assim, o arquivo fotográfico constituído nesta pesquisa fala, talvez, mais de meu sentimento, do que do sentimento das mulheres fotografadas, embora a minha própria mãe tenha relatado que quando criança também se sentia estranha ali.

Diante do arquivo fotográfico familiar e destas memórias, o estranhamento incorre numa análise acerca do que retorna ao consciente para ser compreendido, elaborado *-o que não sei sobre o familiar?*- pois desloca os episódios da vida comum para o campo artístico, gerando um afastamento diante daquilo que se via de tão perto, em álbuns de fotografias de família guardados em ambientes íntimos, e tornando-os públicos. Como elucida Renata Marquez

Os episódios cotidianos rerepresentados através de seu deslocamento para o campo artístico oferecem a possibilidade de desnaturalização ou estranhamento das práticas mirando novas trajetórias a serem empreendidas por parte dos praticantes. Temos ali e aqui a presença súbita do estranhamento familiar, o familiar colocado em posição de observação, análise e prospecção: “o estudo se articula em torno da relação que a sua estranheza mantém com uma familiaridade” (MARQUEZ, 2012, p.7)

Além do distanciamento pelo próprio deslocamento dessas imagens de esfera doméstica para o campo artístico, o tratamento da série fotográfica, que dão origem ao fotolivro *estrangeiras do trópico*, torna as imagens não apreensíveis de imediato pelo olhar, pois não sacia a totalidade de entendimento e a fixação de identidades tão almejadas pela racionalidade. No intuito de abrir minha própria leitura em relação a estas memórias, a proposta partiu não de querer enfeitar a vida dessas mulheres ou de vitimá-las, mas de gerar ambiguidade, mistério e de integrar contrários. Assim, selecionei essas imagens e desenvolvi um tratamento estético das fotografias, para criar o efeito de encobrimento, repetição e duplicação. O escurecimento e a montagem propõem que diante das imagens o ver esteja associado ao sentir, ao imaginar e ao confundir perante as imagens espelhadas, duplicadas -tema esse que se relaciona diretamente ao efeito do estranho familiar.

2.2 O Mesmo e o Duplo

Caminhava seguindo os passos de minha mãe e de minhas avós. Foi como aprendi, ainda que a pisada fosse torta e as pegadas de um tamanho distinto dos meus pés. Pairava numa realidade de sonho, povoada de ilusões e fantasias. Saí de casa pela manhã e ao regressar a noite me vi no espelho e não reconheci meu rosto. Um olhar mais firme e uma maior concretude das formas, como se estivesse recheada de carne viva, antes apenas uma sombra abstrata de mim.

Enquanto caminhava insistentemente não via: apenas queria chocar-me contra muros. Levo o hiato como ritual e a mão do acaso como caminho. Na pausa, contemplo o muro. E vejo a saída, pois após a demolição há de se seguir a criação. Naquele ato havia destruído tudo, mas também havia ganhado a liberdade do nada. A liberdade para ver através das várias camadas do passado, para ver a história paralela às histórias, para ver os fatos por trás dos fatos. Se não havia buscado essas pessoas por quem eram, mas por quem gostaria que fosse- se o amor não tinha origem na relação em si, mas na memória passada que evocava, havia amado? Aquelas pessoas eram apenas fantasmas de uma cena antiga? Pendia entre a entrega total e o ato de erguer muros contra os fantasmas criados, diante da fragilidade que sentimos ao tocar o frágil do outro. Uma e outra vez, temos que morrer pra essas escolhas que levam sempre aos mesmos lugares. Para a falta de sentido: reflexo de uma vida fragmentada por repetições e anseios. Num mundo de espelhos, vence o que se vê refletido no horizonte. Para quem quer ousar, a desafiadora tarefa de separar imagens antes justapostas. Pensamentos são imagens.



FOTOGRAFIA 3. estrangeiras do trópico, 2020-2022. Autoria própria.

Duplos e múltiplos de mulheres, sombras, fantasmas, *déjà vu* entre imagens: *essa mulher é a mesma que aquela outra ali? Essa fotografia já apareceu antes? A criança com roupa de primeira comunhão é a mesma mulher de vestido de noiva? A mulher de bata de freira é a mesma de saia preta e blusa branca? As mulheres que aparecem em duplas são irmãs? São gêmeas?* Essas são impressões que se pode ter diante do arquivo que construí nesta pesquisa, intitulado *estrangeiras do trópico*, povoado por memórias de repetição e apagamento, como também é o ato de falar dessas histórias.

Olhar para trás e aprender com o passado é fundamental, sem esse exercício estamos fadados a cair nos mesmos processos cíclicos sem nos desenvolvermos enquanto indivíduo ou sociedade. A compulsão à repetição está presente tanto na vida de uma só pessoa quanto dentro de um núcleo familiar, como um destino⁸ que se repete. Podem as repetições serem quebradas e elaboradas num processo suscitado pelo estranhamento? A psicanálise diz: repetir, repetir, até fazer diferente, ver as mesmas coisas repetidas vezes até que elas falem por si mesmas. A compulsão à repetição pode ser uma pulsão, um retorno a um modo de satisfação anterior, sendo uma força que nos governa antes mesmo de nosso nascimento. Para Freud,

Como o infamiliar referente ao retorno do mesmo pode derivar da vida anímica infantil (...). No inconsciente anímico, é possível, de fato, reconhecer-se o domínio de uma incessante *compulsão à repetição* das moções pulsionais, a qual, provavelmente, depende da mais íntima natureza das pulsões, e que é suficientemente forte para se impor ao princípio de prazer, conferindo um caráter demoníaco a certos aspectos da vida anímica. (FREUD, 2020 p.79)

Dentro da cultura, o que se repete é, muitas vezes, aquilo que ficou em silêncio, o que não pode ser dito, uma vez que “Fomos socializadas para respeitar mais ao medo que às nossas próprias necessidades de linguagem e definição, e enquanto a gente espera em silêncio por aquele luxo final do destemor, o peso do silêncio vai terminar nos engasgando” (LORDE, 2019[1977] p.55). O estranho e o assustador, em nós, podem nos remeter ao que nos é há muito familiar. No processo de repetição, o sujeito é impelido de forma inconsciente a re-editar acontecimentos traumáticos, recriando a mesma paisagem e a história passada no futuro. Reviver falas, personagens e conclusões - sentimos dores por

⁸ Essa relação de repetição dentro do núcleo familiar é marcante no livro de realismo fantástico *Cem anos de Solidão* (1967), de Gabriel Garcia Marquez. A partir da árvore genealógica cujas raízes são José Arcádio Buendía e sua prima e esposa Úrsula, a história centenária dessa família é marcada por repetições e personagens com nomes similares, confundindo o leitor sobre quem é quem.

fracassos que não são nossos e vieram antes de nós? É através da verbalização e da tomada de consciência que esses atos repetitivos perdem consistência e a experiência emocional pode ser ressignificada. Descolar-se do espelho para se ver melhor: a desafiadora tarefa de separar imagens antes justapostas.

O que não pode ser dito pelas mulheres e se repetiu dentro da família? Os próprios ambientes “seguros” das famílias escondem, por meio dos segredos que as mulheres não ousam dizer, elementos sinistros e perturbadores, causando angústia e uma realidade fragmentada, fraturada e, enfim, duplicada. Algumas fotografias carregam, portanto, efeitos de estranheza, que expressam esses segredos e medos escondidos no inconsciente, fazendo o normal parecer anormal, o convencional, extraordinário e o familiar, estranho. Dentro do arquivo *estrangeiras do trópico*, numa fusão entre sonho e realidade, os duplos se apresentam em aparições fantasmagóricas ou em duplas de mulheres ou mesmo entre fotografias de crianças, jovens e adultas com roupas de primeira eucaristia, noivas e freira, que expressam a carga da religiosidade cristã, confundindo as figuras femininas. O vestido branco se cumpre nas imagens dos casamentos e nas imagens da primeira eucaristia costurando a infância social da mulher à idade adulta. Além disso, as imagens de duplas vestidas igualmente e com o mesmo penteado, como na **fotografia 4**, revelam uma prática do interior de Minas Gerais, em que se vestiam irmãs de idades próximas como se fossem gêmeas.

Nesta fotografia específica está minha avó-à esquerda- e sua irmã de criação Dulce -à direita. As duas estão com roupas e penteados similares e encostam suas cabeças para posar para o momento fotográfico, cuja imagem transmite certa equidade e simetria entre elas. No entanto, as “irmãs” ocupam lugares diferentes nesta casa, uma vez que minha avó foi adotada por Chiquinho, pai de Dulce e exercia funções domésticas -de limpeza e cozinha- que as filhas consanguíneas não exerciam. As irmãzinhas seriam, portanto, um falso duplo, uma projeção, talvez, do que ela gostaria de ter enquanto família gerando um efeito de espelho ligado às questões de alteridade e de duplicidade que permite discutir os limites da identidade. Ela era uma irmã, no entanto, ela ainda era o “outro”, o estranho familiar, por não ser filha biológica e, portanto, ter certo “lugar” diferenciado dentro da casa.



FOTOGRAFIA 4: *estrangeiras do trópico*, 2020-2022. Autoria própria

Além dessa condição de duplicação gerada pela relação de ocupar o lugar de “outro” em um núcleo familiar, o duplo também pode ser entendido como as duas imagens de si mesmo, formando o “eu” e o “outro” dentro do próprio ser. Didi-Huberman analisa o duplo como aquele que nos “olha” sempre de maneira “singular” e que possui um caráter de *antropomorfismo* -como um ser duplicado animado que não apenas repete a si mesmo, mas que ganha autonomia. Numa ambiguidade entre dentro e fora, entre o próprio e o alheio, o duplo nos provoca ao estranhamento de que não somos tão iguais a nós mesmos como gostaríamos e, também, não tão diferentes daqueles que consideramos estrangeiros. Assim, o duplo pode dizer de um ser que contém em si mesmo os seus opostos, ou pode remeter ao estranho de si, um objeto originariamente inventado “contra o desaparecimento do eu”, mas que acaba por significar esse desaparecimento mesmo quando nos aparece e nos “olha” (DIDI- HUBERMAN, 2010, p.229). Freud aponta o fenômeno que envolve o Mesmo e o Duplo, sendo o “Mesmo” referente à impossibilidade instantânea de reconhecer a si próprio de forma contínua e uniforme; já o “duplo” é um outro de si – incógnito como tal e reconhecido pela sensação de estranhamento que é capaz de causar.

O duplo seria o efeito por meio do qual o sujeito é levado ao limite de se reconhecer estranho a si próprio, fazendo desmoronar um ideal de unidade. Ao olhar o próprio duplo no espelho, sem, no entanto, se reconhecer instantaneamente, confundindo-o com outrem, o efeito de estranhamento é acionado. Freud afirma que o duplo – apesar de parecer-nos algo de estrangeiro, estranho a nós mesmos, sempre nos acompanhou desde tempos primordiais do funcionamento psíquico, estando sempre pronto a ressurgir e a provocar uma sensação de

inquietante estranheza. “O Eu é um outro”, escreveu Rimbaud (1871), de modo que se o eu e o outro podem se confundir diante da alteridade, a sensação de estranho e de sobrenatural podem operar no desmoronamento das defesas conscientes, abrindo leituras para o desconhecido, o oculto, o inconsciente.

O ideal de unidade é um engodo. Não só não nos conhecemos em totalidade, como somos perpassados por incoerências e dúvidas, sendo a coexistência de todas essas facetas o que torna a nós e a nossas histórias passíveis de releituras e continuidades. Tanto no cinema,⁹ quanto nas artes visuais e na literatura, há diversas manifestações de personagens duplicados, sendo um bastante icônico presente em *O Duplo* (1846), de Dostoiévski. Yakov Pietróvitch Golyádkin é um personagem solitário que encontra um sósia perfeito, com quem compartilha até o mesmo nome e profissão, porém, em determinado momento, a ‘cópia’ age diferente do primeiro, levando à sua fragmentação. “O que eu não posso ver é mais importante do que eu consigo. Eu sou um reflexo fotografando outros reflexos dentro de uma reflexão”, disse o fotógrafo Duane Michals (1932, McKeesport, EUA), para quem a dualidade foi tema recorrente. O fotógrafo apresenta sua obra em foto-sequências, construindo narrativas em movimento. Influenciado por artistas surrealistas como Magritte e Balthus, Duane dá certo tom surrealista em sua obra, permeada por jogos de espelhos, transparências, duplos, fantasmagorias, a presença do espírito pós-morte e o uso de duplas e múltiplas exposições, como em *René Magritte* (1965), *The spirit leaves the body* (1968), *Bill Brandt* (1974) e *François Truffaut* (1981). Ele trabalhou com amigos e conhecidos, como Lewis Carroll, Magritte, Joseph Cornell, Andy Warhol e diversos surrealistas, para encenar sequências de fotografias que buscavam expressar coisas que não podem ser vistas diretamente, como reflexões metafísicas sobre a passagem da vida para a morte. Segundo Michals, “Fotografar a realidade é fotografar nada.” Ele criou um duplo imaginário de si mesmo, por seu nome ter sido dado a ele em homenagem a um menino de quem sua mãe gostava muito e que o fotógrafo nunca conheceu. Cresceu intrigado com o nome que dividia com o outro Duane, que acreditava ser mais amado por sua mãe que ele mesmo.

⁹ No cinema podemos encontrar essa relação do duplo em *Partner*, de Bernardo Bertolucci (França, 1968); em *Twin Peaks* (1990) e em *Cidade dos Sonhos* (2001), de David Lynch e em *A Dupla Vida de Véronique* (1991), de Krzysztof Kieślowski. Na literatura encontramos seres duplicados em *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde; *O Lobo da Estepe* (1927), de Herman Hesse.



FOTOGRAFIA 5: Duane Michals. François Truffaut¹⁰, 1981. Fonte:

https://64.media.tumblr.com/8e83124e78a53528eb70a1c728362f61/tumblr_n1jm67BoR11qaihw2o1_1280.jpg



FOTOGRAFIA 6: Duane Michals, Joseph Cornell, 1972. Gelatin silver print with hand-applied text. Fonte:

<http://thevintagegallery.blogspot.com/2014/01/duane-michals.html>

¹⁰ Em *François Truffaut* (1981), o cineasta francês e fundador da Nouvelle Vague está vestido com um terno e é fotografado de lado; sua imagem é refletida em dois espelhos separados, criando três vistas emolduradas dele em uma fotografia.

A imagem do duplo criado pelo fotógrafo Duane Michals poderia dizer de um aspecto presente no outro que gostaria de incorporar em si mesmo? O dualismo não seria uma falha na suposta unidade que constitui um sujeito, mas antes, um outro modo de compreender essa identidade. A esse respeito, Renato Sztutman afirma que a questão do dualismo não é apenas presente na cultura indígenas, mas um caráter central para estes, constituindo um outro modo de compreender a identidade, pois,

Se a mitologia do “velho mundo” busca na figura dos gêmeos de mesmo sexo uma solução, seja de igualdade (Castor e Polux), seja de extrema rivalidade (Rômulo e Remo, Caim e Abel); a mitologia do “novo mundo” estaria pautada em uma recusa da identidade. A identidade seria aí um estado provisório, que não pode durar. Reencontramos aí com a filosofia ou metafísica da mitologia e suas exegeses apontadas por Clastres: o Dois emerge como problema alternativo à oposição grega entre o Um e o Múltiplo. Os ameríndios buscariam nesse “dualismo em perpétuo desequilíbrio” uma lição para o mundo, algo que não estaria desvinculado de uma recusa ativa, -recusa da identidade, que é também a da unificação, da redução ao Um, supressão das diferenças. (SZTUTMAN, Renato. 2013, p. 179-180)

A partir desta consideração, é possível dizer que ao contrário da cultura ocidental que busca por um ideal de unidade, outras culturas entendem a constituição do sujeito de modos distintos. A imagem do duplo aparece em outras culturas a partir de diferentes perspectivas, como a da aproximação entre *humano* e *não humano*, que revela a capacidade de um sujeito assumir uma outra forma- seja ela uma outra forma humana de si, seja ela uma forma animal. Citarei aqui alguns exemplos não a fim de fazer uma comparação entre culturas, mas desde uma liberdade poética. Ainda, citarei exemplos de como esses diferentes povos tratam da questão não para realizar um estudo sobre eles, mas para que eu possa compreender e tensionar as questões aqui apresentadas.

Para as histórias germânicas, Doppelgänger (doppel, duplo; gänger, andante que caminha ao lado) é um ser fantástico que tem o dom de representar uma cópia idêntica de uma pessoa que ele escolhe ou que passa a acompanhar, de forma que cada pessoa teria o seu próprio. Ele é um sócio que imita a pessoa copiada, até mesmo as suas características internas mais profundas. Para a cultura ocidental espírito e corpo são um só, unindo-se ao nascer e se separando no momento da morte; no entanto, entre culturas indígenas, um só corpo pode manifestar diversos espíritos dentro de si. O duplo aparece então como um intervalo entre duas esferas, dois mundos, um entre-lugar; um terreno onde as certezas de “eu” são desconstruídas. Entre os Navajo, há histórias sobre os metamorfos, ou *skinwalkers*, conhecidos como *yee naaldlooshii* que possuem a habilidade de se transformarem em

animais. Ainda para os Toltecas, o *Nahual* ou *Nagual*, ou *Nawal* (em Nahuatl: Nahualli, significa ‘oculto, disfarce’), é um ser com habilidades sobrenaturais, cujo dom é adotar a forma de qualquer animal, objeto inanimado ou até um fenômeno meteorológico, como um raio ou uma nuvem.

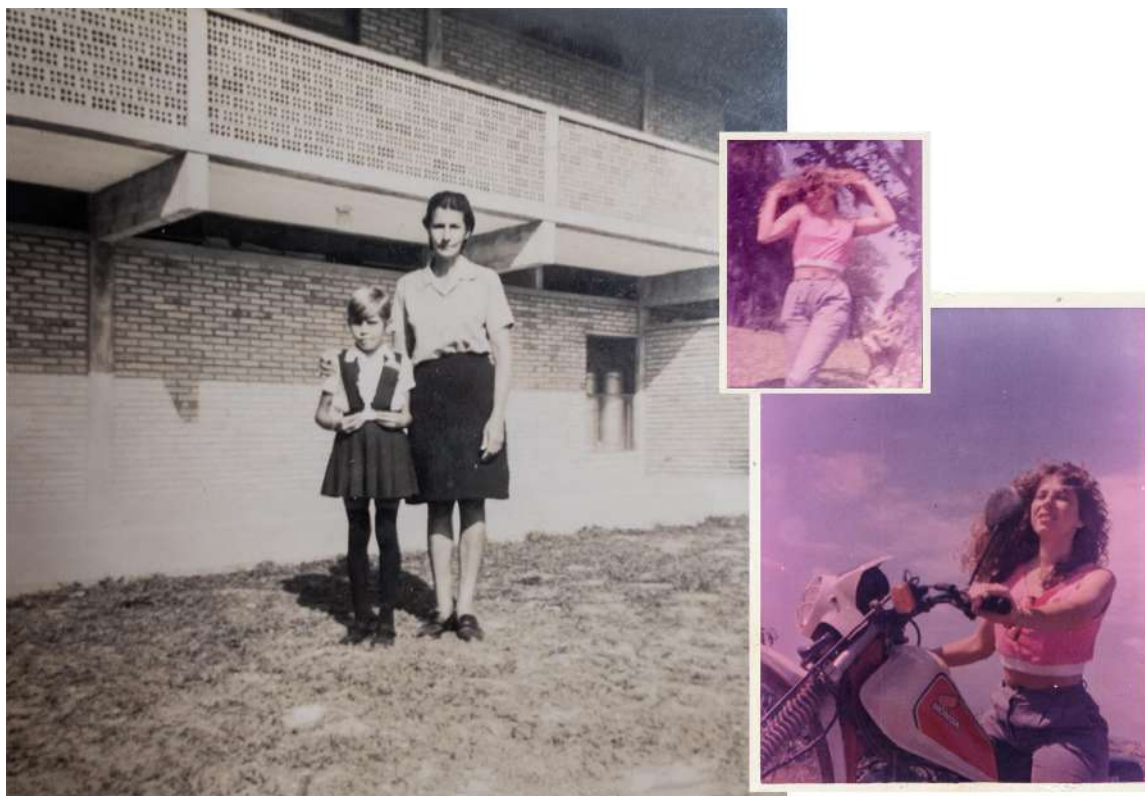
A respeito das narrativas de povos indígenas, Viveiros de Castro, a partir de estudos junto aos Araweté, aponta que a noção de não separação entre humanos e animais, que teriam em comum a condição de humanidade, é parte dessas narrativas, povoadas de seres cuja forma, nome e comportamento misturam-se às características humanas e não-humanas. Nessa dinâmica, “o ‘eu’ se determina como um ‘outro’ pelo ato mesmo de incorporar esse ‘outro’, que por sua vez se torna um ‘eu’.

Teríamos então, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável. A noção de ‘roupa’ é, com efeito, uma das expressões privilegiadas da metamorfose — espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais —, processo onipresente no “mundo altamente transformacional” (Rivière 1994) proposto pelas culturas amazônicas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p.228)

A forma manifesta de cada espécie seria um envoltório (uma ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana, que normalmente só pode ser visível aos olhos da própria espécie ou dos xamãs - aqueles capazes de atravessar as *fronteiras* entre o humano e o não-humano. Para muitas perspectivas indígenas é no corpo que habitam as capacidades perceptivas e é a construção contínua da corporalidade que mantém a forma fixa de um ser ou que possibilita que assuma outras consciências. O uso de máscaras e roupas animais não é meramente decorativo, mas um instrumento para assumir um corpo outro e assim, adquirir capacidades cognitivas e perceptivas outras, sendo possível um mesmo sujeito transitar duplamente entre ser homem e ser onça. Comunicar percepções distintas, como entre humanos e não humanos, passa por metamorfosear o corpo para obter uma mudança ‘espiritual’, um duplo de si, ou diversos duplos.

Metamorfosear o corpo para obter uma mudança espiritual; até mesmo alterar o nome pode, para muitos povos indígenas, ser um modo de assumir uma forma específica perante o olhar alheio. Dentre eles, o nome recebido no nascimento tem um papel espiritual, podendo atuar como uma chave para acessar o espírito daquele que o recebe, de modo que deve ser protegido. Constituindo esta fabulação crítica que aqui desenvolvo -e pensando a

escolha do nome pessoal como um modo de apresentação ao outro- farei um longo parênteses: ao contrário de mim, que ao nascer recebi um nome do qual acabei me apropriando e tratando nesta pesquisa, minha mãe recebeu um nome de santo, um costume da tradição mineira, com o qual nunca se identificou. Se eu me apropriei do nome de significado “estrangeira”, ela se sentiu estranha na família por outros motivos -ela, a nona e última filha, além da diferença de geração, era fisicamente distinta de todos os filhos por ter um cabelo mais claro, motivo pelo qual cresceu ouvindo a provocação dos irmãos mais velhos de que era adotada. Ainda hoje ao ser chamada pelo nome de nascimento, e não pelo apelido pelo qual é comumente conhecida, fica desconfortável diante do completo estranhamento, não vendo correspondência entre a palavra e a imagem que fazia -e faz ainda hoje- de si. Então, quando adolescente criou um pseudônimo, ou duplo, para si mesma. Quando jovem começou a participar de desfiles na escola de “Princesa da Pipoca” e “Princesa da Primavera” e depois a fazer desfiles em pequenas cidades do interior. Nestes eventos, optou por ser outra a partir de um pseudônimo -Daniela. Ali, nos espaços de desfile, em outras cidades, outros ambientes e pessoas outras, ela podia também ser outra e assim, talvez, se aproximar mais dela mesma, com o nome que escolheu para si. Diante das duas imagens de si mesma, o eu e o duplo, o “eu” e o “outro” que habitam o próprio ser, se tocam e se confundem. O nome próprio assume o lugar de estranho, ao passo que o novo nome torna-se familiar. Se naquela família rodeada por um peso, por uma rigidez perante a dureza da vida, ela se sentia estranha, era porque sua personalidade estrangeira era leve, espontânea. Por isso, no fotolivro desenvolvido em paralelo a essa pesquisa, em meio às fotografias densas, preto e brancas, as imagens de minha mãe, assim como a **fotografia 7**, e também das rosas, são aquelas coloridas, ocupando o lugar de desvio. Fecho o parênteses.



FOTOGRAFIA 7: *estrangeiras do trópico*, 2020-2022. Autoria própria

Os duplos podem representar um lado sombrio de algo familiar, falar de repetições ou trazer um fator de estranheza quando não se distingue realidade e ficção, podem expressar uma outra faceta de um mesmo sujeito. Ainda apresentando o modo como povos indígenas tratam do tema para suscitar reflexões dentro desta fabulação crítica, cito como a imagem do “dois” é uma experiência entre antigos habitantes do rio Xingu, os Yudjá, conhecidos como Jurunas, de acordo com Tânia Stolze Lima. Segundo a autora, para eles a duplicidade é a lei de todo ser e de todo acontecimento, de modo que a experiência humana jamais apresentaria uma única dimensão, pois é dupla, sendo uma experiência a da realidade sensível e a outra a da realidade da alma, que se desenvolve no sonho, onde atuam regras outras. Assim, “se o animal pudesse ver a si mesmo, ele se defrontaria com seu duplo. Ora, isso é tão impossível quanto o é para um humano se defrontar com sua própria alma. O sujeito e seu duplo se ignoram.” (LIMA, 1996, p.36).

Nesse contexto, a experiência da alma humana, diferentemente daquela da alma animal, não consiste em consciência de si como sujeito. De um lado, enquanto princípio vital situado no coração, a alma é uma parte do eu e não pode explicar por que o eu é uma pessoa; de outro, ela é o duplo do sujeito, e escapa, enquanto tal, ao mesmo. Sua experiência não é, então, a subjetividade, exceto que alguns fragmentos seus podem vir a preencher a consciência. (LIMA, 1996, p.35).

A alma, antes de ser una com o corpo, seria autônoma, de modo que se um caçador tem sua alma roubada, o corpo permanece vivo. O duplo é invisível não porque seja imaterial, mas porque assume um ponto de vista (espiritual), diferente da perspectiva do corpo (a dimensão sensível). O sonho seria o plano onde ocorre a comunicação entre os humanos propriamente ditos e as mais diferentes espécies animais e também onde o corpo pode se lembrar de sua alma: onde eles se encontram.

O sonho tanto pode significar uma caçada que a alma prosseguiu fazendo em função de alguma outra ocorrida em sua experiência sensível nos últimos dias, como significar uma caçada que foi iniciada pela alma e está para se realizar, para ele, nos próximos dias. O duplo da caça pode assim ser ou o prolongamento de um passado ou o desencadeamento de um futuro. (LIMA, 1996, p.39).

Assim, o sonho não seria um espelho onde o caçador veria o seu futuro, mas uma linha paralela de tempo, uma dimensão onde a alma do caçador vive um acontecimento novo. Os acontecimentos dependem, portanto, de seu duplo para se completar como tal, de modo que o corpo da realidade sensível pode ou não se oferecer como espelho para a duplicação do acontecimento. A experiência sensível se desdobra, portanto, diante de linhas espaço-temporais ou acontecimentos e seus duplos. No mundo onírico, “Trata-se antes de um Sujeito disperso no tempo-e-espaço cósmico, duplicado entre a vida sensível e a vida da alma, partido entre Natureza e Sobrenatureza, e complexificado por seu Outro” (LIMA, 1996, p.41).

2.3 Entre a realidade e o sonho: devolver o enigma ao enigma

A aproximação entre realidade e fantasia e a ênfase na incidência que uma exerce sobre a outra, é uma importante marca no trabalho de Carolina Krieger, fotógrafa santa catarinense. Como imagens de um sonho, o trabalho *Nostalgia da Clareira* (2021) traz elementos da “vida real” metamorfoseados em um contexto distinto daquele em que figuram no cotidiano. A partir de fotografias de álbum de família e páginas de livros antigos de literatura, achados em sebos, Krieger constrói as imagens desde colagens manuais e digitais, numa relação entre imagem e texto, entre fotografia e literatura.

Carregadas de sombras e mistério, as colagens se entrelaçam assumindo as mais diversas paisagens oníricas. Em conversa informal¹¹, a fotógrafa afirma que enquanto fazia esta série teve um sonho em que perdia todos os seus pertences e que apenas se entristeceu pela perda de uma sacola simples de pano, que continha a seguinte frase estampada: *Aceite o*

¹¹ Conversa informal realizada 16/05/2022

Mistério. Ao final deste trabalho, ela conta que sua mãe morreu em decorrência da Covid-19, remetendo-a ao sonho. Através do processo de criação, Krieger se pergunta se seu inconsciente já mandava um recado, se através do processo de criação das imagens, ela era levada a buscar uma fenda-abertura que a levasse a saber de antemão da morte de sua mãe.



FOTOGRAFIA 8: *Nostalgia da Clareira*, Carolina Krieger, 2021. Imagem cedida pela autora.

Na **fotografia 8** está a mãe de Krieger, que tinha adoração pelo mar, com o rosto coberto pelas palavras "o grande mistério". A imagem foi criada um pouco antes do falecimento de sua mãe e fala do lugar onde hoje ela se encontra: dentro do mistério insondável e do mar, onde Krieger jogou suas cinzas.

Em "Nostalgia da Clareira" experimentei pela primeira vez o encontro das minhas imagens com a minha vida. A ponto de tornaram-se um mesmo corpo. Um corpo que apesar de ter a certeza inabalável de que há algo em nós que é igual ao que nos ultrapassa, ainda assim se pergunta constantemente: por que? Como na manhã em que entrei na casa da minha mãe, alguns dias após a sua morte. A casa que outrora irradiava presença em cada centímetro do seu espaço, abruptamente, tornou-se ausência abissal, um vazio absoluto ecoava por todos os cômodos, as paredes que antes abrigavam os quadros coloridos de minha mãe, transformaram-se em um branco tão intenso, que senti os meus olhos arderem ao entrar na casa. (KRIEGER, em conversa informal, 16/05/2022)

A passagem entre a vigília e o sono, entre a vida e a morte são movimentos que fazemos diante do que é maior que nós, do que está para além de nossa razão compreender. Atravessamos diariamente essa estreita passagem para o universo onírico, assim como sabemos que um dia, sem compreender como isso se dará, faremos a travessia pro outro lado da vida. Diante do insondável, do oculto, temos apenas o espanto -e talvez um pouco de vertigem. Como num sonho em que acessamos o que vai ocorrer no dia seguinte, ao acordarmos, a fotógrafa santa catarinense cria imagens do futuro.

Se a memória, como o sonho, possui o seu umbigo, o seu ponto cego em que tudo nada cabe, como uma absurda valise cujo fundo se perdeu, mas cujos objetos (para sempre perdidos) conti nuam lã, os textos de memória, mais ou menos oficiais, mais ou menos crédulos de uma verdade íntegra e de uma referencialidade possível, mergulharão sempre nesse buraco negro, nesse inominável do discurso, nesse silêncio de palavras que se abrem sobre o vazio. (CASTELLO BRANCO, 1990, 125)

O umbigo é um simbolismo tratado por Freud em *A interpretação dos Sonhos (1900)* para se referir ao ponto insondável de um sonho, em que se mergulha no desconhecido. Não me proponho trazer a leitura dos sonhos a partir de Freud, mas me aproximar das reflexões provocadas pela questão. Christian Dunker (2017, p. 21) propõe que o não-sentido de um sonho pode nos fazer sentido após muito tempo, levando ao seu entendimento enquanto ficção. Para isso, propõe dois grupos, o primeiro, diz respeito ao sonho enquanto negação da realidade dentro de um universo de imagens sem sentido, no que se assemelha a uma obra de arte -sonhos de angústia, pesadelos e repetições traumáticas que nos fazem acordar. A segunda leitura entende os sonhos carregados de um conteúdo futuro, que atualmente é absurdo, mas que será compreensível quando o mundo estiver diferente, no porvir.

Em meio a essas imagens-palavras que se abrem no vazio, *Nostalgia da Clareira*, de Krieger, nos coloca diante do fascínio e do assombro perante o mistério da existência, diante da nostalgia de ser una com o enigma. As fotografias, carregadas de pensamentos pictóricos, apresentam grandes zonas de penumbra com pequenos cortes de luz intensa: seguimos porque aceitamos o mistério de estarmos vivos e confiamos nos enigmas que a caminhada na vida nos entrega, com o pouco que nos é dado a ver. Poderia aqui trazer a leitura de Freud ou mesmo de Jung para tratar da interpretação dos sonhos, mas insisto em pensar junto com os indígenas, não para fazer uma mera aproximação ou comparação, mas sim para trazer reflexões que desafiem nosso olhar automatizado. Pensar junto com os povos Tolteca e

Maia, da Mesoamérica -México e Guatemala pré-hispânicos-, para quem os seres humanos possuem um duplo do corpo, um corpo energético, uma consciência com autonomia que percebe para além da matéria e que tem uma vida própria, independente do corpo. Para quem enquanto se está acordado, por exemplo, o corpo sonhador pode passear, viajar e acessar outros tempos e espaços.

Em "Nostalgia da Clareira" há também uma ruptura através da qual os seres são impelidos a testemunhar outras dimensões da realidade e concomitantemente de si mesmos. No entanto, ela é instaurada por dois sentimentos opostos, o estranhamento e o sentimento de completude. Neste último acontece o que a Clarice Lispector nomeou de "estado de graça". Penso que estas experiências causam um deslocamento da consciência. E acredito que ambas possuem o potencial de nos fazer acessar o desconhecido. O desconhecido da existência e o nosso eu desconhecido. Porém, este desconhecido também guarda algo familiar, por isto o título, "Nostalgia da Clareira". É uma espécie de saudade da Casa-Origem. (KRIEGER, em conversa informal, 16/05/2022)

Experimentamos a estranheza e a familiaridade de nós mesmos nos sonhos, quando nos sonhamos em outra aparência, pois nossas defesas conscientes desmoronam. A língua dos sonhos é estrangeira por natureza. Através deles, somos deslocados entre tempos. No trabalho de Krieger, sonho e realidade são instâncias não opostas, mas complementares, porque se aproximam e se comunicam.



FOTOGRAFIA 9: *Nostalgia da Clareira*, Carolina Krieger, 2021. Imagem cedida pela autora.

Na **fotografia 9**, feita em película, Krieger explora as camadas das imagens-sonho tanto na imagem em si quanto no processo fotográfico. Os ruídos e os “defeitos” que aparecem na fotografia, marcas do acaso, constroem essa imagem-aparição. Segundo a fotógrafa, “a forma e o movimento da luz no canto direito é muito semelhante ao do tecido em cima das pedras (...) Esta imagem possui ao mesmo tempo a densidade do oculto e o anseio pelo voo” (KRIEGER, em conversa informal, 16/05/2022).

Se o sonho é um duplo da realidade, bem como a morte é um duplo da vida, uma outra camada de duplicação aparece nos trabalhos de Carolina Krieger. A relação com sua irmã gêmea¹²Isadora Krieger, escritora, transparece em suas imagens. Atravessados pelos mesmos questionamentos, inquietações e sentimentos, os trabalhos das irmãs gêmeas, um visual e o outro literário, nascem da “confluência de águas profundas”, nas palavras da fotógrafa. *Você já se olhou demoradamente e profundamente num espelho? Eu sinto dificuldade em sustentar este olhar perante ao espelho por muito tempo. A sensação é de que vários eus desconhecidos vão se desvelando conforme o olhar persiste no mergulho.* (KRIEGER, em conversa informal, 16/05/2022).

Carolina Krieger afirma que compreende o seu trabalho visual e o de sua irmã, com a escrita, como um espelho, onde um reflete o outro, alimentando-se mutuamente. Ela também conta que durante o processo de criação de ambas, um fato se repete: quando ela vai até Isadora Krieger para lhe mostrar uma imagem nova, em seguida a irmã lê um poema recém escrito com uma imagem muito parecida com a sua, ou vice-versa. Talvez, essa relação imagética e também de conexão entre irmãs gêmeas nos faz pensar que se nos repetimos ou

¹² A respeito da gemelaridade, em *História de Lince*, Lévi-Strauss afirma que o pensamento ameríndio recusa a noção de gêmeos entre os quais reinaria uma perfeita similaridade. Segundo o autor, várias divindades da América Central e do México possuem nomes geminados. “Os nomes dos deuses astecas apresentam casos de desdobramento interno, Dois-Junco, Dois-Senhor, Dois-Mulher etc. Se, como creio, existia entre Quetzalcoatl e um outro deus, Xolotl, uma relação de identidade, ou pelo menos de filiação - talvez de gemelaridade -, não pode deixar de impressionar o fato de este último aparecer sob avatares tais como uma espiga de milho dupla ou uma planta de maguey desdobrada, e que fosse preposto ao nascimento de gêmeos. Finalmente, a mitologia dos Mixtecas, povo vizinho dos Astecas, corrobora tais interpretações ao dar um papel importante a dois irmãos divinos, um capaz de se transformar em águia e o outro em serpente, ou seja, dois tipos de seres que o nome Quetzalcoatl reúne num só.” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p.202). As figuras duplicadas dos irmãos gêmeos aparecem como mito fundador em *Popol Vuh*, livro do Conselho, ou livro da comunidade, escrito no século XVI em alfabeto romano, que traça as origens do povo maia-quiché desde a criação do seu universo até aproximadamente vinte anos após a colonização espanhola. Relata a viagem dos irmãos gêmeos Xbalanké e Hunahpu até Xibalbá, em que derrotam os deuses e retornam triunfantes para dar origem ao sol e à lua. Na versão traduzida pelo maia Adrián Recinos, os irmãos Xbalnké e Hunahpu são duplos do mesmo ser, mais precisamente o corpo e sua alma. Ainda em relação ao *Popol Vuh*, o caráter duplo, ou múltiplo, é encontrado também nos diversos nomes para o mesmo ser, como no caso de “Gucumatz”, versão quiché de “Kukulkán”, que na língua náhuatl é “Quetzalcóatl”, a *Serpente Emplumada* - um importante símbolo político e religioso pré-hispânico.

se nos metamorfoseamos em outros dentro de nós mesmos ou em um núcleo familiar, a partir de um “destino” comum, o entendimento cartesiano de identidade e sua representação essencialista pautada num ideal de fixidez, permanência e pureza, que nos leva a uma dicotomia *eu* e o *outro*, é fraturado. As identidades são fluidas, descontínuas, fragmentadas, permeáveis, comunicantes com oscilações de diversos “eus” coexistentes em si mesmos.



FOTOGRAFIA 10: *Nostalgia da Clareira*, Carolina Krieger, 2021. Imagem cedida pela autora.

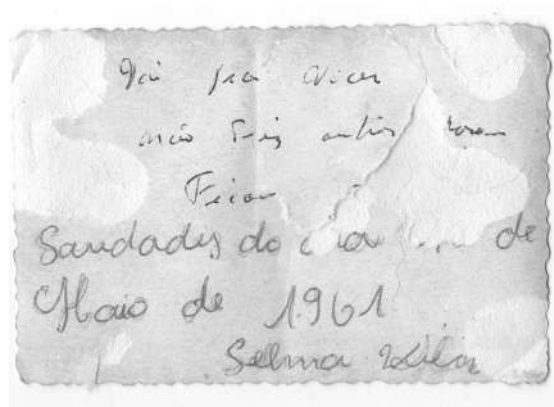
Existem outras realidades além dessa que vivenciamos no cotidiano? Qual a materialidade do tempo, da existência? O espelhamento presente na **fotografia 10**, imagina os dois lados da vida, a luz e a sombra. Nela, a realidade sensível e o sonho se olham nos olhos. Diante da “ponte-passagem para o tempo cosmogônico, vejo (...) o desejo de alcançar o transcendente.” (KRIEGER, em conversa informal, 16/05/2022). A artista apresenta um outro espelho para essa imagem, um fragmento de um poema do livro “Explorações Cardiomitológicas”, de sua irmã Isadora Krieger. “tu chamaste ponte de confiança, eu chamei ponte de amor; e nunca nos aproximamos tanto de quem somos: travessia e reconhecimento quântico.” Somos cotidianamente iniciados na experiência da existência, diariamente confrontados com as várias faces de nós mesmos e da experiência de estarmos vivos. Deslizando entre realidades, entre camadas de saber e ignorar, entre descortinar e ocultar, lembrar e esquecer, vislumbramos fragmentos de sentido. Como um sonho vivo que ao acordarmos esquecemos, seguimos por uma realidade estranha, também fascinante, ainda que caminhando pelas bordas do abismo.

2.4 Encobrir Para Revelar: o impulso autoficcional contemporâneo

"Porque sobre as mulheres muito pouco se sabe. De nossos pais sempre sabemos alguma coisa, um fato, uma distinção. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma tradição. Uma era linda; outra era ruiva; uma terceira foi beijada pela rainha. Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram."

(Virginia Woolf no livro *Mulheres e Ficção*. Tradução de Leonardo Fróes, 1º ed. Penguin Classics Companhia das Letras, 2019))

Que eu possa recolher restos perdidos de mim. Eles me pertencem.



FOTOGRAFIA 11: *estrangeiras do trópico*, 2020-2022. Autoria própria

A relação entre o diário e o álbum de família é muito próxima, já que este carrega não apenas fotografias, mas cartas, lembranças e mesmo escritos atrás das fotos, ou anotações sobre elas, com registros de acontecimentos da vida privada. Nesses escritos vemos tanto anotações daquele que organiza o álbum, com memórias relativas às cenas capturadas, quanto bilhetes trocados tendo como suporte as próprias imagens. A **fotografia 11** é o verso de uma das fotos encontradas no arquivo familiar: uma mulher ganha de sua cunhada uma imagem e o seu verso vem acompanhado de uma mensagem carinhosa, como um bilhete. O álbum-diário guarda imagens-textos que marcam um tempo, um espaço, gerações.

O álbum de família constitui-se como literatura? Escrevendo sobre nós mesmos, nos (re)conhecemos ao passo que também nos apresentamos ao outro; através da tessitura da escrita constituímos um corpo para ser visto. E uma fotografia também é texto? Na **fotografia 12**, que se configura como uma colagem digital a partir de imagens de arquivo

familiar, suas camadas de códigos visuais podem ser lidas e um sentido é construído. Através da memória, que suscita fatos do passado, é tecido um corpo de texto, de imagem, de mulher. Era a mim mesma que buscava através de outros? Saber quem sou, de onde venho? E se venho de muito longe, ou de lugar nenhum? Se não tenho nome ou língua pátria? E se a memória das que vieram antes são apenas borrões, são cifradas?



FOTOGRAFIA 12: *estrangeiras do trópico*, 2020-2022. Autoria própria

Na **fotografia 12** há um corpo de mulher, cujo rosto sem personalidade nos lembra de que quando o vazio olha o vazio, não há um reflexo, só um sentimento especular. Seja na escrita ou em uma fotografia, a imagem refletida do sujeito é vazia: frente ao grande outro que é a própria linguagem, o sujeito se dá conta da sua própria intraduzibilidade. Não há palavra que dê conta da complexidade de ser e existir, o “eu” não consegue capturar a si mesmo de forma total, e ainda assim queremos escrever ou constituir uma imagem sobre nós: mesmo diante da falta de unicidade, da descontinuidade entre o que somos e o que fomos, ainda que para expressar a fragmentação e todos os ‘eus’ que nos habitam.

A escrita do “eu” culminou no estabelecimento das autobiografias, tendo o seu discurso se constituído na modernidade como exacerbação do individualismo a partir da ascensão da burguesia no século XVIII, segundo autores como Michel Foucault e Philippe Lejeune. Nelas, o pacto¹³ autobiográfico pressupõe um compromisso duplo do autor com o leitor -há uma confiabilidade na referencialidade externa ao que o texto enuncia, já que o conteúdo narrado se apresenta como algo realmente acontecido e comprovável, ao passo que o autor deve convencer o leitor de que narrador, autor e protagonista são a mesma pessoa. A respeito disso, houve uma intensa crítica ao sujeito, que culminou na desconstrução do autor na literatura, como discutido por Roland Barthes (1968), a respeito da correspondência entre autor e obra, entendendo que é a linguagem que fala, não o autor. A própria escrita seria, então, a enunciação, cujo tempo é o aqui e agora, sem remeter a um outro tempo para além do ato enunciativo. Em 1969, em “O que é um autor?” Foucault analisa o conceito de autor a partir da relação entre o texto e o sujeito da escrita, entendendo que o sujeito que escreve é vazio. Segundo o filósofo, a categoria de autor é uma invenção histórica, que foi preciso individualizar, uma vez que junto à burguesia e ao capitalismo surgem as noções de propriedade privada, lucro e individualidade e assim o autor foi um nome produzido num momento histórico em que o anonimato não seria mais possível, pois a noção de propriedade fez com que esse sujeito fosse necessário para possuir a obra. No entanto, por também não ser simples de descartar, já que o próprio conceito de obra e a unidade que ela designa dependem dessa categoria, Foucault aponta que existe uma *função autor*, ou seja, o vazio deixado pela “morte do autor” seria preenchido pela “função autor” que se constrói em diálogo com a obra.

Se os anos de 1960 são marcados pela discussão sobre a “morte do sujeito”, a partir dos anos de 1970, Beatriz Sarlo (2007) aponta para um outro entendimento do sujeito, pautado por uma “guinada subjetiva”, no campo dos estudos da memória individual e da memória coletiva, como um movimento de restauração do lugar do sujeito.

Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma “autobiografia” consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara (SARLO, 2007, p. 31).

¹³ O Pacto autobiográfico é um conceito criado pelo teórico e crítico francês Philippe Lejeune, 1973, em um ensaio intitulado “O Pacto autobiográfico”, publicado na revista *Poétique*. Em 2008, o livro *O pacto autobiográfico - de Rousseau à internet* foi publicado pela editora UFMG.

Esse “eu ausente” aparece na contemporaneidade desde o “retorno do autor”, que não se opõe, mas dá continuidade à crítica estruturalista do sujeito, por meio do questionamento da identidade. O entendimento da escrita de si passa, então, por um impulso *autoficcional*¹⁴, sendo capaz de dar conta do retorno do autor problematizando a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional. Há duas leituras possíveis para esse impulso, a primeira entende que o sujeito que escreve está imerso na cultura midiática, que visa à espetacularização das relações e da sua própria imagem - entendida por Guy Debord, em 1967, como a sociedade do espetáculo¹⁵- partindo, portanto, a um exibicionismo exacerbado de si agregado a uma autobiografia “falsa”, já que “é a afirmação da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência” (DEBORD, [1992] 1997, p. 16).

Por outro lado, a segunda leitura refere-se a uma busca por uma escrita introspectiva, confessional e reflexiva, que acarretou em “uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia na medida em que não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente, e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (DOUBROVSKY apud FAEDRICH, 2014, p. 110). A isso, Diana Klinger (2006) chama de “retorno do autor” -entendido no sentido freudiano de reaparição do recaiado- como uma auto-referência da primeira pessoa, talvez por um questionamento modernista recaiado. Segundo sua hipótese, na atualidade já não é possível reduzir a categoria de autor a uma função, uma vez que “como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático.” (KLINGER, 2006, p.33). A respeito disso, ela pergunta *O termo retorno também não é evidente: quando datar esse retorno, e se há retorno é um retorno do mesmo ? Qual é o sujeito que retorna?* (KLINGER, 2006, p.39). É certo que não se trata de uma ideia de autor autobiográfico tradicional, já que o sujeito que “retorna” à escritura em primeira pessoa não é o mesmo que sustenta a autobiografia, pois não pressupõe um referencial externo enquanto fato acontecido e comprovável. O sujeito que retorna entende -e assume- que há uma perda na coerência biográfica.

Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor destrói a capacidade do leitor de “cessar de descrever”. Assim, o que interessa na autoficção, não é a

¹⁴ O termo *autofiction* foi criado por Serge Doubrovsky, em 1977.

¹⁵ “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, [1967] 1997, p. 13).

relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um “mito do escritor”. (KLINGER, 2006, p.52).

Este mito se cria, portanto, diante da ausência de um sujeito pleno, originário, que o texto -e a fotografia- reflete. A respeito disso, Leonor Arfuch (2010) conclui que ante a impossibilidade de se distinguir autobiografia, romance e romance autobiográfico, o problema se desloca para o “espaço autobiográfico”, onde o leitor poderá integrar o referencial e o ficcional num sistema compatível de crenças, diante dos jogos do equívoco. A autoficção abrange, segundo Klinger, outras formas modernas, que compõem uma certa “constelação autobiográfica”, como memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu -e aqui eu insiro a fotografia -, numa premissa dupla de que até certo ponto toda obra literária é autobiográfica, ao mesmo tempo em que a autobiografia “pura” não existe. Também os retratos presentes em arquivos familiares, ao contrário do ideal de realismo, já há muito questionado, podem ser compreendidos enquanto abstrações. Tais questões estão presentes em *O Beijo de Judas* (2010), de Joan Fontcuberta, que afirma que a fotografia pertence ao âmbito da ficção, uma vez que é apenas um rastro de algo que aconteceu no momento fotográfico. Uma abstração não apenas pelo ponto de vista de um referente, mas também, por ser uma imagem abstrata formada por um equipamento não neutro. Ainda, podemos pensar essa abstração pelo próprio processo de construção de uma narrativa de si diante da câmera fotográfica: a família enquanto comunidade imaginada se imagina e se cria enquanto imagem. A partir dessas questões do campo fotográfico e das noções de *autoficção* e de *alterbiografia*, diversos artistas desenvolvem trabalhos desde o entendimento do “eu” como um “outro”, intensificando a ambigüidade, desde a premissa de que a referencialidade à vida é borrada, aberta. Assim, os trabalhos fotográficos das artistas que aqui apresento se relacionam com uma certa autobiografia não com o objetivo central de contar a própria vida, mas sim de elaborar um texto e/ou um trabalho artístico e poético. A noção contemporânea da subjetividade parece, portanto, compreender o sujeito enquanto incompleto, suscetível de auto-criação e desde uma visão não-essencialista.

2.5 Em nós, o outro ausente: ruídos e ecos do Big Bang

Fundindo referências da história da arte, do cinema e da sua própria família, Julia Baumfeld, artista brasileira e de ascendência judaica, desenvolve trabalhos em que a temática da memória -mais especificamente da memória familiar- se apresenta como central, desde um processo poético-artístico, ou alterficcional. O seu fotolivro *Meio Dilúvio, Meio Suspiro* (2020), um livro poético e de teor subjetivo e anacrônico, apresenta textos de seu

diário, desenhos e materiais de sua infância na década de 1990, fotogramas de filmagens caseiras de seus pais em sua casa em Minas Gerais e fotografias de slides da década de 70, que ela guardou e digitalizou ao longo de seis anos. O fotolivro também apresenta frames de vídeos de David Perlov, cineasta brasileiro-israelense, conjugando sua história pessoal a do cineasta.

Em conversa informal¹⁶, a artista conta de sua viagem realizada em 2019 a Israel a convite do próprio governo israelense, por ser de linhagem familiar judaica. A fotógrafa aproveita para ir a Tel Aviv e entregar à Mira Perlov, esposa de David Perlov, uma revista *Serrote* n 27¹⁷ a pedido de Ilana Feldman, pesquisadora e professora adjunta da Escola de Comunicação da UFRJ. Ao encontrar Mira, veio a saber que essa, com Alzheimer, pouco se lembrava de Perlov. Baumfeld fotografou o apartamento onde o cineasta viveu e que foi cenário de seus diários em Tel Aviv. Com uma câmera 16mm, David Perlov realizou entre os anos 1973 e 1983 diários audiovisuais, nos quais ele documentou sua vida íntima e o contexto social, tratando do testemunho, do trauma, do exílio, do luto, do poético e do político, sendo considerado o precursor do cinema moderno de Israel. Perlov (1930-2003) era judeu e também brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, criado em Belo Horizonte e São Paulo, além de cidadão israelense. Filmou desde seu apartamento a vida íntima e cotidiana de sua família, narrando ao caminhar pelo espaço, diante do espelho, ou vendo através da janela o espaço público do lado externo -em um trânsito constante entre si e o outro, pessoal e coletivo.

Essas fotografias feitas no apartamento do cineasta aparecem em seu fotolivro junto às imagens de seu arquivo familiar, confundindo as biografias de Baumfeld e Perlov. Através da ficcionalização do real, encontramos o intraduzível como o mais fundamental do ato comunicativo. A ficcionalidade embaralha os campos discursivos, experimentando confundir as noções de verdade e ficção. O processo de escrita de “si” nesta pesquisa embaralha também os sujeitos, já que ao falar de Perlov, Baumfeld fala de si mesma, das relações que conectam esses sujeitos, das histórias conjugadas às histórias daqueles que a precederam, ainda que cada uma tenha suas próprias particularidades. Ilana Feldman (2017) aponta o jogo duplo nos diários de Perlov: de um lado, trata-se de um processo de constituição de si, constituição de um sujeito permanentemente inacabado, opaco e em trânsito. De outro, trata-se da construção de uma poética do real cujo teor testemunhal

¹⁶ Conversa realizada de modo informal, por meio virtual, no dia 17 de Agosto, de 2021.

¹⁷ Desde 2009, *Serrote* é uma revista quadrimestral publicada pelo Instituto Moreira Salles, dedicada a ensaios, artes visuais, literatura e cultura. Esta edição da revista contém um texto de Feldman sobre Perlov.

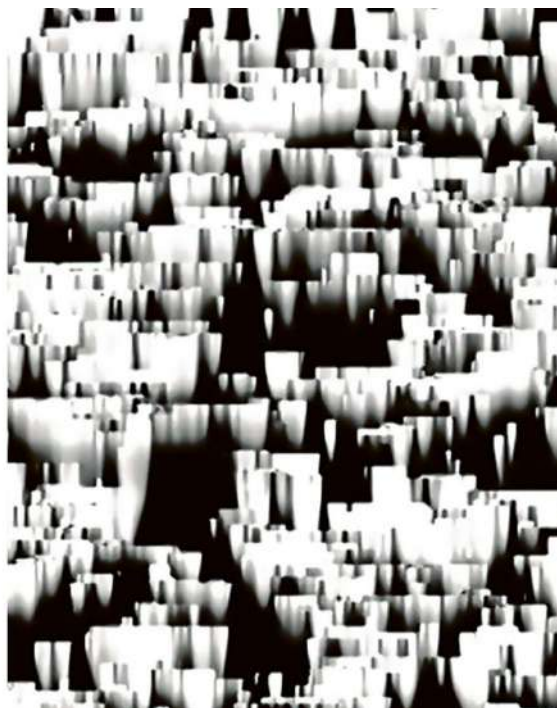
aponta para a necessidade de dizer e a impossibilidade de nomear. Do mesmo modo esse jogo duplo aparece no fotolivro *Meio Dilúvio, Meio Suspiro* a partir das projeções entre as biografias de Júlia e Perlov. Ainda, há em *Diário* (1973-1983), de acordo com Ilana Feldman, uma paradoxal relação entre a imagem e a imaginação, pois, ao mesmo tempo em que as imagens, captadas durante a filmagem, evocam memórias, essas são construídas posteriormente pela sua articulação na montagem, assim como pelo trabalho com o som (que contempla os comentários, o som ambiente, os diálogos e a música), em uma operação de montagem e construção da narração que durou vários anos. O próprio cineasta posicionou que sua busca por constituir memória não é um regresso ao passado, mas um fazer memória no presente.

Fazendo um uso singular de seus arquivos pessoais (composto por fotografias, pinturas, postais, recortes de jornais e desenhos), Perlov filma seu mural “warburguíano” de maneira convulsiva e tremulante, fundindo referências da história da arte, do cinema e de sua própria família e trajetória biográfica, em uma espécie muito particular de “atlas mnemosyne” para uso diário. (FELDMAN, 2017, p.13)

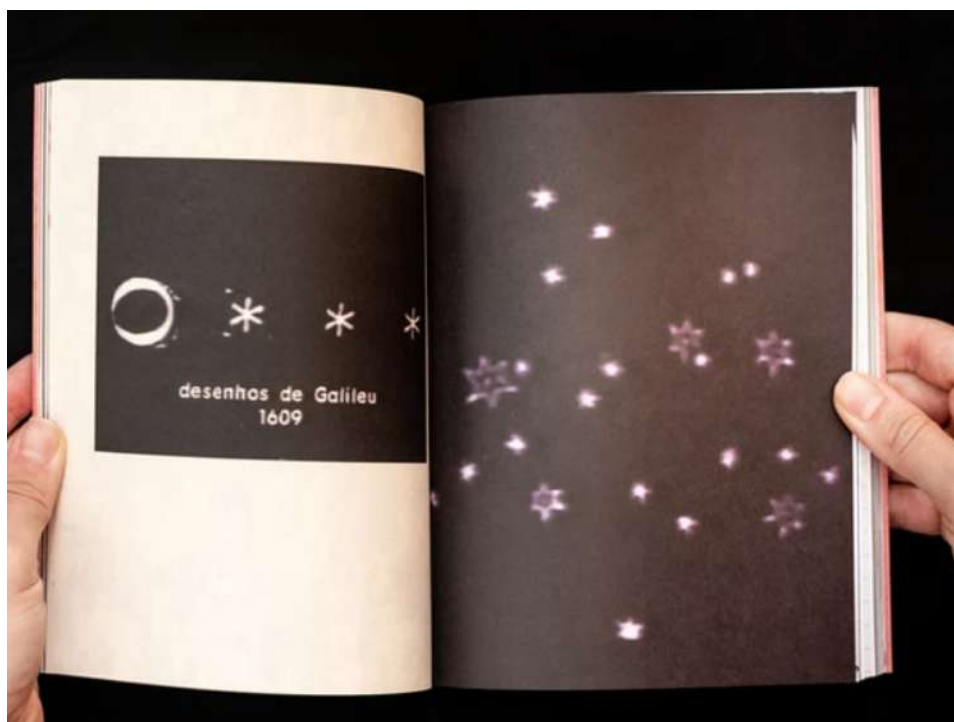
Imaginar por meio de imagens, aproximar biografias. Chegar perto da tela da TV a tubo e sentir os pelos do braço arrepiarem; ouvir o ruído, um chiado estranho. Sintonizar o canal de alguma transmissora e não encontrar sinal. Ainda, ouvir um chiado típico, constituído pelos ecos de um passado remoto: por 14 bilhões de anos, a radiação cósmica viaja desde o Big Bang até o monitor de Baumfeld. Ruínas da criação do mundo. Ruínas da criação da vida, de uma família. O chiado da TV, com seus pontinhos brancos, é também constituído pela eletricidade estática originária da luz do Big Bang. O macro e o micro, a relação entre o cosmos e a família mediada por um sinal de televisão. Memórias que viajam entre passado-futuro-presente mediadas por uma fita de VHS antigo, com registros de uma câmera que filma programas de televisão na década de 1980. Registros de uma vida em Tel Aviv entre 1970 e 1980, ou mesmo em 2019. Em que tempo se passa essa história familiar? Quais os limites dos sujeitos que as compõem? Com quais outras histórias ela sintoniza? Memórias de uma família sintonizadas com memórias outras, coletivas. Até mesmo desenhos de Galileu viajam no tempo e encontram desenhos da pequena Julia (**fotografia 14**).



01 lugares quando eu não
estou lá
02 lugares quando
ninguém
está



FOTOGRAFIA 13: *Meio Dilúvio, Meio Suspiro*, de Julia Baumfeld, fotolivro, 2020. Fotografia cedida pela autora.



FOTOGRAFIA 14: *Meio Dilúvio, Meio Suspiro*, de Julia Baumfeld, fotolivro, 2020. Fotografia cedida pela autora.

É nesse processo de ficcionalização - nesse estranhamento- que encontramos o que há de singular? O ficcional, por não propor alguma verdade, “é questionador de verdades” (COSTA LIMA, 1991, p.118). Ainda, nas palavras de Rancière,

O real precisa ser ficcionalizado para ser pensado. (...) A noção de narrativa nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. (RANCIÈRE, 2009, p.58)

A autoficção não se enxerga nem como autobiografia nem como proposta de “pura ficção”, uma vez que parte do reconhecimento da própria identidade e da memória enquanto fragmentárias e portanto de que não há identificação absoluta entre autor e personagem. Se toda experiência no presente acaba por ser passado na hora da escrita, ela acaba por ser ficcionalizada, recriada, reelaborada à luz das memórias anteriores e portanto suscetível a equívocos -talvez uma característica fundamental da memória, que funcionaria como uma espécie de filtro através do qual a experiência vivida se transforma na sua própria recordação deformada. A própria construção de um arquivo passa por um processo criativo, uma vez que dependendo do modo como é organizado e da escolha de seus elementos, uma narrativa específica é construída. Ainda segundo a hipótese de Klinger, o texto autoficcional implica uma dramatização¹⁸ de si que supõe um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício. O autor é considerado enquanto sujeito de uma performance, representando um papel na obra, assim como desempenha múltiplos papéis e facetas na própria “vida real”, em sua exposição pública.

A *alterbiografia*, conceito proposto por Ana Maria Bulhões-Carvalho em sua Tese de Doutorado (2011), é uma forma miscigenada de discurso em que o autor usa provas factuais suficientes para garantir sua identificação ao mesmo tempo em que torna-se narrador de uma autobiografia de outro, criando-o como um alter de si mesmo. “Me reconheço mais em palavras que não são minhas”, diz o livro de Baumfeld. Assim, a alterbiografia seria

¹⁸ Diana Klinger considera a autoficção como uma forma de *performance*, tendo como referencial o conceito performático de Judith Butler e da arte da performance. A escrita de si entende que há uma desconstrução do mito de original, já que a performance de gênero é sempre cópia da cópia, sem original. “O termo inglês performance significa “atuação”, “desempenho”, “rendimento”, mas ele começou a assumir significados mais específicos nas artes e nas ciências humanas a partir dos anos cinquenta como ideia capaz de superar a dicotomia arte/vida.” (KLINGER, 2006, p.56)

“Um movimento interno da narração, fazendo correr paralelamente à tessitura do mundo ficcional o processo de angústia da criação. Processo que se dá paralelamente à astuciosa construção da autoficção” (BULHÕES-CARVALHO, 2011, p. 35). Dessa forma, alterbiografia (ou como preferimos, alterficção) e autoficção caminham paralelamente, com suas semelhanças e leves distinções: “A diferença entre os efeitos discursivos de uma e outra modalidade está no seu movimento pendular (novamente os ‘pés-no-ar!’ entre a alteridade e a ipseidade, entre ver-se através do outro ou ver o outro através de si, mas de, sempre, ver ou ver-se em *différance!*” (BULHÕES-CARVALHO apud FAEDRICH, 2014, p.152).

Escrever sobre ruínas, talvez, diz mais de quem as olha do que diz do olhado, ou, ainda, diz mais do tempo presente, que as organiza, do que do passado que as ruiu. Portanto, escrever sobre ruínas aponta para um futuro que se quer descortinar. É pelo encontro com o outro ou pela ficcionalização de nós mesmos que nos damos conta de algo que antes não era possível dizer, pois o estranhamento de escrever sobre si produz, ou desloca, o “eu” enquanto um “outro”, ou, ainda, “o sentido de uma vida não se descobre e depois se narra, mas se constrói na própria narração. E essa ficção não é nem verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio.” (KLINGER, 2006, p.54).

Nos frames de registros por mídias ruidosas do arquivo em VHS, o chiado da televisão e os glitches formam e fragmentam as imagens das memórias dessa família. Baumfeld apresenta imagens de sua infância, no espaço íntimo da casa em Nova Lima- MG, feitas por seus pais na década de 80 e 90, acentuando os ruídos, interferências e glitches inerentes da gravação destes equipamentos, como elementos estéticos potentes lado a lado com as imagens registradas, enfatizando o próprio caráter ruidoso da memória. Por meio da performatização de si, os retratos, os autorretratos fotográficos e também os filmes -assim como a escrita- produzem uma reflexão, seja no sentido de pensamento ou de reflexão especular, projeção, sendo, portanto, um gênero “bivalente, ambíguo, andrógino” (KLINGER, 2006, p.49). Baumfeld reflete -pensa- essa família ao passo que também apresenta seus fantasmas refletidos em outros sujeitos.



Frame 16 mm
David Perlov filmando
sua casa em 1970.



Eu em um frame de VHS
filmado por minha mãe em 1977.

FOTOGRAFIA 15: *Meio Dilúvio, Meio Suspiro*, de Julia Baumfeld, fotolivro, 2020. Fotografia cedida pela autora.

As fotografias da infância de Julia Baumfeld são apresentadas ao lado de frames de filmes de David Perlov, desenhos de Galileu e gravações de programas de televisão, criando uma terceira narrativa, ficcional, para além das particularidades de cada fotografia e de suas histórias. Se a identidade é uma construção em permanente reformulação, a fotografia apresenta o aparecimento do eu como um outro: o sujeito refletido, é, assim, uma ilusão, um fantasma, um sujeito borrado e, portanto, aberto a tensionar realidade e ficção e a questionar as noções de verdade e de sujeito. E assim, através das memórias “(...) voltamos uma e outra vez ao passado recente para buscar, nessas recordações, algo que deixamos passar sem perceber, o germe da catástrofe que nos assola, a peça que falta para dar, de novo, sustentação ao sonho.” (MELENDI, 2017, p.21). Reconfigurando essas memórias, “Através de uma rede de futuros antecipados e passados reconstruídos, cada época sonha com a próxima, mas esse sonho só é possível através da rememoração e da contínua reconstrução do passado imediato.” (MELENDI, 2017, p.21), de modo que a escrita de si como um outro trata-se, portanto, “de buscar em nós o outro ausente.” (MELENDI, 2017, p.21).

3 estranhamente familiar

3.1 A mulher a cavalo



FOTOGRAFIA 16: estrangeiras do trópico, 2020-2022. Autoria própria

Não vou enfeitar a palavra, pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro (...) tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. (...) limito-me a contar as (...) aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. (Clarice Lispector, 2017, p.50)

Saí de Córrego Fundo para Belo Horizonte montada a cavalo. Carregava comigo apenas uma mala pesada com algumas roupinhas, dois cobertores que eu mesma fiz e uma lata de leite, que tinha a gordura do porco que eu matei no dia anterior na roça. Fui a cavalo até o ponto onde peguei carona em um caminhão. Vim com meu filho pequeno. Pra chegar aqui, tive que matar um leitão e usar o dinheiro, que na época nem cem cruzeiros valia. Levava comigo um bilhete do meu filho mais velho, dizendo que eu não aceitasse ajuda de estranhos para carregar minha mala, porque poderiam me roubar. Foi na época que a Gameleira desabou, em 1971, eu não conhecia nada. (MARTA)

Como começar do início, se as coisas acontecem antes de acontecer?¹⁹ Como começar, se o início é um ponto anterior à minha própria existência e eu só o conheço mais a frente, hoje? Posso começar por onde eu quiser neste arquivo, posso mesmo colocar como marcador temporal de um começo a vinda de Marta, minha avó, para Belo Horizonte, em 1971. Mas antes, antes do começo, é importante dizer que o início de sua própria existência é marcado por um fim - ou alguns. Ela, que nasceu em 1930 em Jacarandira, também chamada de Salvaterra, cresceu em um pequeno distrito do município de Resende Costa-MG, localizado entre a Serra da Galga e a Serra do Segredo. Aos quatro anos de idade ficou órfã de mãe e aos sete, de pai, de quem não se lembra dos rostos e não sabe de nada além dos nomes. Dois finais como marcadores de um espaço para onde não se tem permissão de entrar: ali, aos pés da Serra do Segredo, começa a história da minha família materna -o ano é 1930 e a história anterior a isto está guardada como em um cofre. A chave- ninguém tem.

Nesse início-fim-início sua família era seus três irmãos mais novos: duas irmãs e um irmão, todos criados em casas diferentes, porque adotados por famílias distintas -a família se fragmentou, e ela ficou só. Primeiramente morou com seu padrinho, depois na casa de uma prima de segundo grau que a adotou para que o marido fosse dispensado do exército, mas por não se sentir bem nesta casa, pediu para que o sogro dessa prima a criasse. Assim, foi adotada por Chiquinho, um fazendeiro que estava em seu segundo casamento e tinha dezenove filhos, e que lhe respondeu “sim, o que minhas filhas comerem, você também comerá”. Em troca de ajudar nas tarefas domésticas, viveu muitos anos na “companhia de pai Chiquinho” em Morro do Ferro, na fazenda do Jacaré.

Vou adiante: aos quatorze anos se casou e teve nove filhos, sendo a minha mãe a última dos nove. Saiu da zona rural para mudar-se para Belo Horizonte aos quarenta anos de idade, em 1971, onde chegou com seu filho mais novo apenas com o básico para sobreviver, à convite de sua irmã freira.

Vir pra Belo Horizonte foi muito difícil, muito sacrificado. Moramos em um barracão alugado de dois cômodos. Nessa época os filhos estavam esparramados, alguns moravam ainda comigo. Quando eu vim pra cá foi por intermédio da minha irmã freira, que era muito estimada por mim. Infelizmente, pouco depois que eu vim pra Belo Horizonte ela morreu atropelada, bem no dia do meu aniversário. (MARTA)

Duas cardas manuais, uma mala, um bilhete, uma lata de leite e um filho. O primeiro trajeto foi feito a cavalo da roça até a estrada mais próxima, depois de carona em um caminhão de leite até Belo Horizonte. Assim mudou-se ela num período de grande êxodo

¹⁹ Lispector, Clarice. A Hora da Estrela, 2017, p.47

rural, deixando uma realidade onde roçava a terra e trabalhava com produção têxtil, para começar um trabalho novo como faxineira. Pouco a pouco, suas cinco filhas vieram para Belo Horizonte, assim como os demais filhos e seu marido, Adair.

Uma fotografia. Uma “cidade toda feita contra elas”²⁰.

Nesse desenrolar das memórias compartilhadas nas conversas que tive com minhas familiares a respeito de suas histórias, pude reconstituir certa dimensão memorial familiar, na qual observo o quanto há de passado no devir e de devir no passado: as histórias pessoais não se constroem como caminho reto, linear, nem como mera sequência causal de fatos. Nelas, o velho e o novo se atravessam, se cruzam, se encontram e se afastam, em diversos pontos e camadas ao longo do movimento da vida, numa superposição de temporalidades e tensões entre presente, passado e futuro. As conversas com elas foram um modo de eu me organizar, registrando histórias que ouvia desde criança. Muitas delas ouvi tantas vezes, outras, pela primeira vez e foi através da relação de escuta delas que pude dar conta de minhas próprias questões -dada a importância do outro no processo de conhecer a si. Para além do caráter pessoal dessas histórias, em diversos momentos da escuta dessas narrativas é possível fazer associações e encontrar convergências entre a história de Belo Horizonte, de Minas Gerais e do Brasil, de modo que o individual se encontra inevitavelmente entrelaçado ao coletivo.

É importante dizer que em sua mudança para o centro urbano, ela trouxe consigo modos de pensar o coletivo provenientes do modo de vida no campo, o que a colocou em papel de liderança na construção de espaços coletivos no seu novo destino, que geraram conquistas comunitárias e políticas em seu bairro, como a construção da primeira creche e do primeiro posto de saúde públicos. Isso, além da doação frequente de comida e de roupas para pessoas mais carentes e moradores de rua, em parceria com a Igreja do bairro, onde atuou por muitos anos. Pensar coletivamente em espaços urbanos individualizantes é herança de Jacarandira. Em nossas conversas, ao rememorar sua vida, Marta ressalta que não se vê como vítima, mas como uma sobrevivente e uma vitoriosa,

Eu fico pensando que eu nem merecia, porque fui uma menina criada sem pai nem mãe. Quando eu estava com 15 anos, casada, fui pra minha casa, e pensei, fui muito ajudada por Deus. Fui muito protegida. Eu nunca tinha trabalhado de serviçal na escola, eu cheguei e trabalhei. Não tive estudo, nem curso nenhum, mas eu consegui. Eu agradeço muito. (MARTA)

²⁰ Lispector, Clarice. A Hora da Estrela, 2017, p.50

Ela agradece por ter conseguido sobreviver à dureza da vida, seja no campo, seja na cidade grande -onde deparou-se com um ambiente divergente de suas origens, seja pela linguagem, seja pelos ofícios. O casal e os mais novos moraram por muitos meses no local onde trabalharam, o Colégio Madre Carmelita, em que Marta trabalhou como faxineira, seu marido como zelador e uma de suas filhas, como servente escolar.

Por muitos anos, muitos anos mesmo, até me aposentar, eu trabalhei em duas escolas, Madre Carmelita e o antigo convento Colégio Piedade, que hoje é o colégio Pitágoras. Eu saía de casa às 5h30 e voltava às 20h30, quando ainda tinha que ir para o meu terceiro trabalho, né? Tinha que arrumar a casa, cuidar dos filhos.(MARTA)

Após esse período alugaram um pequeno barracão e, anos depois, conseguiram comprar um lote e construir sua casa na zona Norte de Belo Horizonte. O trajeto de sua casa até a escola era feito a pé -naquele tempo não havia nenhuma linha de ônibus que passasse ali. Para chegarem ao seu destino, atravessavam uma mata de eucalipto, numa distância de aproximadamente 4 KM de casa.

Para sair de casa até a escola, a gente atravessava um rio dentro da mata. A gente atravessava pela “pinguela”, que era assim um tronco de árvore com um corrimão estreitinho pra segurar. Quando chovia, o rio enchia e não tinha como ir para a escola. A gente fazia esse trajeto juntas por medo do “tarado”, um homem que a gente escutava sempre que atacava as mulheres no eucalipto. (MARTA)

Essas mulheres, posso dizer, atravessaram longas distâncias, seja de uma cidade para outra, a cavalo ou em um caminhão de leite, seja de um bairro a outro a pé, atravessando mata e rio. Atravessaram longas distâncias para alcançar destinos sabidos, embora as origens continuem sempre inacessíveis. Diferentemente das famílias da elite brasileira, que tem um nome, uma lastro, documentos e uma enorme árvore genealógica a partir da qual se conectam aos seus ancestrais europeus, a família de minha avó materna, e de tantas outras órfãs, sem prestígio, tem fundamentalmente em sua genealogia uma lacuna, uma pergunta, ou uma vaga lembrança. A narrativa das famílias importantes, as que devem ser lembradas, guardam nomes, sobrenomes, objetos, fotografias e filmagens ao longo de gerações, ao passo que “os sujeitos que não importam” comumente não sabem quem os precederam, qual sua origem e a origem de seus sobrenomes -sobrenomes esses muitas vezes “inventados” e

que se diferem mesmo entre irmãos e pais. Sem grandes feitos, sem sobrenomes importantes. Só uma mala e um bilhete: “não confie em estranhos”.

Uma vez, uma mulher européia de uma família importante, ao me conhecer, me perguntou: “mas você não tem nenhum sobrenome estrangeiro? E Alves, vem de onde?” Não sei, uma de minhas tias disse que ninguém sabe a origem, apenas entende o uso de “Alves” para as mulheres e “Machado” para os homens, já que o segundo não “cairia bem” para o sexo feminino, para ela. Ela riu e me achou insignificante, “provinciana”. “Não confie em estrangeiros”, poderia estar escrito no bilhete entregue a minha avó. Quem se indaga é incompleto, quem indaga demais aos outros transborda? Recolher os restos do que nos falta, recolher os restos do que não nos falta, mas falta aos outros. Talvez isso se aproxime de uma vida pessoal.

3.2 Uma Linguagem Estranha Ou O Direito Ao Grito

Logo que chegamos da roça em Belo Horizonte, tinha gente que achava a gente meio bobo, porque a gente usava umas palavras diferentes das palavras que eles usam aqui. Acredito que muita gente deve ter rido de nós. (UDA)

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. (...)) (Clarice Lispector, 2017, p.63)

Como é difícil sair de nós mesmos. Quando escrevo sobre minha família, organizo e construo um arquivo, deixando as marcas de minhas próprias mãos. Ainda assim, transgredir os meus próprios limites me fascina. “E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. **Qualquer que seja o que quer dizer “realidade”**²¹. Falar de uma realidade que me ultrapassa, de memórias daquelas que vieram antes, que me ultrapassam também porque cruzam caminhos de tantas outras. Quantas realidades há para se dizer? Penso em Macabéa²², ou Maca, órfã aos dois anos de idade de pai e de mãe, e que saiu de Alagoas para o Rio de Janeiro, aparentemente entre as décadas de 1960 e 1970, também num período de êxodo rural.

²¹ LISPECTOR, Clarice. A Hora da Estrela, 2017, p.52

²² Personagem de A Hora da Estrela, de Clarice Lispector.

Macabéa tem a delicadeza de não reclamar demais. Talvez por isso um dos títulos possíveis que Clarice criou para essa história foi “Ela não sabe gritar”. *Pode o subalterno falar?* Pergunta Gayatri Spivak em 1985. Pode gritar? E se o grito é desafinado, carregado de um sotaque interiorano? Quem escuta? Maca são muitas, são mulheres deparando-se com o fato de que sua fala marca uma origem geográfica, social e o seu nível de alfabetização; deparando-se com o quanto isso deve ser motivo de vergonha e até mesmo qual tipo de trabalho podem exercer. São aquelas muitas que passam por discriminação social e de gênero na tentativa de se estabelecerem numa sociedade em que a ideologia dominante reflete a cultura colonial, branca, burguesa e patriarcal.

Macabéa são sujeitos comuns, das pequenas histórias. Diversas entre si. Dentro de uma lógica hierárquica, e nessa hierarquia tantas outras são reproduzidas, de raça, de classe, de gênero, de sexualidade e de geografia, nesta pesquisa as subalternas são essas mulheres comuns, nascidas no interior, com privilégio de cor, brancas, porém pobres, sem heranças de sobrenomes estrangeiros ou de terras. Subalternas, de origem incerta, de uma genealogia órfã, que migraram para a capital em busca de trabalho, escolaridade e uma vida com mais oportunidades, embora esta fosse uma cidade “toda feita contra” elas. Agora mesmo já não sei se falo da personagem de Clarice ou de minhas familiares.

“Eu vou ter tanta saudade de mim quando morrer”²³, disse ela.

Se ter futuro é um luxo, talvez o luxo seja ter saudade de si mesma após a morte? E se Macabéa sentia saudade de si ainda viva? Por terem sido historicamente alvos das fantasias, das projeções e dos imaginários do *branco colonizador* sobre o que deveriam ser, os povos colonizados do terceiro mundo desenvolvem uma relação consigo mesmos(as) através da presença alienante do outro *branco*. Um outro de si mesmo que não fora “des-coberto, mas en-coberto quanto ‘si mesmo’ e construído quanto ‘outro’²⁴” (DUSSEL, 1993, p.8). A confissão de Maca ainda ressoa. O colonizado torna-se aquele ser tratado

²³ LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*, 2017, p.82

²⁴ Uma representação do outro pode ser encontrada no livro *A Conquista da América*, de Tzvetan Todorov (2010), mais especificamente em relação ao Caribe e ao México, apresentando as relações que se estabelecem entre o “eu” e o “outro” a partir da chegada europeia nos territórios americanos. O autor aponta que estar diante do Outro pode implicar em descobrir os outros em si mesmo, e também em reagir frente a essa presença com estranheza, de modo que como o sujeito reconhece o Outro, se coloca a ele a questão da alteridade. A estranheza acontece na medida em que o outro representa o estranho, o desconhecido. Todorov aponta que Colombo ora descreve em seu diário que os indígenas são extremamente bondosos e dóceis, ora os taxa de “cães imundos”, porque não entende suas práticas culturais distintas, sob a ótica etnocêntrica e violenta; vê-se “estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie.” (TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2010, p.3.).

como ambivalente, visto ora como o “mesmo”, ora como o “outro”. O (a) colonizado(a) é imaginado(a) e se imagina; ele (ela) vive a imposição da cultura hegemônica, no entanto ainda é terceiro mundo: um estrangeiro (a) em sua terra natal? No Brasil, cuja estrutura reproduz a colonização, os negros e os indígenas são o outro do branco, ao passo que o brasileiro é o outro do branco europeu / estadunidense, embora a elite branca e parcela da classe média, reproduzam a ideologia do complexo de viralata, vendo-se tão próximos do Norte Global.

A colonialidade também se manifesta na estrutura da sociedade brasileira, dentre outras maneiras, através de hierarquias entre centro e periferia, entre espaço urbano e rural - que vê o primeiro como o lugar do progresso e o segundo como arcaico-, das hierarquias de gênero, e, também hierarquias sociolinguísticas, em relação ao domínio do português culto e das marcas de oralidade. Lia Schucman (2012), em sua tese *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder* faz um estudo das hierarquias que envolvem ser “branco²⁵”, que é uma categoria relacional, uma vez que há escalas de brancura. A sua pesquisa analisa que ser branco no Brasil é mais uma questão de cor da pele e de traços fenotípicos do que de origem, ao contrário do Norte global. A identidade racial é pensada a partir do fenótipo: pele branca, cabelo liso, traços finos, olhos claros, e não em termos da linhagem familiar, de modo que branquitude é uma categoria relacional, construída no espaço/tempo. Assim, uma mulher considerada “branca” em Recife será considerada “nordestina” em Santa Catarina e será considerada “latina” nos EUA. Ainda, uma mulher brasileira cujos traços fenotípicos no Brasil a colocam no topo da pirâmide de brancura, na Europa será *latina* e viverá algum tipo de xenofobia, pois ser branco neste espaço relaciona-se à origem europeia.

Sempre que leio *A Hora da Estrela* passo alguns dias tentando reconhecer os rostos de Macabéa nas ruas. Uma datilógrafa que estudou até o terceiro ano primário, para quem ter “futuro era luxo” (LISPECTOR, 2017, p.86): Macabéas são muitas e em alguns de seus reflexos podemos nos reconhecer. Penso também em minhas familiares. ***Um assovio no vento escuro***, “Pois que a vida é assim: aperta-se o botão e a vida acende. Só que ela não sabia qual era o botão de acender. Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica

²⁵ A este respeito, Rita Segato (2010) argumenta que há uma deficiência de reflexão sobre a categoria “raça” na América Latina e, por este signo ser incerto, por termos este rosto, este corpo mestiço, ele torna-se camaleônico, porque se afirma de formas diferentes quando cruzamos cada fronteira, sendo que isso poderá nos guiar em direção a uma epistemologia própria. No entanto, é importante frisar que o corpo branco possui privilégios de cor em relação ao corpo negro, dentro e fora do Brasil. (In.: *Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje*. Crítica y Emancipación Año II N° 3 Primer Semestre 2010)

onde ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR, 2017, p. 62). A condição sócio-econômica é fundamental na sociedade brasileira para definir o “branco” (da elite) e o “outro” branco, de modo que brancos pobres se assemelham aos brancos nordestinos. Ao migrante do interior para a capital enquanto “outro” é apresentado um cenário social que pode gerar um sentimento de não caber em certos espaços, de não saber qual lugar ali é para si -ou, até mesmo, o lugar que pode ocupar já seja bastante pré-determinado. Isso acaba por produzir um senso de estranhamento para essas figuras em relação aos outros, dos outros em relação a elas, e nelas mesmas em relação a si próprias.

Penso mais uma vez na alagoana, que admirava Marilyn Monroe, padrão de beleza feminino difundido pelos Estados Unidos. Ela se olha no espelho, mas o reflexo era distinto da Monroe. Ela se amava ainda assim? Ela sentia raiva? Maca tinha dificuldade de se reconhecer enquanto sujeito, mas a dificuldade maior era dos outros: ela era tratada no Rio de Janeiro como uma estranha -uma estrangeira- por vir do Nordeste. Macabéa poderia ser uma de minhas tias? Conhece Olímpico, nordestino ambicioso, com quem passa a ter uma relação amorosa, mas que a inferioriza e a abandona para namorar sua amiga Glória, carioca que pinta seus cabelos de loiro, pois namorá-la seria uma ascensão social para ele em relação à nordestina. *Por que ela não reage?*, pergunta o narrador. *Ela é doce e obediente.*²⁶

A relação entre o popular e o urbano também foi construída de forma dicotômica e hierárquica: o rural era o oposto do culto, da cultura de elite e da cultura burguesa. “Hoje estamos em um processo de hibridizações, desterritorializações, descentralizações e reorganizações” (BARBERO, Jesus Martín, 1991, Tradução livre). Segundo Barbero, essa polarização entendia que viver na cidade e no campo eram formas opostas de habitar o planeta, considerando o campo enquanto elemental e autêntico e a cidade como o sofisticado e o industrial. Se num primeiro momento o popular²⁷ era a cultura do campo, a partir do êxodo rural em direção às cidades, o popular passou a ser aquela cultura que chega como o “outro” da cultura hegemônica da burguesia urbana. Para o autor, a cultura latino americana vive um processo de desterritorialização, pois a migração massiva do campo para a cidade faz com que as pessoas não tenham mais uma memória territorial²⁸, uma vez que o urbano é

²⁶ LISPECTOR, 2017, p.59

²⁷ Barbero (1991) exemplifica como a música negra dos ex escravizados, ao chegar na cidade do Rio de Janeiro, para poder se converter em música urbana, teve que passar pela luta de classes, politizar-se, até chegar ao ponto de ser a referência da música nacional- o samba. (BARBERO, 1991, p.3)

²⁸A esse respeito, Em *Os Involuntários da Pátria* (2017), Viveiros de Castro apresenta as leituras etimológicas para índio, indígena e brasileiro, entendendo que um ponto primordial de diferenciação é a relação com a terra. Segundo o autor, ser brasileiro é pensar e agir e se considerar (e talvez ser

o lugar da fragmentação e por isso, “Vivemos em uma cidade "invisível" no sentido mais simples da palavra e em seus sentidos mais simbólicos. Cada vez mais pessoas deixam de viver na cidade para viver em um entorno pequeno e olhar para a cidade como algo alheio, estranho.” (BARBERO, 1991, p.5). Talvez posso dizer que, depois de ter vivido 47 anos na capital, essa ainda era uma local alheio para Marta. Isso porque minha avó, aos 89 anos, teve como conquista pessoal ter voltado para a zona rural, em um pequeno distrito próximo à Belo Horizonte, onde escolheu viver até o fim de sua vida. E não só ela: assim como migraram, um a um do campo para a cidade, após se aposentarem, meus tios e tias fizeram novamente, um a um, o movimento contrário, saindo da capital para o campo.

Se a cultura da elite ou da burguesia é uma das marcas dos centros urbanos, o domínio da língua culta e do sotaque da capital em relação ao sotaque das regiões interioranas -ou se pensarmos no contexto nacional, o sotaque do Rio de Janeiro tem maior prestígio, enquanto a fala nordestina é inferiorizada- cria hierarquias sociais, que levam a prestígios políticos, historicamente usufruídos por figuras masculinas: quem tem o domínio da escrita é quem, geralmente, escreve leis, escreve a história de um país, de um povo e sobre povos. Ou, nas palavras de Jacques Rancière,

O homem, diz Aristóteles, é político porque possui a palavra que partilha o justo e o injusto, enquanto o animal só tem a voz que indica prazer e dor. Mas toda a questão consiste, então, em saber quem tem a palavra e quem tem apenas voz. Em todos os tempos, a recusa a considerar algumas categorias de pessoas como seres políticos passou pela recusa a ouvir os sons que saíam de suas bocas como discurso. (RANCIÈRE, 2010, p. 20)

Quem tem a palavra e quem tem a voz? O grito? É pelo fato de a História ter sido escrita pelas narrativas vencedoras, que Walter Benjamin, em “Teses sobre o conceito de História” (1940) sugere “escovar a história a contrapelo”, de modo a enxergar a história de forma crítica, a partir do ângulo dos excluídos. Olho para a **fotografia 17**, presente nos meus arquivos familiares, e lembro que Macabéa "pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito" (LISPECTOR, 2017, p.104). Trabalhadores rurais posam para a foto, e tudo nesta imagem, para mim, grita. Poderia estar Macabéa ali,

considerado) como “cidadão”, isto é, como uma pessoa definida, registrada, vigiada, controlada, assistida — em suma, pesada, contada e medida por um Estado-nação territorial, o “Brasil”. Essa condição de súdito (um dos eufemismos de súdito é “sujeito [de direitos]”) não tem absolutamente nada a ver com a relação indígena vital, originária, com a terra, com o lugar em que se vive e de onde se tira seu sustento, onde se faz a vida junto com seus parentes e amigos. Ser indígena é ter como referência primordial a relação com a terra em que nasceu ou onde se estabeleceu para fazer sua vida, seja ela uma aldeia na floresta, um vilarejo no sertão, uma comunidade de beira-rio ou uma favela nas periferias metropolitanas. É ser parte de uma comunidade ligada a um lugar específico, ou seja, é integrar um povo. Viveiros de Castro acrescenta que o Estado, ao contrário dos povos, consiste no singular, enquanto universal, total, ao passo que o povo é Múltiplo.

na foto? Ou algum de seus parentes? Para Spivak, o ato de ser ouvido ou lido não ocorre para os subalternos, uma vez que os sujeitos da cultura hegemônica, predominantemente masculina, elitista e branca, tendem a falar por eles ou mesmo silenciá-los e assim a história é escrita e contada pelos vencedores, sob a perspectiva desses, com o objetivo de excluir a diversidade de narrativas e construir a si mesmos como regra. Mas há de ter o direito ao grito - posso ouvir o som dos corpos nesta fotografia.



FOTOGRAFIA 17: *estrangeiras do trópico*, 2020-2022. Autoria própria

Diante da pergunta *pode o subalterno falar?*, entendo o ato de falar não apenas enquanto conteúdo do que é dito (discurso/semântica), mas também enquanto forma linguística e gramatical (oralidade/ escrita/ norma culta). Lembro-me do estranhamento que sentia quando bem pequena o que eu aprendia nas aulas de português sobre o falar “correto” era distinto das conversas entre minha avó e tias, que tinham apenas o ensino básico, chamado na época “quarta série primária”. Isso me causava conflito a partir de um ponto básico de interação com elas, a comunicação verbal. Ao ouvir as palavras sendo pronunciadas tão diferentemente de como eu aprendia na escola, além do estranhamento, sentia constrangimento ao rapidamente ouvir a interferência de meus primos dizendo que elas falavam “errado”²⁹ e logo percebia o quanto aquela censura as irritava. Esse estranhamento se repetiu em 2010, quando entrei para o curso de Letras³⁰, o qual decidi

²⁹ A esse respeito, diversos autores, entre eles Sírio Possenti ampliou a discussão em torno do preconceito linguístico, que está relacionado à discriminação de indivíduos baseando-se – única e exclusivamente – em um padrão linguístico de prestígio. Ao contrário disso, a língua é viva e afetada por fatores históricos, sociais, geográficos e estilísticos e todas as falas são validadas, desde que se preserve a intenção inicial: a comunicação.

³⁰ Apesar de citar essa questão não apenas pessoal, mas compartilhada entre tantos estudantes do curso de Letras, a experiência desse ensino não se resume a isso, devido à qualidade deste curso na UFMG.

fazer pelo gosto por literatura e por escrever, porém, a todo momento a estrutura daquele ambiente colocava a experiência da leitura e da escrita como lugar distante -e mesmo inalcançável- da minha experiência até então. Entre longos parênteses: já no primeiro semestre havia um grande volume de textos de autores críticos aclamados da teoria literária, cujo conteúdo era voltado para o próprio pensar textual, formal e estilístico, ou para os autores clássicos, tudo muito distante da minha realidade anterior enquanto estudante. Lembro-me das várias vezes em que eu e outros estudantes comentamos que escrevíamos literatura e isso era recebido como totalmente irrelevante, uma vez que não éramos nada perto dos cânones.

Trago a linguagem, pois a partir dela se dá uma série de hierarquias e violências na cultura ocidental em relação àqueles que fogem à hegemonia linguística, ao prestígio da norma culta. Aqueles que não têm esse domínio -não por falta de capacidade, mas de condições sócio-econômicas- são muitas vezes enganados, inferiorizados e têm menos oportunidades. Por vezes há o sonho de estudar, mas ele é distante da realidade.

Esse sonho foi por motivo de uma conversa da minha avó. Quando eu estudei, eu morei com minha avó paterna. Eu estava na despensa da casa dela, tinha uma lata de guardar biscoito, cheia de escritos de Santa Rita. Eu estava lendo alto e quando eu saí da despensa a vovó falou assim: “ô, Uda, você tem uma voz tão bonita. Você podia ser professora”. Daquela hora pra cá aquilo nunca mais saiu da minha cabeça, ser professora! Mas acontece que somos 9 filhos, o dia que eu formei na quarta série primária, meu pai foi pra festinha de formatura da quarta série e ele falou que não ia me deixar estudar mais, porque eram muitos irmãos e ele não podia deixar estudar todos. Ele me mandou ir pra casa ajudar minha mãe a cuidar dos outros filhos. Fui pra casa chorando muito, e chorei por muitos anos. (UDA)

Sim, Uda chorou por muitos anos, ela, a primeira filha dos nove filhos, nasceu em 1946, na Fazenda do Jacaré. Até hoje ao se lembrar do seu grande sonho de ser professora fica emocionada, por ter sido impedida de completar os estudos para ter que cuidar da casa e dos irmãos mais novos, os quais viu irem para a cidade de Oliveira estudar. Mesmo quando Marta foi em 1971 para a capital, Uda ficou na roça cuidando dos irmãos como se fossem seus próprios filhos. Mais tarde, quando chegou a Belo Horizonte, entrou para a escola não como estudante ou professora, mas como o que era nomeado “servente escolar”. Ela sabia que sem os estudos, sem o domínio da leitura e da escrita, e sendo do interior de Minas Gerais, ela teria dificuldades para conseguir um emprego com melhor remuneração. Enquanto trabalhava na limpeza da Escola Estadual Madre Carmelita, via professores e alunos na sala de aula, onde ela sempre quis estar e lembrava com tristeza de seu sonho.

Aqui me lembro novamente de Macabéa na firma onde trabalhava como datilógrafa, copiando lentamente letra por letra, com dificuldade, ela que tinha até o terceiro ano primário. Elas, com seus olhos enormes e interrogativos; com um olhar de quem tem uma asa ferida³¹.

Historicamente, o predomínio da cultura escrita foi uma imposição cultural tão violenta que passou a substituir a incorporação, ou seja, o conhecimento armazenado pelo corpo, transmitido pela gestualidade, pela oralidade, pelos rituais e pela dança, para citar alguns. Essa questão é tratada por Diana Taylor, em *O Arquivo e O Repertório* (2013), em que analisa como a imposição da escrita passou pelo entendimento errôneo, e etnocêntrico, de que culturas sem escrita não teriam passado, por não terem memória, pois esta última seria preservada apenas pela escrita. Segundo Taylor, culturas como a dos Incas, Maias e Astecas praticavam a escrita como lembrete da performance e da oralidade, de modo que a “escrita dependia muito mais da cultura incorporada para sua transmissão do que o inverso” (TAYLOR, 2013, p.46).

No entanto, por meio da colonização, a escrita foi imposta como saber dominante, de modo que aqueles que dominavam a escrita nas Américas tinham mais poder sobre os outros e também por meio da escrita, Portugal e Espanha puderam controlar as colônias à distância. Mesmo após séculos desta imposição cultural, os saberes do corpo resistiram e sobreviveram em diversas culturas e epistemologias das Américas, para quem ler e escrever ocupa um lugar menos vertical e mais horizontal:

Ler e escrever é uma técnica, da mesma maneira que alguém pode aprender a dirigir um carro ou a operar uma máquina. Então a gente opera essas coisas, mas nós damos a elas a exata dimensão que têm. Escrever e ler para mim não é uma virtude maior do que andar, nadar, subir em árvores, correr, caçar, fazer um balaio, um arco, uma flecha ou uma canoa. Acredito que quando uma cultura elege essas atividades como coisas que têm valor em si mesmas está excluindo da cidadania milhares de pessoas para as quais as atividades de escrever e ler não tem nada a ver. Como elas não escrevem e não lêem, também nunca serão parte das pessoas que decidem, que resolvem (KRENAK, 2015, p. 86).

Krenak traz, assim como elucida Taylor, os elementos do repertório, ou seja, do saber corporal, como sendo tão importantes quanto a prática da escrita e da leitura. Para Taylor, a fratura não se dá entre a palavra escrita e a falada, mas entre o arquivo de materiais supostamente duradouros -isto é, textos, documentos, edifícios, ossos, e o repertório, práticas e conhecimentos incorporados- tais como a língua falada, a dança, os esportes, os

³¹ Referência ao livro *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, 1977.

rituais, vistos como efêmeros (TAYLOR, 2013, p.48). A memória arquivada constrói uma falsa sensação de estabilidade, porque separa a escrita (permanente) do conhecimento corporal (da presença, encenação), ou seja, os itens de um arquivo podem ser os mesmos, o que muda é a leitura e/ou a incorporação que se faz sobre eles. Já o repertório, o conhecimento transmitido pelo corpo, opera pela encenação da memória corporal, considerada pela cultura hegemônica como conhecimento efêmero, tendo como manifestações as danças, os gestos, a performance, a oralidade, o canto, a magia, etc. Assim, se a escrita opera pela distância, o repertório opera pela presença. Ambos operam juntos, embora a tendência seja a valorização da escrita como conhecimento confiável para se construir história, agindo, assim, em divergência à memória transmitida, por exemplo, entre familiares, que opera predominantemente pela oralidade, pela gestualidade, pela corporalidade, etc.

Diante desta fenda criada pela dicotomia, a resposta de Gloria Anzaldúa ecoa: pensamento fronteiriço. Questionar identidades essencialistas, romper com os binarismos linguísticos, desenvolver uma escrita bilingue (*spanGLISH*), questionar a pureza gramatical, cruzar fronteiras geopolíticas, literárias e conceituais. Em *Borderlands: the new mestiza*, 1999, a escritora chicana, pergunta, *sendo a mestiça bilingue, multilíngue, imersa em pelo menos três culturas, em um estado de transição perpétua, à qual coletividade a filha de uma mãe de pele escura escuta?* (Anzaldúa, 1999, p.100, tradução livre). *Como mestiça*³², Anzaldúa (1999) continua, *não tenho país, minha terra natal me expulsou* (Anzaldúa, 1999, p.102, tradução livre). Exilada -porém em seu próprio país. Devido ao caráter dual ou múltiplo de habitar fronteiras, de se equilibrar entre elas, a mulher *está disposta a compartilhar, a tornar-se vulnerável a formas estrangeiras de ver e pensar. Ela renuncia a todas as noções de segurança, do familiar. Desconstruir, construir. Torna-se nahual, capaz*

³² Há muitas discussões em torno da ideia de mestiçagem nas Américas. A respeito da proposta de Anzaldúa, Curiel afirma que a ideia de mestiçagem na América Latina e no Caribe, ao contrário do contexto norte americano, respondem a uma ideologia racista, por ter tentado construir um ideal de nação homogênea, com base na herança fundamentalmente europeia e o ideal de branquitude. *Esta ideología del mestizaje se hizo con base en la explotación y violación de las mujeres indígenas y negras. Las mujeres fueron siempre instrumentalizadas para satisfacer el apetito sexual del hombre blanco y así asegurar la mezcla de sangres para mejorar la raza.* (CURIEL, 2007, P.8). Silvia Cusicanqui traz uma alegoria a partir da palavra ch'ixi, que tem conotações diferentes: é um produto de cor da justaposição, em pequenos pontos ou manchas, de duas cores opostas ou contrastantes: branco e preto, vermelho e verde, etc. É aquele cinza manchado resultante da mistura imperceptível de branco e preto, que são confundidos com a percepção sem nunca se misturar ao todo. A noção Ch'ixi, obedece à ideia Aymara de algo que é e não é ao mesmo tempo, ou seja, para a lógica do terceiro incluído. Uma cor cinza ch'ixi é branca e não é ao mesmo tempo, é branco e também é negro, o seu contrário. Já Lélia Gonzalez (1980) desenvolveu o conceito de *amefricanidade* para denunciar a latinidade como uma nova forma de eurocentrismo, pois subestima ou descarta as dimensões indígenas e negras na construção das Américas, apagando genealogias originárias, memórias, línguas e modos de vida.

de se transformar em árvore, em coioote ou em outra pessoa. (Anzaldúa, 1991, p.105). Ler Anzaldúa foi um estilhaço: tornar-se nahual, transformar-se em coioote, gritar, emitir voz, palavra, fazer barulho. Tomar tempo para ser múltipla.

A política advém quando aqueles que “não têm” tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza a dor. Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2010, p.21)

Um espaço comum é formado pela pluralidade de vozes e de modos de perceber e de estar no mundo. A formação de uma comunidade política com base na enunciação dos sujeitos e na discordância das percepções individuais é essencial para a construção e a partilha de um espaço comum. A política, segundo Jacques Rancière, é essencialmente estética, ou seja, fundada sobre o mundo sensível, assim como as artes e, por isso, um regime político só pode ser democrático se incentivar a multiplicidade de manifestações dentro da comunidade, transformando radicalmente as coisas. A história, o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido, criando uma “indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica” (RANCIÈRE, 2009, p.54), permitindo uma maior diversidade de vozes e olhares.

Criar uma realidade para senti-la. Rodrigo S.M, o narrador de *A Hora da Estrela*, se propõe a escrever simples para não enfeitar a história de Maca. “Não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem poderia mordê-lo, morrendo de fome.” (LISPECTOR, 2017, p.50). Ele quer falar simples para captar a sua delicada e vaga existência, para partilhar o comum para ser tocado. Escrever com o corpo, escrever *uma névoa úmida*. Transformar a palavra, escrever uma névoa úmida que encobre um vale aos pés da Serra do Segredo. “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.” (LISPECTOR, 2017, p.51). Eis que do livro-silêncio se irrompe um grito estridente - este subcapítulo é uma fotografia muda, porém ela grita. Eis as resistentes e teimosas raças anãs.

3.3 Memórias tão antigas quanto a Terra: hortas, lavouras e a relação familiar entre os saberes do campo e do corpo

Minha vida de criança foi muito trabalho, muita luta. Ajudando a criar os irmãos mais novos e o pai na lavoura. Plantando milho, mandioca, amendoim. Quando não estava ajudando os meus pais na roça, levava almoço pra eles.. às vezes debaixo de chuva, a gente chegava molhadinho!!! Essa era nossa missão; a gente acompanhava a vida deles. Aí minha mãe foi pra cidade de Oliveira e eu assumi a casa da roça com dez anos de idade, com meu pai e um irmão. Eles iam trabalhar na lavoura longe... eu ficava sozinha cuidando da casa até eles chegarem. Daí por diante minha história é muito longa. (APARECIDA)

Remendava as roupas com as linhas que eu mesma fazia. Meu marido dizia que não podia comprar coberta na cidade, pois não tinha dinheiro. Então ele comprou o carneiro e eu fiz todo o processo de produção das colchas. A lã tinha que ser cortada na época certa, de seis em seis meses, e o carneiro precisava estar sadio. Um carneiro gerava duas colchas. Primeiro eu lavava a lã, deixava de molho por um dia na panela do sabão. Eu mesma fazia o sabão. Depois enxaguava de baixo da bica no balaio, colocava no sol para secar e depois fiava a lã na roda. Tingia com plantinhas que eu tinha: a quaresminha dava a cor amarelinha e o pau brasil, que a gente também chamava de grená, uma cor vermelho escuro. Eu tingia o raminho junto com a linha e dava a cor. Com 1KG de lã fazia roupas e mantas pra família e o resto eu vendia. (MARTA)

Uma pessoa sempre escreve e lê do lugar em que seus pés estão plantados, do solo em que se firma, da sua situação particular, seu ponto de vista. (Anzaldúa, To(o) Queer de Writer, 1990). [repito essa frase mil vezes. pés plantados. pés plantados] (Debora Pazetto, 2021, p.70)



FOTOGRAFIA 18: estrangeiras do trópico, 2020-2022. Autoria própria

Da esquerda para a direita na **fotografia 18**, a primeira é Aparecida, com aproximadamente seus nove anos de idade, junto às outras mulheres com quem trabalhava na lavoura de agricultura familiar. Pés plantados: escrever desde onde vejo o mundo, de onde penso o mundo. Pés na terra - desde essa realidade particular, minha vó e tias pensam a existência. Aparecida cresceu pensando o mundo com seus pés plantados na lavoura, e mesmo quando se mudou para a capital, sua referência ainda era a terra.

Carrinho de mão, enxada, foice, essas eram suas ferramentas de trabalho no campo. Os saberes incorporados de minha tia Aparecida, apreendidos nestes tempos da roça foram transmitidos a mim ao longo de minha infância e adolescência não por meio do arquivo, mas da própria prática remanescente em Belo Horizonte, no quintal de sua casa. Isso porque, como afirma Taylor (2013), os saberes do corpo continuam e certamente continuarão sendo veículo de transmissão do conhecimento social, da memória e da identidade pré e pós-escrita. Aparecida veio para Belo Horizonte em 1991 em prol da escolaridade dos seus filhos e de ficar junto a sua família, que já tinha migrado para a capital, sendo ela a última a sair do interior.

Apesar da luta que foi, acho que ter vindo pra Belo Horizonte foi muito bom pra família. Vim pelos meus filhos, pra terem mais oportunidades na vida. Hoje vejo que foi bom pra mim também, porque se eu tivesse ficado na roça nem sei se eu estaria viva hoje, porque o trabalho era muito pesado. A gente só tinha o necessário, nem roupa direito a gente tinha (APARECIDA).

Nasceu em 1950, em Córrego Fundo. Aos treze anos começou a trabalhar na Santa Casa de Oliveira-MG como passadeira de roupa, aos quatorze anos teve seu primeiro filho. A partir de uma prova aplicada pela Santa Casa, que avaliou conhecimentos básicos de pressão, temperatura e ética médica, passou em primeiro lugar no exame para ser enfermeira.

Com quatorze anos assumi maternidade, a gente já tinha corpo de adulto, como se fosse uma moça formada. A gente trabalhava por prática, tínhamos muita responsabilidade desde muito cedo. Aí alimentei a ideia de ser enfermeira. “Quem sabe um dia vou chegar a ser enfermeira, por capacidade?” Depois de ter filhos fiquei um tempo sem trabalhar e só depois eu voltei a trabalhar de novo no hospital, dava plantão a noite. Aí os filhos começaram a vir pra Belo Horizonte (APARECIDA).

Após muitos anos trabalhando como enfermeira, Aparecida se mudou para Belo Horizonte para viver junto a sua família:

Veio o mais velho, com o passar dos tempos veio o segundo, aí o terceiro ficou pendente por minha causa. Queria vir, porque realmente o campo de trabalho e estudo em Belo Horizonte era maior. Só que ele falava: se a senhora não for, eu não vou, mãe. E foi indo, foi indo, até que um dia eu resolvi, agora eu tenho que ir pra onde está a minha família, porque os pais e os irmãos todos e dois filhos já estavam em Belo Horizonte, lutando pela sobrevivência deles. Eu decidi ir embora e falei com meu filho, o dia que você decidir ir embora, me fala que eu vou também. E assim foi... ele veio no mês de Fevereiro, quando em Abril eu vim de mudança. Foi muito sofrido, porque meu marido não queria vir, teve muita resistência no início e eu preocupava muito, porque a gente tinha que dar sustentação para os filhos e eu não podia pesar meus pais, porque não era só eu de filha e comecei arrematando costura pra uma costureira. Aí a pouco arrumei serviço numa escolinha, no berçário. Depois fui pro colégio Pitágoras, onde eu trabalhava dentro da enfermagem e onde trabalhei por dezoito anos até me aposentar (APARECIDA).

Onde quer que Aparecida vá, ela leva consigo seus saberes do campo. Enquanto enfermeira também tinha seus pés plantados: sempre recorreu ao uso de plantas e chás, saberes aprendidos em sua vida no campo, em contato com a terra, e também transmitidos por sua mãe. Apesar do trabalho com medicamentos farmacológicos, sempre que alguém próximo passa mal, recorre primeiramente ao que chama de “chá caseiro”.

Sempre tive minha horta. Minha planta favorita é a “mentraste”, que dá no mato, muito boa pra pessoa que tá ruim do estômago, com vômitos. Dou de beber com bicarbonato e sal, é um chá muito abençoado. Tenho sempre também minha hortelã, o picão, já apliquei cabelinho de milho em brotoeja, que é uma feridinha que dá no corpo de criança, chá de laranja pra resfriado (APARECIDA).

Colher delicadamente na lua minguante pétalas de rosa branca, raiz de salsa e raiz de orégano: colocar em uma garrafa de vinho branco por uma semana. Beber um pouco da tintura todas as manhãs auxilia na cura da candidíase. Fazer banho de assento com chá de folhas de orégano remedia corrimento, dores na bexiga e assadura de bebês. A Espinheira Santa cura dores no estômago e também é abortiva.

Desde a Idade Média as mulheres parteiras, lavradoras e curandeiras eram bastante autônomas e tinham um vasto conhecimento sobre ervas e receitas naturais, possuindo domínio sobre seus próprios corpos. Historicamente, o distanciamento desses conhecimentos se deu de modo forçado, pois uma das condições para o desenvolvimento capitalista foi o processo que Michel Foucault definiu como “disciplinamento do corpo”, que, segundo Silvia Federici (2017), consistia em uma tentativa do Estado e da Igreja de transformar as potencialidades dos indivíduos em força de trabalho. Houve uma perseguição à curandeira popular³³ e as mulheres foram impedidas de exercer seu conhecimento das ervas e remédios curativos, que transmitiam e guardavam de geração em geração. Por não integrarem a cultura hegemônica, moradores que estão “à margem” dessa cultura, seja geograficamente ou socialmente, como indígenas, quilombolas e moradores do campo, acabam por manter uma relação familiar a esses saberes de cura do corpo por meio das ervas, garrafadas, tinturas e remédios naturais.

Felizmente, devido às minhas tias e avó, eu cresci numa cidade urbana tendo a oportunidade de frequentar o quintal de suas casas, que eram repletos de plantas, flores e ervas. Como uma farmácia natural em casa, eu era aconselhada aos usos do funcho e da melissa para dormir; do chá de cavalinha e de quebra pedra para dor nos rins; da romã e do guaco para a garganta; do boldo para o fígado, carqueja e espinheira santa para o estômago e do açafraão para inflamação. Também, fui tratada ao nascer com chá de picão para tratamento de icterícia.

Entendo como privilégio, uma vez que as farmácias naturais dos quintais, que vigoraram por tanto tempo, foram e são progressivamente substituídas por remédios alopáticos da indústria farmacêutica³⁴. Assim como minha tia, minha avó, conta que quando morava no campo, não havia farmácia ou médico e por isso as pessoas se curavam à base de plantas.

Onde eu cresci não tinha médico, então qualquer coisa que eu tinha eu recorria às plantas e por isso confio muito nelas. Aliás, tudo que eu planto prospera. Hoje o povo só confia em médico. Não to dizendo que não deve confiar em médico, deve, eles estudam, né? Mas eu também confio nas

³³ Ainda durante a Idade Média, segundo Federici, as mulheres utilizavam métodos contraceptivos para controle da natalidade a partir do conhecimento de ervas. No entanto, com o advento do capitalismo, o Estado passou a regular a procriação, criminalizando os métodos contraceptivos para que as mulheres gerassem filhos e filhas para o Estado.

³⁴ Como há hoje no Brasil um grande movimento anti-ciência que prega a automedicação e o uso de medicinas alternativas como substitutas de remédios laboratoriais, é importante dizer que nesta pesquisa há apenas um questionamento em relação à indústria farmacêutica e uma valorização de remédios naturais utilizados no campo, e não um posicionamento anti-ciência.

plantas, até porque muitos desses remédios da farmácia são feitos com as plantas. (MARTA)

De acordo com esta perspectiva, na qual a natureza era vista como um universo de signos e sinais marcados por afinidades invisíveis que tinham que ser decifradas (Foucault, 1970, pp. 26-7), cada elemento — as ervas, as plantas, os metais e a maior parte do corpo humano— escondia virtudes e poderes que lhe eram peculiares. É por isso que existia uma variedade de práticas desenhadas para se apropriar dos segredos da natureza e torcer seus poderes de acordo com a vontade humana. (FEDERICI, 2017, p. 258)

Não temos um corpo, somos corpos -corpos que percebem, que vivem este mundo e que podem trocar com outros corpos, sejam eles humanos ou não humanos, por isso, a relação com a terra, também um corpo, colabora para o entendimento do comum na sociedade. O contato com a terra promove outro entendimento do próprio tempo: há dias favoráveis ou não para se plantar, para se colher, a depender da fase da lua; há frutas para cada estação do ano e que estão disponíveis apenas naquele período para se comer. O tempo da vida corre de acordo com os ciclos da natureza. No entanto, diante de um calendário global, massificado, todo dia é dia de plantar, colher, ter qualquer fruta disponível para comer -afinal, temos todos os tipos de agrotóxicos no Brasil. Ao invés da observação do céu, dos ventos, da lua, nos espaços urbanos, em meio a prédios e a concretos, nos tornamos cada vez mais desconectados dessa experiência e aptos a nos movimentarmos de acordo com o tempo dos relógios e do capital.

Pés plantados -onde? Com o objetivo de aplicar esses conhecimentos nos espaços urbanos e fomentar a segurança alimentar, hoje há um movimento para a criação de hortas urbanas, num processo de “rurbanização” que é indispensável, “se desejamos retomar controle sobre nossa produção de alimentos, regenerar nosso ambiente e prover nossa subsistência.” (FEDERICI, 2018). Esses movimentos abrem discussão para uma visão orgânica no entendimento do mundo, que não compreende a Terra como fonte de recursos³⁵ inesgotáveis, causando mudanças e desastres ambientais.

³⁵ Pelo processo de dominação do “outro”, os corpos foram reduzidos a meio, seja de conhecimento ou de obtenção de lucro. “Se existe algo que não pode ser transformado imediatamente em lucro, como árvores e populações originárias, deve ser aniquilado. O outro é negado, e esse outro é tudo o que se opõe ao império do capital.” (SELIGMANN, 2019, p.22). A colonização hierarquizada, divide e domina, e hoje o neocolonialismo/neoliberalismo brasileiro implica em uma necropolítica que destrói fisicamente e simbolicamente não só as raças, mas as etnias e o meio ambiente, e portanto, “genocídio, etnocídio e ecocídio andam de mãos dadas nessa era” (SELIGMANN, 2019, p.23) além do memoricídio, que apaga as histórias e as narrativas das violências.

Para aqueles que tiram seu sustento, sua alimentação, desde uma relação saudável com a terra, pensar com os pés na terra é entender profundamente o valor de nutrição³⁶ oriundo da natureza. As hortas contribuem para a segurança alimentar, além de serem centros de sociabilidade, produção de conhecimento e troca cultural e intergeracional, para a reconstrução dos Comuns. Temos em nós, indivíduos ocidentalizados, um *atraso de nascença*?³⁷ Estamos, nós, enquanto sociedades modernas, anestesiados? Quantas formas há de se armazenar e transmitir memórias? Como pensar com os pés na terra para compreender, desde esse lugar, memórias testemunhadas por cadeias de montanhas, ou armazenadas pela terra, arquivadas em ossos e em fios de cabelo?

Embora tenha deixado tantas práticas no campo, ao se mudar para Belo Horizonte, acredito que apesar das circunstâncias contrárias, minha avó e tias trouxeram consigo diversos saberes do campo que soube cultivar e transmitir. Assim, operando de maneira conjunta, e não antagonica, nesta pesquisa, o arquivo e o repertório, a escrita e os saberes do corpo, atuam num fluir entre as falas orais transcritas para este corpo-texto, junto mesmo às fotografias dos álbuns de família, imagens-textos.

3.4 O Fantasma Da Solidão Ronda As Múltiplas Macabéas

Naquela época, os pais não falavam com as filhas, eles não falavam com a gente, apenas comunicavam apontando o dedo. (UDA)

Durante 300 años fue invisible, no fue escuchada, muchas veces deseé hablar, actuar, protestar, desafiar (...) Se mantuvo sin rostro y sin voz, pero una luz brilló a través del velo de su silencio. (Gloria Anzaldúa, 2004: 79).

O que não pode ser dito pelas mulheres e se repetiu dentro da família? eu pergunto no primeiro capítulo, acerca dos segredos que as mulheres não ousam dizer, mas que as perturbam, as angustiam e criam fraturas. Será que minha mãe teve algum dia um pequeno diário onde anotava suas inconfissões e angústias? Talvez tivessem um diário minhas primas e minha irmã?

³⁶ No Brasil, organizações como a Marcha das Margaridas, o Movimento das Mulheres Camponesas (MMC), o grupo de trabalho de mulheres da Articulação Nacional da Agroecologia (ANA), mobilizam alternativas ao desenvolvimento agro capitalista, a partir de discussões em torno da agroecologia, do ecofeminismo, da segurança alimentar e do “bem viver”.

³⁷ Referência ao poema *O apanhador de desperdícios*, de Manoel de Barros.

A avó menina cresceu, viveu seus segredos, a tia menina não pode estudar, a outra sofreu por amor, a outra era chantageada pelo marido, aquela outra se casou contra sua vontade e teve filhos, pois disseram que isso dava sentido para a vida. É preciso estar bela para a foto, é preciso estar feliz também e ter fé na vida. É preciso ser sempre jovem, bela, fazer sacrifícios e carregar a cruz. *Carregar a cruz*, tantas vezes ouvi isso entre elas.

Tenho um arrepio de medo. Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca. Essa ideia de borboleta branca vem de que, se a moça vier a se casar, casar-se-á magra e leve, e, como virgem, de branco. Ou não se casará? O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal (LISPECTOR, 2017, p.55).

Tem as mulheres um destino em suas mãos ou têm elas um arrepio de medo? “Nunca achei que ia casar, não gostava de namorar. Conheci o Chico, achei que nunca ia namorar ele, porque é quatro anos mais novo que eu, mas acabei me casando com ele. (ANA)”. Daniela e Ana, as filhas mais novas, disseram em nossas conversas que não queriam se casar, mas que assim o fizeram em nome da família. O disco arranhado -medo “de ficar sozinha”, ser dependente, obediente; amar, cuidar do marido, dos filhos, da casa, trabalhar. E ainda assim conviver com o sentimento de solidão. Lembro novamente de Macabéa, triste após o término de seu relacionamento com Olímpico, que a humilhou tantas vezes. Maca é a expressão viva da solidão? Da solidão não apenas de ser uma pessoa invisível socialmente, mas também a solidão encontrada ao se relacionar? Ela, que também foi socializada a partir da ideia de que mulheres devem ser obedientes, cuidadoras e de que o seu valor, o seu reconhecimento, advém de serem escolhidas por um homem. O quanto isso lhe custou? Pergunto-me, onde está a autoestima de Maca? Ela, em um cenário de profundo desempoderamento e vulnerabilidade, onde está a *sua/a nossa* autoestima?

A solidão da mulher na sociedade começa, na verdade, bem mais cedo, quando os pais se comunicam apenas apontando os dedos para as filhas, como me disse repetidamente Uda, quando contava de sua infância, em que não era permitido falar diretamente com o pai. *Nenhuma palavra, ele apenas apontava o dedo e ai da gente se não fizesse o que ele mandava*, disse. Os dedos gritavam, indicavam o que ela deveria ou não fazer e assim, apenas obedecia, doce e disciplinadamente. [E Maca, que não teve pai, não ficou isenta, ela lidou com o dedo dos outros -apontado para ela]. A infância é o momento em que aprendemos a nos relacionar com o mundo, que entendemos como as relações se constroem, como nos colocamos diante do outro. No caso das filhas, essas histórias vão se desdobrar na

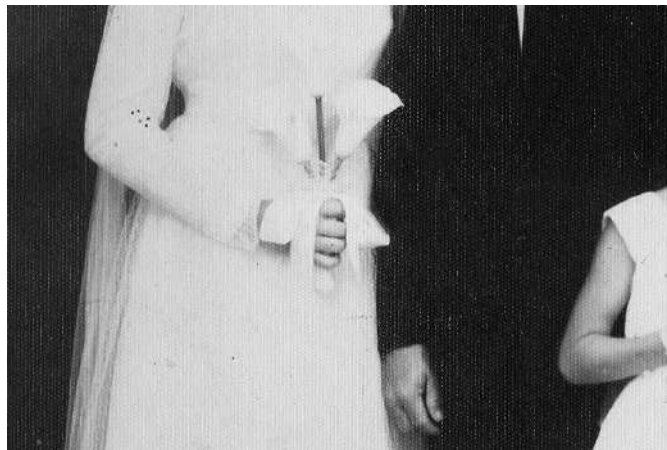
fase adulta muitas vezes diante desta falta de diálogo e de equidade perante figuras masculinas? Todo ser humano quer encontrar pertença, quer estabelecer contato, mas as mulheres se sentem sozinhas. A solidão de Uda enquanto criança era mesmo perpassada pela sua observação da solidão de sua mãe, Marta.

Minha mãe dizia que o pai era preguiçoso, enquanto ela roçava, cozinhava, fiava e cuidava dos filhos, ele não fazia nada, chamava ele de “moleirão”, muito mole. Quem fazia tudo eram as mulheres. Pra mim abaixo de Deus está minha mãe e tia Josefa e a irmã Débora, por isso todo ano mando celebrar 3 missas pra tia Josefa. E a irmã Débora também, eu digo, “irmã Débora, vc não sabe o bem que fez a nossa família, arrumando emprego pra gente na escola. (UDA)

A respeito dos papéis de cuidado no lar designados às mulheres e à sobrecarga de sua mãe com nove filhos, Uda conta que a filha mais nova quase morreu de fome, porque Marta tinha tantas tarefas que esqueceu de lhe dar comida,

Daniela era só olho. Magrinha, só tinha olho. Aí uma vizinha, que chamávamos de tia Gulita, quando olhou pra ela disse “Marta, sua filha vai morrer, dá ela pra mim, que eu crio”. Aí ela fez mingau de araruta na hora e deu pra ela. A minha mãe levou ela no hospital e o médico disse que ela estava passando fome. Ela não chorava, era mansinha, minha mãe tinha mais 8 filhos pra criar, não percebeu que ela tava passando fome. Porque quando filho chora, a mãe vai ver. Aí ela ficou fraquinha. Foi a época mais difícil, quase não tinha comida. Eu lembro de tudo, eu vi tudo acontecer, porque fui a primeira filha. Depois ela foi morar comigo, né, pra estudar, e o que ela mais gostava mesmo era de um bom prato de feijão. É ferro, né? Enchia o prato. Gostava de leite também, naquela época era leite de verdade, porque a vaca só comia pasto. Meu pai escolhia o leite do bezerro mais velho e coava pra mãe ferver. Hoje o leite é só hormônio, não bebo mais tem anos... Eu fazia tudo pra ela, porque minha mãe estava na roça. (UDA)

Marta, Daniela, Aparecida, Maca, Uda, todas aprenderam que o cuidado é uma tarefa da mulher e que o lar e o amor deveriam ser um investimento central, uma razão para viver, que possibilitaria a expressão de sua identidade e sua legitimação social. Talvez por isso, dentre as poucas imagens, há uma expressiva quantidade de fotografias nos arquivos familiares dos casamentos, como registro desses grandes momentos sociais. O grande momento, explosão.



FOTOGRAFIAS 19 e 20: *estrangeiras do trópico*, 2020-2022. Autoria própria

A **fotografia 19** foi feita a partir de uma colagem digital. Em sua origem, eram duas fotografias do casamento de minha tia Uda, que se encontrava ao lado de seu marido. Nas fotografias, Uda apresentava expressões visuais que me pareciam opostas: enquanto de perfil ela sorria, ao olhar para a câmera de frente seu rosto era sério e tenso, me fazendo pensar na ambivalência de sentimentos perante o que seria sua vida daquele momento em diante. Ao fazer a colagem digital, retirei o seu marido e a coloquei lado a lado consigo mesma, lado a lado com os dois opostos de si presentes na ocasião. 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. É conduzido a tatear a si no outro e a acreditar numa experiência vaga do que queremos. O que desejas? "Não sei".

A **fotografia 20** é um fragmento, um recorte da imagem original, no intuito de dar destaque à sequência tripla de corpos, pensando nesta criança, dama de honra de vestido branco, que será ensinada a ser a noiva também de branco no futuro. A pequena dama de honra com seu vestidinho branco já aprende a ser a noiva no futuro. A escolhida. Entre a criança e a adulta, um homem, um marido, de roupa preta, quase como um vazio na foto. *É da natureza da mulher ser cuidadora e do homem, ser trabalhador, disciplinador, dizem, dizem, dizem, e sofrem, dizendo, pois estão, na realidade, fartas.* A ética do cuidado desde um ponto de vista não patriarcal é entendida como uma habilidade humana essencial para a

vida em sociedade, que deve ser desenvolvida por qualquer sujeito, independente da identidade de gênero. Mas na nossa sociedade, em que há o preconceito de que o cuidado é uma tarefa inteiramente feminina e materna, as mulheres estão fartas -porém sob controle, pois precisam ser "escolhidas"?

A esse lugar de serem “escolhidas” como dispositivo amoroso, a metáfora da “prateleira do amor” é proposta por Zanello (2018), compreendendo que este dispositivo é pautado por um ideal estético do século XX até os dias atuais. Para ser escolhida, preferencialmente, a mulher deve ser branca, loira, magra e jovem. Incluo aqui: cis. Quanto mais distante desse ideal, pior o lugar na prateleira e menores as chances de ser escolhida por um homem para um relacionamento amoroso. Porém, ainda que a mulher cis se encaixe neste padrão, ela não será jovem para sempre! À medida em que ela envelhece, ou caso engorde ou tenha alguma complicação de saúde, facilmente ela é substituída nessa prateleira -as mulheres que viveram sua menopausa, por exemplo, sabem como se tornam, pouco a pouco, invisíveis para a sociedade. Isso sem falar da evidente solidão da mulher negra, ou mesmo indígena, solidão ainda mais violenta, uma vez que perpassada por questões de raça³⁸, além de gênero.

A solidão é muitas vezes mortalmente silenciosa. O jogo é oculto, encontramos amores aos quais entregamos nossa inocência e mais alta confiança, como destino social de mulher e, em troca, recebemos a mão pesada. Quantas mulheres se fizeram assim pela premissa de que a capacidade de pensar é masculina? Que a oratória pertence a estes, já que seu ofício é apenas aceitar o que é dado e amar humildemente? Papéis, todos assinados, mas todos facilmente dissolúveis. Aqueles nomes riscados, para que nunca mais sejam lidos; fotografias rasgadas para que os rostos possam ser esquecidos.

Mulheres próximas aos trinta anos começam a perceber que este é absurdamente um marco temporal em que já não são tão jovens mais para serem amadas na cultura patriarcal, onde elas são valorizadas enquanto estiverem no auge de seus vinte anos. A esse respeito, uma vez ouvi de um homem em seus quarenta e cinco anos de idade que eu, aos trinta, havia chegado na fase da “balzaquiana”³⁹, enquanto ele, aos quarenta e cinco, estava orgulhosamente na “fase do lobo”, e estava orgulhoso também por ter se separado e *trocado*

³⁸ A questão da solidão das mulheres negras e indígenas poderia ser tratada de forma mais aprofundada, no entanto, devido ao recorte feito nesta pesquisa, e ao curto tempo do mestrado, optei por desenvolver a questão de forma coerente às questões de raça das mulheres de que trato nesta pesquisa.

³⁹ A expressão foi designada devido ao romance do “A Mulher de Trinta Anos”(1842), do escritor francês Honoré de Balzac, em que o autor descreve o drama de uma mulher já madura para a época, mal casada e consciente da razão de seus sofrimentos devido ao casamento.

a ex esposa por uma namorada 10 anos mais jovem, nas palavras dele. Para ele e para a sociedade, o homem cis está no auge aos quarenta anos de idade, enquanto a mulher está no auge aos vinte. Uma vez que ocupam um lugar social em que não precisam estar com uma mulher para terem valor, podem escolher ficarem sozinhos ou não. Mas eles dificilmente estão sozinhos. Esse lugar privilegiado os legitima a serem “avaliadores físico e moral das mulheres, enquanto elas estão continuamente sujeitas ao julgamento e à avaliação dos homens (e também de outras mulheres)” (PALMA, RICHWIN, ZANELLO, 2020, p.110).

Volto a Uda, a Marta, a Maca, a Aparecida. Para Zanello, na cultura brasileira, as mulheres aprendem a amar os homens, ao passo que eles amam várias coisas. Se o casamento concede à mulher sua identidade e valor social, o fim da relação é entendida, portanto, como uma “falha identitária, um fracasso enquanto mulher. Assim, muitas mulheres suportam melhor o desamor em um relacionamento do que não ter um relacionamento” (PALMA, RICHWIN, ZANELLO, 2020, p.110). Tudo o que tinham essas mulheres em suas mãos era o compromisso que tentavam sustentar, como algo proibido de desistência. *Nunca trai ninguém, apenas a mim mesma. E isso é tudo.*

A vida daquelas mulheres era perpassada por muitas mortes. De algumas saíram mais fortes; de outras apenas sobreviveram. Em seus começos, colocaram pausas. O que antes pareciam promessas, tornaram-se fardos. Em tantos outros começos- fins. Nessa família, divórcio era proibido perante a Deus. *Há que se carregar a cruz até o final, amém.* De qual final dizem? Apenas uma mulher, dentre as cinco, ousou quebrar o pacto divino. De quantos finais ela precisou para dar conta? De quantas mortes precisou para conseguir o encerramento? Muitas. Talvez aquele amor tenha começado morto. Fechado. E naquele dia, de encerramento, assistiu, presente, atenta, a cada segundo de morrer. E o fim foi um sentimento, como carne macia sendo rasgada.

Olímpico termina com Macabéa, ele encontrou uma nova mulher para sua prateleira do amor. *Carioca da gema.* A nordestina amou o nada, uma fantasia criada e alimentada por -ela? Por ele? Amou um fantasma? A protagonista sai a procura de uma cartomante, em busca de uma boa sorte. E agora, o que faria sem o peso do outro, agora que só teria o peso de seu próprio corpo para carregar? Caminhando diariamente à beira do abismo, sua falta de afinco permitia que facilmente caísse, ou, até mesmo, pudesse, num ato inconsequente, se jogar? O destino em suas mãos: Madama Carlota mandou-a cortar as cartas com a mão esquerda. Que vida triste, Maca, mas, enfim, a esperança: “a felicidade virá quando encontrar um estrangeiro alourado, de olhos azuis- ou verdes- de nome Hans”. Explosão. O destino. Ao sair da sua consulta com a cartomante, Macabéa morre atropelada por um

homem “alourado e estrangeiro” (LISPECTOR, 2017, p.107), que dirigia um Mercedes-Benz.

Silêncio. A solidão da morte: não sabemos como é morrer, no entanto, morre-se sozinho. Macabéa foi atropelada pela vida. E aqui, ao final deste capítulo, vou me despedindo de Maca, que me acompanhou até agora. A estrela de mil pontas se purifica da vida.

Volto à pergunta, de qual final dizem? Carregar a cruz até a velhice, até a morte? Como escapar de um tempo que nos engole, a todas, com sua boca grande, engolindo mulheres que envelhecem já aos 35 anos para a sociedade?! “Já é tarde demais!” Etarismo é preconceito de idade, mas envelhecer aos 30 anos? Morremos aos poucos, diariamente, odiando a nós e aos nossos corpos, que não podem envelhecer. Morremos odiando as mais jovens, que tem aquilo que não teremos mais. Morremos, neuróticas, escondendo um corpo que precisa ser combatido. Se os outros me estranham, se me vejo também assim e à realidade, onde é possível encontrar pertença? Mais especificamente à respeito das mulheres cis, construídas como o “outro” do homem branco cis, como lidar com a solidão de habitar uma cultura patriarcal, que as objetifica e ama a feminilidade e não as mulheres, que as deseja enquanto jovens, belas, brancas, submissas, com corpo ideais, mas que nunca as amam enquanto são? Como lidar com a solidão que começa tão cedo, dentro de uma família nuclear que nem sequer existe, já que milhões de famílias vivem o abandono parental, e muitas vezes quem cria os filhos são as mães junto às avós e tias da criança? A solidão tem gênero.

O destino em suas mãos, a fina linha não é oculta. Abraçamos a nós mesmas, tal como Macabéa, que, em posição fetal, abraçava a si mesma, buscando, no próprio profundo e negro âmago de si, algum sentido para a existência. *Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou.* (LISPECTOR, 2017, p.108). Na solidão de não estarem em um relacionamento ou na solidão de estarem numa relação, as mulheres encontram pertença em si mesmas, *pois vagos desejos insinuam esperanças*⁴⁰. O fato é que temos um destino em nossas mãos. E a partir dele, as mulheres encontram pertença nas outras, de Clarice a Anzaldúa. Ou mesmo em uma fotografia de arquivo.

⁴⁰ Conceição Evaristo, *Eu-Mulher*, In “Poemas da recordação e outros movimentos”. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017

4 memórias do álbum de família: o *eu é um outro*?

4.1 O extracampo da fotografia: como se constrói um arquivo

Esse ato que reincide em cada um de nós – ato de colecionar, selecionar, recordar, recontar – nos aproxima da prática cultural da formação de arquivos. O tempo de arquivo é uma heterocronia em cuja plataforma podemos circular; experimentando simultaneamente a nostalgia e a prospecção, a familiaridade e o estranhamento. (Renata Marquez, 2012, p.9)



FOTOGRAFIA 21: *estrangeiras do trópico*, 2020-2022. Autoria própria

As memórias presentes nesta dissertação são contadas desde uma vida situada, de acordo com a comunidade cultural a qual pertence, são contadas desde *os pés plantados* -um conjunto de corpos, saberes, repertórios, geografia, vozes e contextos aos quais as mulheres pertencem. *Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos* (LISPECTOR, 2017, p.68). Aqui, imagem e palavra, seja ela oral ou escrita, costumam os fios das memórias, de modo que seria impossível tratar exclusivamente das fotografias sem me ater às histórias e aos sujeitos que as acompanham. Trazer a público essas imagens particulares propicia que o familiar se encontre com o estranho: conectando famílias, costurando histórias e unindo fios comuns. Os álbuns de família também gritam.

Os registros fotográficos contribuem para a transmissão de memórias pessoais e coletivas. *Que memórias estavam sendo constituídas quando essas fotos foram feitas?*, eu me pergunto ao olhar para essas fotografias de arquivo familiar. Ao me relatarem as histórias associadas a essas fotografias, as narrativas de minhas familiares sempre eram paralisadas diante da ausência de retratos da mãe e do pai de minha avó. Por terem morrido quando ela era ainda criança, a ausência de imagens, de documentos, de um lastro anterior, torna-se também uma ausência desses rostos nas lembranças desse grupo familiar: ninguém ainda vivo pode acessar esses sujeitos nessas histórias. Tudo o que se sabe são seus respectivos nomes. A **fotografia 21** presente no fotolivro *estrangeiras do trópico*, foi constituída por meio de uma colagem digital, expressando essa memória sem rosto.

A pedido de minha tia Uda, a **fotografia 22** foi clicada por um parente, pois ela queria guardar o último instante em que viu sua avó. O velório de sua avó paterna foi realizado na casa da falecida, em uma cidade do interior, como de costume nas pequenas cidades de Minas Gerais. Todo o comércio se fecha em respeito, faz-se o velório na casa do falecido, depois toda a cidade segue em direção ao enterro. Uda também pediu para que fotografassem seu pai, quando ele morreu, anos mais tarde, mas não tiveram coragem e a acharam um pouco mórbida. Poderia a **fotografia 22** neste arquivo performar uma memória ausente, como um símbolo de minha bisavó, que morreu quando minha avó era bem pequena e de quem não existe uma fotografia sequer?



FOTOGRAFIA 22: *estrangeiras do trópico*, 2020-2022. Autoria própria

No Brasil, a partir da segunda metade do século XX, os arquivos pessoais passaram a ter valor para a constituição de histórias coletivas, de memória e de cultura de um país, hegemonicamente construídas por arquivos institucionais. Houve também um aumento da discussão em torno da formação dos arquivos institucionais. Quem os organiza? Quem os narra? Quais sujeitos fazem parte das histórias importantes e quais não aparecem?

Em 2018 realizei em diversos arquivos públicos virtuais do Brasil, uma pesquisa iconográfica com Maria Vaz, com quem desenvolvo o projeto autoral *Paisagens Móveis*. Nesta breve pesquisa, procurávamos a presença de mulheres em arquivos públicos e neles a maioria delas estava acompanhada de homens de reconhecimento público, como políticos, empresários, e pessoas da elite em festas e ocasiões também públicas. Pouquíssimas dessas mulheres, mesmo aquelas acompanhadas por figuras importantes, tinham informações a seu respeito, enquanto as fotografias dos homens vinham acompanhadas de seus nomes, sobrenomes e profissões. Já em relação às fotografias de mulheres que apareciam sozinhas, e mesmo de classes sociais desprestigiadas, encontramos um número expressivo da legenda “mulheres não identificadas”, além de algumas como “mulher pescadora”, “mulher prostituta”, etc, sem mais informações. Essa breve pesquisa nos levou a refletir sobre quem

são, em maioria, os sujeitos⁴¹ que importam publicamente, aqueles que serão lembrados e, logo, quem são os sujeitos que escrevem e compõem a história nacional e regional.



FOTOGRAFIA 23: Revista Manchete, 1983, Edição 1613.

⁴¹ Um outro exemplo de como os arquivos têm atuado na construção da história oficial é relativo à caça às bruxas, ocorrida expressivamente nos séculos XVI e XVII, na Europa. Segundo Federici (2017, p.293), estima-se que tenha morrido um número de mulheres semelhante ao de judeus mortos pelo nazismo; os números são estimados, pois a história desse feminicídio não foi escrita nem contabilizada pelo ponto de vista das vítimas, mas por homens que negligenciaram os números de assassinatos e os verdadeiros motivos desse acontecimento.

Na reportagem acima, da revista Manchete, datada de 1983, homens do Movimento Machão Mineiro (MMM) fazem uma manifestação na Savassi, em Belo Horizonte, contra feministas. Na defesa de seu orgulho machista, carregam frases como "almoce sua mulher antes que ela te jante", "vamos meter o pau nelas" e "verdadeiro machão nunca está sem razão". Na fotografia junto à placa "Toda feminista é sapatão", está minha mãe e sua amiga que saíam do trabalho e pararam para ver do que se tratava a movimentação nas ruas. Uma mão segura a placa perto delas e o fotógrafo aproveita para construir uma imagem para a mensagem da placa. Ao perceberem que estavam usando de sua imagem para dar um rosto à narrativa machista, ela e sua amiga reivindicaram o ocorrido, mas logo foram vaiadas. Embora a reportagem apresente depoimentos de mulheres feministas que estariam ali se defendendo dos ataques, num protesto contra os machões, não há uma imagem sequer desta reação feminista na ocasião -nem das mulheres, nem de suas placas descritas no texto- de modo que vemos apenas o reforço da narrativa dos MMM e uma foto em que aparece minha mãe com uma expressão de um incômodo mudo. Estariam elas também numa legenda de arquivo público como "mulher não identificada", ou "mulher feminista", ou "mulher sapatão"? Todas as legendas se configurariam apenas enquanto narrativas dadas por homens que têm o poder de nomear, registrar e narrar. *Quem organizou a terra dos homens?* (LISPECTOR, 2017,p.67), quem narra e constrói a História e seus sujeitos? Macabéa estaria no arquivo público de Alagoas? ou do Rio de Janeiro? Seria ela também uma "mulher não identificada" nestes arquivos? Quiçá teria uma legenda- mulher nordestina ou mulher datilógrafa? Ela se perdia na multidão. Afinal, quem organiza a terra dos homens? Mas é importante dizer: ainda que Macabéa não estivesse presente nos arquivos, ela tinha um talento oculto, desenhava rapidamente perfeitas caricaturas ridículas dos retratos de poderosos nos jornais. Era a sua vingança. (LISPECTOR, 2017,p. 86). Quisera também minha mãe, tantas vezes, rabiscar caricaturas dos machões deste dia do qual foi provocada por tantos anos pelos seus amigos por sair na revista Manchete.

A formação de grande parte dos arquivos públicos contém fotografias em que sujeitos importantes são registradas para a posteridade ou imagens feitas por homens com câmeras nas mãos em busca de catalogar "outros". Em *História Potencial:desaprendendo o imperialismo*, Ariella Azoulay propõe uma leitura temporal não linear acerca das origens da fotografia, deslocando-a da data oficial de origem do equipamento físico-químico, e remontando-a enquanto prática política a 1492. Para a autora, a fotografia não tem suas próprias histórias e práticas, pois ela dá continuidade a um repertório colonial que acredita que o (a) fotógrafo (a), enquanto especialista, e sua câmera na mão podem invadir, catalogar,

documentar, adentrar qualquer território, cultura, população e registrar o que quiser, mesmo que não queiram que ele o faça. Segundo Azoulay, essa é uma “violência de que tudo seja mostrado e exibido” (AZOULAY, 2019, p.121) configurando-se num direito de ver.

Por violência imperial, me refiro a toda empreitada de destruir os mundos de símbolos, atividades e tecidos sociais *existentes* e substituí-los por um “novo mundo” de objetos, classificações, leis, tecnologias e significados. Nesse suposto “novo mundo”, populações locais e recursos são considerados problemas ou soluções, oportunidades ou obstáculos, e são designados para papéis, espaços e funções específicos. Por meio desses processos, conjuntos de direitos que eram próprios de cada mundo e circunscritos em sua organização material são destruídos para que os direitos imperiais sejam impostos. Entre eles, estão *o direito de destruir mundos existentes; o direito de produzir um novo mundo* em seu lugar; *o direito sobre os outros* que tiveram seus mundos destruídos junto com os direitos de que usufruíam em suas comunidades; e o direito de declarar o que é novo, e, conseqüentemente, o que é obsoleto. (AZOULAY, 2019, p. 118-119)

Para a autora, a fotografia acelerou a pilhagem de mundos, uma vez que participou da destruição, fomentou o registro de paisagens e povos “exóticos” para atrair turistas, com o objetivo de aproveitar e explorar locais. A fotografia serve àqueles artistas e fotógrafos, como proposta profissional de se relacionar com o mundo alheio como matéria de estudo, admiração e experiência estética. Ainda segundo Azoulay, também há aqueles fotógrafos “engajados”, que, por meio do seu direito de tirar fotografias, documentam tragédias e catástrofes e suas figuras são construídas como a de heróis. Pela objetiva, cria-se uma separação do encontro entre os participantes que estão por trás e na frente da câmera, apagando da cena o processo colaborativo.

Essa posição imperialista e colonial executada por meio da câmera fotográfica torna muitos processos de formação de arquivos históricos parte de um trauma coletivo de diversas populações ao redor do mundo. O questionamento das grandes narrativas unificadoras e centralizadoras expandiu-se para as artes, questionando a categoria da arte enquanto universal e eurocentrada e reconfigurando os sujeitos que falam, fotografam e são fotografados; reconfigurando temas, compreendendo a importância de falar do micro, do local e de suas particularidades. Nesse contexto, arquivos formados a partir da história de pessoas comuns e de fotografias feitas pelos próprios sujeitos, o álbum de família, podem ser utilizados desde uma leitura contra-hegemônica, uma narrativa que desafia as narrativas universalizantes construídas como “verdades absolutas”. Talvez por ser a primeira filha, minha tia Uda tomou para si a tarefa de guardar as memórias familiares. A respeito disso,

Armando Silva (2008), constatou a partir de uma ampla pesquisa sobre álbuns de famílias realizada na Colômbia e nos EUA, a importância do papel das mulheres na guarda dos arquivos e na sua transmissão oral. Pude observar que o mesmo ocorreu em minha família, uma vez que as fotografias mais antigas foram cuidadas por Uda, sendo a maioria datada entre os anos de 1940 e 1970 com registros da família em situações cotidianas. É sabido que a posse da câmera fotográfica foi por muito tempo daqueles que tinham condição socioeconômica privilegiada. Não só as câmeras, importadas, eram muito caras, mas também os negativos e a sua impressão, de modo que as famílias que possuíam registros fotográficos de si, antes da popularização da câmera digital, na década de 1990, e dos celulares, eram bastante restritas no Brasil.

Em minha família, no período das fotografias citadas acima, a única pessoa que detinha uma câmera era Nenê, o retratista lambe lambe da cidade de São Tiago-MG, cunhado de minha avó e irmão do meu avô. Segundo o relato de minha tia Uda, ele, conhecido por Nenê retratista, era seu tio e autor das imagens mais antigas. Tornou-se fotógrafo pelo fato de que desde muito jovem sofria de asma e vivia doente; na época, disseram-lhe que sua doença não tinha cura e, então, o pai de criação de minha avó, Chiquinho, disse a ele que não conseguiria fazer um “trabalho pesado” no campo e que lhe compraria uma câmera fotográfica Kodak, pois com ela teria um trabalho mais leve e conseguiria sustentar sua família. Ele se tornou, assim, fotógrafo profissional, o único parente que detinha uma câmera fotográfica e que registrava momentos da família.

As imagens de cunho cotidiano, vernacular, não eram pagas, mas feitas de modo fortuito por Nenê retratista, sem fins comerciais ou artísticos. Em meio a elas, encontravam-se outras imagens, avulsas, com rostos desconhecidos, fotografias das quais minha tia já não se lembrava como foram parar ali.

Meu tio sofria de asma e isso não tinha cura. Por isso ele foi ser fotógrafo, porque o meu avô de criação falava que ele não conseguia pegar no pesado por conta da asma e comprou uma câmera kodak pra ele conseguir criar a família assim. A profissão dele foi ser o retratista lambe lambe da cidade e foi ele que fotografou nossas fotos de família, porque ninguém entre nós tinha uma câmera, só ele. (UDA)

Chegando à casa de minha tia, ela vai até seu quarto e retira da gaveta da cômoda uma caixa, dentro da qual tem uma seleção de fotografias soltas envoltas por um plástico. A grande maioria das fotos antigas a que tive acesso foram essas, guardadas ao longo dos anos por ela, as quais chama de suas “pequenas relíquias”. A cada vez que ia até sua casa para ver as imagens, talvez por estarem soltas, ela as reordenava e as narrava de forma diferente,

dando enfoque em alguma delas. Também por isso, aconteceu de eu voltar em sua casa e aparecerem fotos que antes não estavam envoltas no plástico ou sumirem fotos que antes ali estavam. Talvez se não fosse por isso, essas mulheres não teriam registros visuais de si, como acontece em diversas famílias, que, ao contarem sobre suas memórias, não possuem nem uma fotografia sequer do passado. Avançando um pouco no tempo, o outro arquivo fotográfico ao qual tive acesso foi a grande quantidade de álbuns guardados em gavetas por minha mãe, com fotografias desde a década de 1980, clicadas por uma Yashica Md-135. Cresci revendo todas essas imagens esporadicamente. Dentre elas, a grande maioria data da década de 90 em diante, fotografias em película 35mm, coloridas, com registros de meu nascimento e infância, bem como de minha irmã. Olhando-as todas, pergunto: *Quais imagens não foram capturadas? Como traduzir uma experiência? Qual narrativa estava sendo construída a partir dos registros familiares, uma vez que “por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão”?*. (SONTAG, 2004, p.19). Diante do arquivo fotográfico, busco não só o que está no extracampo das imagens, no momento em que foram feitas, mas também as leio hoje, no momento presente desta pesquisa, aproximando-me do que seria a *dimensão poética* do arquivo:

Compreender que a imagem (da memória, da história e do arquivo) não está fixa, estanque no passado, é de grande importância para abrir-se à possibilidade da existência de uma dimensão poética do arquivo, à sua abertura ao tempo e ao gesto artístico, sem que seja preciso abdicar por completo de sua dimensão histórica e factual. (SÁ, Gabriela, 2017, p.23)

A dimensão poética do arquivo advém justamente da sua característica lacunar, uma vez que por não ser possível reconstituir um passado completo, o arquivo também se volta para o futuro, como uma lembrança de um passado ainda aberto, ainda por se completar. Enquanto os documentos históricos nos oferecem a ilusão do ‘passado perfeito’, as lacunas nos arquivos convidam a conjugar a história no ‘futuro do pretérito’ (Lissofsky apud SÁ, 2017, p.56). Deste modo, “não há uma dicotomia antagônica entre arquivo e história, e sim, uma possibilidade de lançar mão de sua “dimensão selvagem, como reserva poética constituída pelo esquecimento”. (SÁ, 2017, p.56)

Não exatamente o invisível, mas aquilo que quase não se vê por ser tão minúsculo, aparentemente insignificante ou completamente imantado em ações praticadas por todos, dia após dia. Nessa repetição ritmada do

cotidiano, e paralelamente à cronologia irrefreável do passar dos anos que parece tudo envelhecer, há um tempo partilhado, o tempo comum das pequenas histórias que a todos se destina e em todos se reedita, tempo que nos enlaça através de atos reincidentes que têm a curiosa característica de serem singulares cada vez que ocorrem. (MARQUEZ, 2012, p.7)

O invisível, o que não se vê no cotidiano repetitivo e automático, seria o próprio extracampo da fotografia? Ficcionalizar estas representações é entendê-las a partir de como se monta o arquivo, dando a ele uma temporalidade, uma narrativa entre tantas outras possíveis, sendo também uma forma de tensionar o que se entende enquanto memória oficial, construída historicamente pelas narrativas vencedoras⁴². Macabéa tinha retratos? O narrador de *A Hora da Estrela* queria tirar vários retratos da alagoana, mas apenas registrou o invisível, o que não se vê no cotidiano repetitivo e automático: *Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem* (LISPECTOR, 2017, p.58-59). Preciso ver o rosto de Maca para reconhecê-la nas ruas? Preciso de uma imagem para me lembrar dela? *Outro retrato: nunca recebera presentes.* (LISPECTOR, 2017, p.71). Seus retratos são o próprio texto-imagem.

Procurar pelo que foi apagado ou silenciado pela história hegemônica, abre espaço para a criação de representações diversas e reflexivas, pautadas em relatos e experiências vividas. Os arquivos jamais dão conta da experiência do tempo de forma contínua, uma vez que “todo arquivo é lacunar, fragmentado, cindido. (...) São estas lacunas que abrigam ‘a memória do que poderia ter sido’, que possibilitam que mergulhemos na memória através da visão de que é possível haver uma poética no esquecimento.” (SÁ, 2017, p.55). Essas questões estão presentes no trabalho “Filha Natural” (2018-2019), de Aline Motta, em que a artista pesquisa as origens de sua família materna e traz à tona hipóteses possíveis sobre as

⁴² A respeito disso é importante pontuar que em 2020 houve um levante mundial por uma queima e derrubada de estátuas e monumentos de personagens associados à escravidão, ao colonialismo e ao racismo, que ocupavam os espaços públicos como homenagem a essas figuras violentas. Algumas discussões propõem que esses monumentos deveriam estar em museus, com a devida contextualização histórica. Na América Latina, o Brasil queimou a estátua do bandeirante Borba Gato; no Chile destruíram a estátua do general Manuel Baquedano e na Colômbia, a estátua de Cristóvão Colombo. Na Europa, a Inglaterra destruiu a estátua de Edward Colston, na Bélgica, o monumento ao sanguinário Leopold II. Nos Estados Unidos, também a estátua de Cristóvão Colombo.

origens de sua tataravó Francisca, que trabalhou como escravizada numa fazenda de café em Vassouras, RJ. Segundo o site da artista, há tantos documentos quanto são os que faltam e, por isso, “(...) É transitando entre o excesso e a escassez de vestígios, subvertendo ou ampliando lacunas e apagamentos, deslocando sentidos dados, redirecionando o olhar e promovendo dobras entre o presente e o passado” (website⁴³ de Aline Motta, acessado em 02/06/2021) que seu trabalho é realizado. Na busca por vestígios, Motta encontra apenas um possível atestado de óbito de alguém com o mesmo nome e idade aproximada de sua ancestral, que morreu na “Fazenda de Ubá”. Ao retornar a esta fazenda em 2018, como em um jogo de espelhamentos, a artista convida Claudia Mamede, uma líder comunitária de Vassouras, para performar a sua tataravó. Nas palavras da artista, retiradas de seu site:

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? São essas algumas das questões que trato nesta pesquisa. (website da Aline Motta, acessado em 21/05/2021)



FOTOGRAFIA 24: “Filha Natural”, Aline Motta. Fonte: Acervo do site do MASP. Acesso: 02/06/2021

A voz de minha bisavó ecoou criança nos porões do navio, diz o poema ⁴⁴de Conceição Evaristo, rememorando as gerações de mulheres em sua linhagem feminina, que

⁴³ MOTTA, Aline. **Filha Natural / Natural Daughter**. Disponível em : <http://www.alinemotta.com/Filha-Natural-Natural-Daughter>

⁴⁴ *Vozes-mulheres*, Conceição Evaristo. In: *Poemas de recordação e outros movimentos*, 3.ed., p. 24-25, 2017

vivenciaram a escravização e suas consequências. Tal como no trabalho de Aline Motta, o silenciamento das mulheres escravizadas ecoa nas gerações sucedentes, que buscam pela história de suas ancestrais e se deparam com as lacunas da história. *A voz de minha avó ecoou obediência aos brancos-donos de tudo, mas, entre O ontem – o hoje – o agora, na voz de minha filha se fará ouvir a ressonância, o eco da vida-liberdade.* Tal como em *Vozes Mulheres*, a fotógrafa *recolhe em si as vozes mudas caladas engasgadas nas gargantas.* (EVARISTO, 2017)

Diante das lacunas, Aline Motta opta por performar o arquivo, dando a ele uma presentificação e reconstruindo a memória de sua tataravó. Performar o arquivo a partir de suas lacunas, sejam elas históricas, coletivas ou pessoais, é um modo de enfatizar os vestígios e rastros que acompanham essas memórias e imagens, de compreender o seu extracampo para reconstruir os acontecimentos e criar uma temporalidade presente. Assim, presentificando aquilo que foi silenciado, dando vida e voz ao silenciamento, *a ressonância, o eco da vida-liberdade* se faz ouvir. Diante das lacunas, da instabilidade e descontinuidade do arquivo, performá-lo é um modo de falar do que pode ser imaginado, do que pode ser lembrado e ressignificado, ainda que num *caminho empoeirado* onde se recolhe *a fala e o ato*, (EVARISTO, 2017) de modo que tanto o poema de Evaristo quanto o trabalho visual de Aline Motta não apenas evocam vozes abstratas, mas tornam os próprio trabalhos espaços de incorporação e de presentificação dessas vozes.

4.2 Gavetas ao mar: desarquivar o esquecimento, molhar papéis

Gavetas, armários, caixinhas. Etiquetas, cartas e muitas fotografias. A busca por apropriar-se de uma reminiscência acompanha há mais de dez anos a vida íntima e profissional de Maria Vaz⁴⁵, que desde 2006 coleciona arquivos e memórias de sua avó materna Jacy, constituintes do projeto de fotolivro “Quem Constrói as Casas”. Após encontrar o trecho escrito por Jacy de uma conversa sua com sua filha pequena -a tia de Maria- que pergunta para a mãe se mulheres também podem ser engenheiras, e ela lhe responde que sim, que mulheres também constroem casas, as lembranças de sua familiar são avivadas e revividas desde uma ambiguidade. Pensando nas diversas possibilidades que a resposta de sua avó lhe sugere, nos diversos sentidos que compreendem o ato de construir

⁴⁵ Informações extraídas a partir de conversa informal com Maria Vaz realizada por meio virtual, em 13/09/2021.

uma casa, a fotógrafa inventa conversas com sua avó, numa busca por reconstruir as memórias dessa mulher no ambiente familiar e constituir-lhe um rosto, como se o desenhasse para reconhecê-lo. Um rosto a ser perseguido no presente.

O passado contém em si um mistério, que não é fechado, mas aberto a interpretações e, por isso, alimenta e aponta para o futuro. A partir dos rastros presentes nos arquivos, é possível recriá-los no presente, transformando-os em um novo código visual. A artista, assim, coleciona essas imagens reconstruindo essa mulher nascida em Araxá, Minas Gerais, em 1930. No espaço íntimo da casa, Jacy assumiu uma imagem dupla. Quando criança, a fotógrafa ouvia o quanto sua avó era socialmente conhecida como uma profissional à frente do tempo -socióloga, filósofa e professora acadêmica- mulher sorridente, engraçada e presente. Porém, já na adolescência de Maria, aquela Jacy foi, pouco a pouco, tornando-se uma figura fragilizada devido à hipótese de ter Alzheimer, às crises de hipoglicemia causadas pela diabetes e à relação de submissão perante o marido. Como recolher os rastros dessa mulher tão firme, imponente na sociedade, mas que no espaço doméstico enfrentava fragilidades e opressão de gênero a ponto mesmo de desejar se esquecer de tudo, como ela mesma disse tantas vezes, de acordo com Vaz? Como reconstruir a figura dessas duas “Jacy”, sem esvaziar sua complexidade?

Os próprios rastros, perseguidos pela artista, são marcados por uma fragilidade, pois estão sempre sob a ameaça de serem apagados, ou de não serem reconhecidos “como signo de algo que assinala”. (GAGNEBIN, 2012, p. 27). Diante de fotografias, cartas, documentos e objetos de Jacy, o rastro seria tanto a marca de que algo se passou, bem como a ação que produziu a marca. Acerca disso,

Como diante do acabado reencontrar o inacabado? O que está em jogo não é a materialidade da imagem, mas aquilo que ela vai nos remeter. Para Didi-Huberman (2008a, p.167), é certo que: [...] alguma coisa permanece que não é a coisa, mas um farrapo da sua semelhança. [...] essa alguma coisa, ao mesmo tempo em que testemunha uma desapareição, luta contra ela, pois torna-se a oportunidade da sua possível memória. (HALLAK, 2012, p.6)

Testemunhar a desapareição e lutar contra ela; cartas encontradas em arquivos fechados, com escritos confessionais da avó, que se sentia muito atarefada sendo a Jacy profissional e que desejava ter tempo para se dedicar aos netos.

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

Fotografia 25: *Quem constrói as casas*, Maria Vaz, 2020. Fonte: website da artista.

Tempo, aquilo que nos ameaça, nos falta e nos fascina. Como subverter o desaparecimento por meio da fotografia? A fotografia é deslizante. Para além do fato já sabido de que nela encontramos uma sobrevivência à morte, um prolongamento da vida através da experiência de ver a imagem daqueles que já partiram, Maria subverte o tempo de um modo outro. Por meio de uma pequena série intitulada “Aprender a nadar” (2021), a fotógrafa oferece tempo a sua avó para a convivência, dando-lhe o que era seu desejo. Na **fotografia 26**, Jacy encontra-se em 1940, quando vive na experiência de nadar seu exercício de paixão e liberdade, ao passo que na **fotografia 27**, Maria, em 1993, aprende suas primeiras braçadas, exercício este que também viria a ser uma paixão futura. Confundindo tempos, as imagens de ambas, juntas no fotolivro, falam não apenas de um gosto que se repete na linhagem familiar, mas revivem um momento em que a avó e a neta nadam juntas, lado a lado, hoje. No instante mesmo da experiência de olhar para as imagens, elas riem, brincam, ganham algum tempo juntas, nadando. A avó se lembra, ela nada e ensina Maria a boiar. E o que é boiar senão a suspensão, o ato de flutuar e impedir a gravidade do tempo?

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. (VAZ, 2020, website da artista. Acesso em 20/01/ 2022)



FOTOGRAFIAS 26 e 27: *Aprender a nadar*, Maria Vaz, 2020. Fonte: website da artista.

Nessa busca por pegadas, por reconstruir o insólito, Maria Vaz busca pontos de convergência entre ela e Jacy com quem dialoga a ponto mesmo das suas identidades se confundirem em cartas que não se sabe se escritas pela avó ou imaginadas pela neta. Se antes as duas personas da avó, a social e a íntima, pareciam ambíguas, agora elas se encontram e se correspondem neste arquivo de encontros entre Maria e Jacy. Assim, outra duplicação, ou espelhamento, ressurge, entre a neta e a avó: no fotolivro “Quem Constrói as Casas”, não é possível distinguir os limites entre as vozes de uma e de outra.

A visão da fotografia como atestado de realidade é algo já muito questionado, pois “uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem.” (SONTAG, 2004, p.16). A fotografia nunca será uma cópia fiel de um referente, mas índice, e, “por causa da conexão física que o signo mantém com o seu objeto referencial, ela passa a funcionar como testemunho.” (HALLAK, 2007, p.27). O testemunho pode ser entendido não enquanto significado- ou interpretação-, mas como atestado de que algo esteve ali no momento do ato fotográfico. Os textos e cartas da

Jacy escritora são também rastros. Seriam eles também ficcionais, como histórias que inventamos sobre nós mesmos, como duplos daqueles que gostaríamos de ser, daquilo que ousaríamos dizer? Desconfiar da factualidade dos textos de Jacy, seria pensar este trabalho enquanto ficção da ficção, como um espelho que reflete outro? Diante do caráter lacunar do arquivo, num processo de se colocar como um outro, ou mesmo de imaginar o outro desde si mesma, a figura de Jacy vai sendo espelhada, mas sem nunca ser apreendida em totalidade.

Desde Aristóteles e Platão, a memória parece se fundamentar em uma concepção linear do tempo, entendido como um continuum e, desconsiderando, assim, a inscrição do sujeito enquanto fragmentado, cindido, descontínuo (CASTELLO BRANCO, 1990, p.28).

(...) o processo da memória não deve ser entendido apenas enquanto preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada, como querem as tradicionais concepções acerca da memória e da linearidade do tempo, mas também enquanto a própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem. (CASTELLO BRANCO, 1990, p.34)

A respeito dessa visão lacunar da história, Walter Benjamin⁴⁶ expõe que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (BENJAMIN, 1987, p.224). Deslocando essa questão para o presente,

Em vez da busca da representação (mimética) do passado, “tal como ele foi”, como as posturas tradicionais historicistas e positivistas – em uma palavra, representacionistas – da história postulavam-no, Benjamin quer articular o passado historicamente apropriando-se “de uma reminiscência”. O historiador, e isso vale para o artista e qualquer um que se volta para recolecionar essas imagens com passados que nos atravessam, deve ter presença de espírito (Geistesgegenwart) para apanhar essas imagens nos momentos em que elas se oferecem: assim, ele pode salvá-las, paralisando-as, como um fotógrafo do tempo. (SELIGMANN, 2019 P.32)

Buscando arquivos em caixas e gavetas, Maria Vaz encontra papéis carbono, já deteriorados pelo tempo e com pequenos furos. Os papéis eram utilizados por sua avó, num ato de vaidade, para tingir os cabelos já embranquecidos. Utilizando estes papéis para conceder-lhe o desejo de rejuvenescimento e abrir diálogos com a avó, a neta faz uma sobreposição digital de uma fotografia de Jacy ainda jovem neste papel carbono, resultando em uma imagem estelar: as duas gerações, os dois tempos, se (re)encontram no que parece

⁴⁶ A respeito da Segunda Guerra Mundial, em “Sobre o conceito da história”, tese 6.

um vasto céu. Tal como ao olharmos para o céu noturno vemos o passado, já que as estrelas que miramos hoje refletem a luz que levou vários anos-luz para viajar até o instante em que estamos diante delas, a fotografia se apropria de um resto, de um papel com marcas do tempo, através do qual pode fazer ver, mais uma vez, os rastros de Jacy.



FOTOGRAFIA 28: *Quem constrói as casas*, Maria Vaz, 2021. Fonte: fotografia cedida pela artista.

Colecionar imagens com passados que nos atravessam para conceder-lhes futuros: ler as imagens hoje. Perseguir “Os rastros, as “lascas fortuitas do mundo” (SONTAG, 2004, p.84), perseguir histórias. “Por enquanto avisei a todo mundo que morri e só ressuscito em Novembro”. Talvez, de tão livre, essa mulher desejou sua morte para escolher quando ter sua ressurreição; talvez, mesmo desejou nadar de uma ilha a outra e dar-se por sumida escolhendo o momento de reaparecer. Estar diante do arquivo fotográfico e mesmo das notas e cartas escritas por Jacy, uma escritora, é estar diante do vazio e, portanto, alcançá-la parte também de um exercício de liberdade: a imaginação. É preciso, antes, esvaziar memórias para esvaziar gavetas.

4.3 Vultos familiares: genealogia das avós ou uma fratura vista no canto dos olhos

Durante quinze anos um arquivo fotográfico é mantido fechado em uma sacola, dentro do escritório de Lilian Breda, localizado em sua casa, na Serra da Cantareira em São Paulo, Brasil. A casa, com muita umidade devido à grande área vegetal do local, acabou por ser motivo do mofo presente nas fotografias impressas em papel, que ao longo dos anos sofreram deterioração, desbotamento, rasuras, apagamentos. Assim como as fotografias impressas e seus negativos -fechados, guardados- foram apagados pelo tempo, as histórias que acompanham as imagens parecem ser mantidas em segredo, ainda hoje, quando vasculhadas. Esse arquivo, cujas fotografias foram feitas por Lilian entre os anos de 1960 e 1970 e por Paulo Breda, pai de Lilian, entre os anos de 1940 e 1950, em Sorocaba, São Paulo, traz cenas da família, da infância e da adolescência de Lilian. Este arquivo foi aberto e digitalizado por Alix Breda, artista visual, cineasta e filha de Lilian, em 2019.

Em conversa informal⁴⁷ com Alix Breda, a artista explica que as fotografias encontradas estavam esfarelado: os rostos rasgados, desbotados, falavam do desaparecimento das pessoas não apenas nas imagens, mas também enquanto sujeitos da sua própria história, já que das memórias da família só sabe fragmentos do que é contado pela mãe, Lilian, que teve uma infância muito religiosa devido ao avô de Alix ser pastor. Ela não conheceu seu avô Paulo Breda, falecido antes de seu nascimento, embora saiba que era pastor presbiteriano e se apresentava como figura central e de autoridade na família. Com Ercilia Breda, sua avó, Paulo teve duas filhas, Lilian, sua mãe, e Vívian, sua tia, “a mais tímida, que não foi casada, não teve filhos e estudou filosofia.” (BREDA, 2021, em conversa informal). Segundo ela, Lilian era a rebelde da casa, que chegou a namorar um inimigo da família e devido a isso o avô de Alix a colocou em um colégio interno.

essa ilusão de calma não fazia parte do plano humano,
sua linguagem noturna foi apadrinhada pelos fantasmas
do tamanho de eucaliptos que cobriam a casa. (BREDA, 2020, p.8)

Os eucaliptos cobrem a casa, quando são também cobertos pela umidade, que por sua vez encobre as fotografias e os seus negativos. Memórias e arquivos são encobertos por árvores-segredos. Não há mais como perguntar aos avós maternos acerca das histórias e também sua tia, muito reservada, não fala das memórias da família. Coube então à Alix

⁴⁷ Conversa realizada de modo informal, via plataforma virtual, no dia 28/09/2021.

Breda investigar esse passado através de sua mãe, que segundo ela, apesar de ser a mais extrovertida da família, não conta suas memórias em profundidade, por mais que insista. O fotolivro desenvolvido a partir deste arquivo foi nomeado *Estudo Sobre os Fantasmas Escondidos nas Árvores do Seu Quintal*, e publicado em 2020, pela editora Selo Turvo. Segundo a artista, a realização do livro foi também uma forma de abrir caminho para o desconhecido, para o estranho que habita o familiar, para o que ela não sabe e não entende sobre sua genealogia.

O negativo fotográfico foi pensado por Freud como analogia ao inconsciente. Sarah Kofman (1984) mostra que em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, “Freud utiliza o modelo da câmera fotográfica para mostrar que todo fenômeno psíquico passa primeiro e necessariamente pela fase inconsciente, pela escuridão” assim como o negativo, “antes de ceder à consciência, de se desenvolver na claridade do positivo. Mas o negativo pode não ser revelado, pois surge a censura (...)” (KOFMAN apud SILVA, 2008, p.46).

No trabalho de Alix Breda, embora os negativos tenham sido revelados e suas imagens tenham vindo à luz, hoje elas parecem, pouco a pouco, voltar intencionalmente para o lugar da escuridão, do esquecimento -seus fantasmas são conscientes, ainda que reprimidos. A produção do livro abriu uma espécie de clareira nesse arquivo, fechado, coberto por mofo e umidade, como uma forma de se aproximar, conhecer essas histórias e pessoas, bem como conhecer a ela mesma. O livro apresenta as imagens originais, mofadas, e fala, portanto, desses fantasmas que habitam essa casa, as árvores de seu quintal, carregadas de umidade, apagando rostos e memórias. Como se as imagens estivessem vivas, os mistérios que as habitam falam das histórias não contadas, abandonadas para o esquecimento.

As assombrações que tomam forma na umidade do papel fotográfico alterado pelo tempo e pelos mortos. Sua memória é reinventada pelo desbotamento da imagem, devaneio de quimeras, rostos dobrados, cães latindo sem ruído. A maneira de conhecer e apropriar as narrativas familiares que já estão longe demais para serem vividas. Lido como um diário, fragmentos, da rotina afetada pela memória. (BREDA, website. Acesso em 30/09/2021)

O silêncio produz um distanciamento dela para com seus ancestrais e acorda os fantasmas recalçados. “Acredito que minha mãe e tia tiveram uma infância muito reprimida devido ao meu avô ser pastor e por isso, também, não gostam de falar do passado”. (BREDA, 2021, em conversa informal)



FOTOGRAFIA 29: *Estudo Sobre os Fantasmas Escondidos nas Árvores do Seu Quintal*, Alix Breda, 2020. Fonte: fotografia disponibilizada pela própria artista

Esta é uma fotografia entre várias em que sua avó, Ercília Breda, é flagrada com um semblante enigmático, excessivamente sério. Sobre o avô, Alix sabe quem foi, qual foi sua profissão, em quais locais trabalhou, morou, porém sobre sua avó, pouco sabe, além de que era dona de casa, morou em Sorocaba e faleceu em 2003 na casa da Serra da Cantareira -onde o arquivo encontrava-se guardado por quinze anos. A ausência de informações práticas sobre sua avó, elucida o quanto a ideia social de mulher foi construída em torno do campo privado e do homem em torno do público.

Fantasmas rondam as famílias, as mulheres e suas memórias relegadas tantas vezes ao silêncio. Como falar de uma história, enquanto sujeito, ainda que nada lhe seja permitido saber ou dizer? Quando as mulheres tornam-se sujeitos das próprias histórias, antes ditadas por homens, o que elas contam? A narrativa bíblica, fundadora da cultura judaico-cristã, a partir da qual a família Breda e também a minha foram criadas, e na qual grande parte das culturas no mundo está imersa, colaborou para construir os imaginários sociais do homem enquanto sujeito e da mulher enquanto objeto, afinal, o homem teria surgido diretamente de Deus, ao passo que a mulher teria sido criada a partir da costela do homem, Adão (Gênesis 2:18-25). Ou seja, o homem nasce direto do divino e a mulher a partir de um intermediário masculino. Essa relação de submissão e de dominação que os homens estabelecem com as mulheres foi analisada por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (1949) para pensar desde uma perspectiva existencialista a categoria de gênero. Beauvoir apresenta como a categoria “mulher” não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do

olhar do homem, como um *outro*. Se na língua “homem” é usado para se referir à humanidade, o homem é a referência e, então, a mulher seria o “não-homem”.

Na medida em que a mulher é considerada o Outro absoluto, isto é – qualquer que seja sua magia – o inessencial, faz-se precisamente impossível encará-la como outro sujeito. As mulheres nunca, portanto, constituíram um grupo separado que se pusesse para si em face do grupo masculino; nunca tiveram uma relação direta e autônoma com os homens. (BEAUVOIR, 1980, p.90)

As mulheres se reconhecem quando caminham juntas? Elas têm uma relação de autonomia nessas fotografias? A **fotografia 30**, segundo a artista, é mais uma dentre as várias que revelam a figura de sua avó enquanto uma mulher em silenciamento, em solitude. Nela, Ercília é a única que caminha de cabeça baixa, ao lado de outras mulheres de sua Igreja. Ainda que acompanhada, ela parece sozinha, ela olha para o chão. Juntas, elas caminham em direção a um destino comum: a Igreja da qual faziam parte e onde possivelmente aprendiam o papel social da mulher enquanto imagem da feminilidade, que corresponde à obediência, à doçura e à submissão frente à família branca nuclear.



FOTOGRAFIA 30: *Estudo Sobre os Fantasmas Escondidos nas Árvores do Seu Quintal*, Alix Breda, 2020. Fonte: fotografia disponibilizada pela própria artista

Mulheres e seus vestidos brancos caminham juntas em direção à casa de - Deus? A clara hierarquia presente na narrativa bíblica revela a estrutura social patriarcal, para a qual a mulher é o objeto e portanto tem seu corpo, seu desejo, sua identidade, no controle do Estado.

A Igreja Católica esteve presente na perseguição de mulheres que levou à queima e à tortura de centenas de milhares delas no processo de caça às bruxas, que durou dois séculos - XVI e XVII. Por meio da caça às bruxas e do capitalismo foi imposta uma disciplina social e uma organização do trabalho para que a mulher passasse a realizar o serviço doméstico sem remuneração, ficando, então, dependente financeiramente dos homens. Segundo Silvia Federici (2017) na Idade Média -Europa pré-capitalista- as mulheres tinham acesso às terras e seu trabalho doméstico era assalariado, mas durante a formação do capitalismo -entendido pela autora como uma contrarrevolução às revoltas populares- as mulheres são construídas como os inimigos dos homens, que por sua vez teriam o Estado como aliado. Seus corpos, vistos como meros instrumentos para controlar a população, aumentar a natalidade e gerar trabalhadores para o Estado, trazem marcas para as gerações posteriores, de modo que falar desse passado é falar de uma história ainda muito presente, ainda que envolta por silêncios.

Dizia sua avó, que mastigar 16 sementes de coentro
em noite de lua minguante na primeira semana de verão
era a maneira mais simples de sentir o arrepio do vento na pele,
em encruzilhadas de vultos familiares.
(BREDA, 2020, p.8)

Uma encruzilhada de vultos familiares: o trauma individual traz marcas que muitas vezes se expressam em coletividade -os corpos são permeáveis. Ler a receita *comer 16 sementes em lua minguante* e reativar as memórias daquelas que foram criminalizadas: as benzedeadas; as curandeiras com seus conhecimentos de poções e ervas medicinais; as adivinhas e suas visões espirituais; as hereges; as mulheres que viviam sós e as parteiras, que também faziam os abortos. Nessa proposta autoficcional, Alix Breda encontra um modo de chamar esses familiares para aceitá-los enquanto lhes são permitidos ser: estranhos, desconhecidos, imagens em processo duplo de apagamento e de desvelamento. Para ativar essas memórias e, com isso, ativar os fantasmas que as rondam, o livro acompanha um incenso de arruda e de alecrim, além de um texto ritual para ser feito pelo leitor.

quando ela nasceu, chorou tão alto que acordou os mortos,
e desde então sua sombra não era mais aparente no sol do fim da tarde.
difícil constituir o perigo que ele trazia para dentro de casa.
sua mãe não tolerava sentir o cheiro de sua presença,
era um mal estar que fechava a garganta. (BREDA, 2020, p.14)

Movida por um impulso que persegue o arquivo não pelo que sabe dele, mas por suas lacunas e segredos, pelo que não está documentado, mas apagado em sua própria materialidade, Alix Breda escreve como que por enigmas, afinal, muitas verdades só podem ser ditas indiretamente, como se falasse de um vulto que passa no canto dos olhos. A artista arquiva, portanto, o que não está arquivado. Acordar os mortos - acordar as mortes familiares? Acordar as mortes coletivas? Neste arquivo, difícil de ser adentrado por Breda, ocuparia ela um lugar de *Outro* perante as histórias familiares que o rondam? Por meio dos fragmentos de seus diários, a artista se insere revelando angústias diante desse familiar tão estranho e de uma realidade encoberta.

Cito aqui a caça às bruxas porque não está distante das mulheres latinoamericanas, isso porque Federici apresenta a hipótese de que houve uma continuidade entre a Inquisição na Europa e a dominação das populações da América colonial, em especial em relação às mulheres indígenas e africanas, que foram também acusadas de bruxaria. Diante da tentativa do colonizador de destruir o mundo dos nativos, de proibir o culto a sua religião e a suas atividades culturais, as mulheres colonizadas tiveram papel de resistência de extrema importância, como no caso do movimento nativo chamado *Taki Onqoy*⁴⁸, no Peru.⁴⁹ O principal alvo dessa resistência, entre 1619 e 1660, foram as mulheres, perseguidas sob acusação de bruxaria, de fornicção com o diabo, uso de unguento, de voarem pelos ares, de enfeitiçarem as autoridades. Isso por defenderem de modo mais ferrenho a religião e o antigo modo de existência.

Esse passado não tão distante de nós, mulheres terceiro mundistas, nos coloca diante de fantasmagorias e de uma gênese ambivalente por ser estranha e familiar, constituindo-nos a partir de um *locus fraturado*⁵⁰ (Lugones, 2014). Essa fratura nos coloca em um lugar duplo

⁴⁸ Surgido em 1560 em prol de uma aliança pan-andina contra os espanhóis, os nativos buscavam resistir à destruição de lugares sagrados e dos talismãs, à apreensão de médicos-bruxos e à tentativa de acabar com o culto aos huacas- montanhas, fontes de água, pedras e animais. (FEDERICI, 2017, p.393).

⁴⁹ Também em Oaxaca, no México, além de serem agricultoras, donas de casa, tecelãs, herboristas, oleiras e curandeiras, as mulheres estavam vinculadas, segundo Federici, à produção de pulque-maguey, uma bebida sagrada e com propriedades alucinógenas, feita a partir do cacto. Essas mulheres tiveram um importante papel de resistência frente ao colonizador, dirigindo e guiando grandes revoltas anticoloniais, participando de redes clandestinas de ídolos, que eram periodicamente descobertas pelo clero, além de adotarem uma falsa atividade cristã para encobrir as práticas religiosas anteriores. Ali, a presença das mulheres nas rebeliões populares continuou durante o século XVIII. Nessa época, “visivelmente mais agressivas, ofensivas e rebeldes” (Taylor, 1979, p.116), elas lideraram um em cada quatro ataques às autoridades. Também em Chiapas, as mulheres foram as autoras-chave da preservação da religião antiga e da luta anticolonial. (FEDERICI, 2017, p.404).

⁵⁰ *Quero ver a multiplicidade na fratura do locus: tanto o acionamento da colonialidade de gênero como a resposta de resistência a partir de uma noção subalterna de si, do social, de*

ou múltiplo e complexo no cenário das Américas, no que tange o paradigma *mulher* construído pela colonialidade - atrelado à raça, à classe, à sexualidade e à geopolítica. A visão dicotômica⁵¹ e hierárquica entre o *humano* e o *não humano*, *homem* e *mulher*; entre natureza e cultura, a partir da qual constituíram-se nossas avós, bisavós e demais ancestrais, segundo a filósofa argentina María Lugones (2014), foi central na modernidade colonial, marcando lugares de poder e de submissão e afirmando a sexualidade feminina como maligna - o *outro* do *outro* do homem. O *outro* da mulher europeia, que era o *outro* do homem europeu.

o formigamento no lado esquerdo do corpo começava nas panturrilhas,
 gerações de mulheres com angústias que provocavam espasmos
 nas camadas inferiores do osso.
 lacrimejou tanto que deixou a vista embaçada,
 não sabia diferenciar quantas pessoas moravam dentro do armário de seu
 quarto.(BREDA, 2020, p.14)

Gerações de mulheres carregando memórias povoadas que não se desvanecem em seu tempo de vida, mas que vivem após a morte. Angústias que habitam lares, imagens de pessoas que sobrevivem caladas em pequenos cantos das casas, arquivos fechados aos olhos. As fotografias lacunares mostram o que já está naquele que as olha, que as organiza. “Se o álbum é foto apenas pela metade; a outra metade se deve a quem o coleciona e o conta” (SILVA, 2008, p.38) e, assim, “o Outro do meu inconsciente constitui aquilo que faz o álbum ser o desejo da família: o imaginário coletivo de um grupo, a família, que se representa dessa forma, mas também se apaga (SILVA, 2008, p.37). E nesse processo, o arquivo testemunha o seu próprio desaparecimento, contempla suas próprias ruínas. As mulheres terceiro mundistas são imaginadas e se imaginam, elas percebem duplamente; elas vêm tensões onde há apenas caixas fechadas. Por isso a importância de entender a coletividade das genealogias das avós: aproximar das imagens, dos fantasmas, chamá-los pelos respectivos nomes, dar voz aos mortos, para então poder ressignificar suas histórias e até mesmo esquecê-las.

ente-em-relação, do cosmos, tudo enraizado numa memória povoada. Sem a tensa multiplicidade, vemos somente a colonialidade do gênero como algo já dado ou uma memória congelada, uma compreensão fossilizada do ser em-relação a partir de uma noção pré-colonial do social. (LUGONES, 2014, p.949)

4.4 As rosas peregrinas e o fenômeno dos fotolivros

A escrita desta dissertação ocorre paralelamente à organização dos meus arquivos fotográficos familiares, que compõem o processo de criação do fotolivro⁵² *estrangeiras do trópico*. Digo paralelamente, pois o desenvolvimento de ambos se deu inteiramente em diálogo, num ir e vir entre imagens e texto, entre pesquisa e produção. Assim, a seleção, a montagem e a intervenção nos arquivos dos álbuns de família com destino a um novo álbum, o fotolivro, foram ações mediadas tanto pela pesquisa acadêmica, quanto pela literária, ficcional, num processo do *eu* se ver como *outro*, para se ver como *eu*, novamente. A própria escrita desta pesquisa contribuiu para o entendimento do que eu fazia, talvez de modo inconsciente, ao selecionar, tratar e organizar as imagens em uma narrativa visual.

Nas últimas décadas, a fotografia de família se tornou foco da atenção acadêmica, de acordo com Mette Sandbye (2014), para quem os estudiosos que pesquisaram álbuns de família anteriormente vinham principalmente da área da antropologia. Porém, um expressivo aumento da procura por esses arquivos vernaculares se deu pela explosão da fotografia de smartphone e a disseminação na Internet, já que em meio a uma nova tecnologia - a digital - a analógica chamou a atenção de colecionadores e museus. Diante deste cenário, em um processo relacional, e não por acaso, citei aqui outros fotolivros que partem de álbuns de famílias, em diálogo com meu próprio trabalho. Isso porque hoje, no Brasil, há uma massiva produção deste tipo de objeto portátil para exibição e comercialização de imagens de arquivos pessoais.

Fotolivros permitem que trabalhos rompam as fronteiras do espaço-tempo delimitadas por exposições em galerias. Eles viajam. Talvez pela relação de um para um, e mesmo pela semelhança com álbuns de família e diários, o fotolivro possibilita certa familiaridade, certa pessoalidade, tornando-se um veículo ideal de publicação de fotografias pessoais e íntimas. Ordenando a sua apresentação, narrando através de imagens, dispomos das fotografias no álbum-livro, conhecendo e fabulando histórias possíveis. Assim, “Não seria a fotografia, em essência, uma arte literária, uma arte em que o fotógrafo não é propriamente um manipulador de formas no interior da moldura fotográfica, mas antes um narrador que se vale de imagens em vez de palavras, alguém que conta uma história?”, pergunta Gerry Badger (BADGER, in Revista Zum 8, p.135, 2015).

⁵² Como já mencionado anteriormente, este fotolivro não acompanha o arquivo da dissertação, pois está em fase final de produção para ser publicado.

O mundo das artes reconheceu a fotografia como técnica artística apenas na década de 80 e 90 do século XX, no entanto, o "fenômeno do fotolivro" acontece no século seguinte, no início dos anos 2000, após um intervalo de cerca de 20 anos, de acordo com Moritz Neumüller (2022). A esse respeito, é importante dizer que a fotografia, cuja história tem início no século XIX, foi veiculada desde seus primórdios em fotolivros, quando os pioneiros Anna Atkins e William Henry Fox Talbot, começaram a colar fotos em álbuns e livros, já por volta de 1843, de acordo com Badger (2015). Assim foram criados os trabalhos *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, de Anna Atkins e o livro *The Pencil of Nature* de William Henry Fox Talbot, no século XIX. Porém, sua produção expressiva acontece na contemporaneidade, quando se tornou um veículo de disseminação do trabalho fotográfico, seja ele documental, arquivístico ou poético.

No caso desta pesquisa, a família narra por meio das fotografias e seus álbuns, porém outra pessoa, aquela que conta e organiza um novo álbum a partir dos arquivos, recria e reescreve essa história. Este arquivo fala, portanto, mais de quem o organiza? Narro a partir tanto das fotografias e histórias que escolhi contar, quanto daquelas que evitei. Reinscrever uma história, nada inocente. Ao lidar com o arquivo familiar, eu opto por me apropriar dele, selecionando as imagens que contêm apenas as mulheres ou intervindo digitalmente para diluir a imagem das figuras masculinas, no intuito de dar destaque ao grupo feminino e suas narrativas. Atenta, procuro nestas fotografias o que há de singular em meio ao cotidiano, e, ainda, intervenho ressaltando o estranhamento ao olhar para as cenas, selecionando diversas fotografias das mulheres em duplas, ou mesmo duplicando ou multiplicando essas figuras, que carregam o “eu” e o “outro” dentro do próprio ser. A este arquivo reúno também fotografias autorais, feitas no presente, mesclando e confundindo essas temporalidades. Rememorar memórias não minhas, falar de um tempo que não conheci, proporciona que eu me torne uma parte ativa nesse passado que me ultrapassa- uma parte ativa no presente dessas histórias, e, ao fazer isso, recrio essa própria história hoje.

A foto de família é ao mesmo tempo que um documento, feito *de* ou *por* uma comunidade real, a construção visual de uma comunidade imaginária. Nos inventamos por meio de uma narrativa visual e nos colocamos no mundo nos projetando para o futuro. O álbum é, portanto, assim como o fotolivro, uma memória portátil documental-ficcional. Como trabalhar um álbum de família, que socialmente tem o objetivo de constituir um grupo a partir da ideia de pertença, porém desde outro lugar, o do estranhamento? Desde um lugar de não familiaridade? Ao longo do processo de desenvolver esta pesquisa, através da fotografia, da literatura e das conversas com as mulheres de minha família materna, conheci

e reconheci um mundo, antes estranho; agora mais familiar. Talvez conhecer profundamente uma história nos deixe mais perto daqueles que a viveram, fazendo com que desenvolvemos um olhar mais compassivo. E, talvez por isso, o estranhamento foi ganhando familiaridade e um outro elemento surgiu no fotolivro para constituir este laço-sentimento de pertença e parentalidade: as rosas, que considere central como elo entre mim e minhas familiares nesta pesquisa. As rosas costuram nossas histórias, conectam nosso apreço especial por essas plantas, que estão entre as flores mais antigas em cultivo em todo o mundo, com aproximadamente 200 milhões de anos (BARBIERI, Rosa L.; STUMPF, Elisabeth R. T. apud (FLOWERMONTHCLUB, 2003). As rosas cuidadas nos jardins na atualidade são o resultado de séculos de hibridizações e mutações espontâneas, sendo hoje cerca de 3.000 espécies dispersas por todo o globo terrestre (BARBIERI, Rosa L.; STUMPF, Elisabeth R. T. apud ROUTH et al., 2005). Assim, as roseiras me conectam não somente a este arquivo familiar, mas possivelmente a tantos outros ao redor do mundo com registros tanto das plantas quanto de quem as cultivava ou as cultivou.

Ao longo dessa pesquisa e dos encontros com elas para falar das memórias e do arquivo visual, as rosas estavam sempre ali, presentes entre uma foto e outra, entre dicas de cultivo ou de como impedir o ataque das formigas com sementes de gergelim. Entre as gravações das falas ou partilha de arquivos fotográficos aconteciam ali trocas de mudas e também histórias sobre a origem de cada roseira do jardim de minha avó e tias: de onde vieram, de quem ganharam, quando ganharam, etc.

As sementes de gergelim são muito boas pra acabar com as formigas que deixam as roseiras peladinhas. Você acha o caminho delas até o formigueiro e coloca lá. Aí elas carregam a semente pro ninho e lá elas comem e morrem. Dizem que a semente mata as formigas e os fungos.
(UDA)

Formigas carregam para seu ninho fragmentos de roseiras, como nós levamos fragmentos de histórias contidas em fotolivros para nossas casas. Persigo um rastro em especial, de cheiro doce, e recolho uma fotografia, a qual nomeei “A rosa doce de Jacarandira”, clicada no quintal de minha avó. A roseira com flores rosa-claro e muitas pétalas chamou a atenção por seu perfume, pois as rosas foram perdendo o forte cheiro doce ao longo de seus cruzamentos genéticos, mas essa, conservou seu rastro. Além da fotografia, levei também para casa um galhinho cortado com dificuldade por minha avó, pois já escurecia e ela só tinha ali uma faquinha de cozinha para retirar a muda. “Chegando em casa, coloque a mudinha em um copo com água, e no dia seguinte, plante em um vasinho

pra ela ficar peguinha!”. E logo começou a contar que a muda, trazida por ela de Jacarandira, onde nasceu, marca o apreço por gerações já que,

Essa rosa carrega um pouco da história da família, eu ganhei de uma prima minha de Jacarandira, uma das últimas parentes ainda vivas. Ela foi colhida no quintal dessa prima, que também planta muitas rosas. Quando eu tava indo embora, eu tirei uma mudinha dela e trouxe pra Belo Horizonte, tive sorte que pegou. E olha, é impressionante que as formigas sempre deixam elas peladinhas, não sobra nada. Eu penso, dessa vez ela não recupera. Passa um tempo, ela tá toda florida de novo. É uma benção. (MARTA)

Talvez possa ser possível dizer que um trabalho constituído por fotografias íntimas atraí aqueles que o levam para casa porque se reconhecem ali, porque o íntimo não é dissociado do coletivo. Algumas histórias ressoam. Tenho um corpo, reconhecível, singular e próprio; caminho e ao me mover sou também movida por tantos outros corpos, os que me precederam, os que virão em coletividade. Sou um corpo não individual, mas singular, porque também é plural. Carrego em meu corpo o DNA de minhas antepassadas. Meu corpo-texto é permeado pelas vozes dos que vieram antes, assim como o corpo-foto, o corpo-livro é cruzado pelos livros que os precederam. No fotolivro *estrangeiras do trópico*, a estranheza e a familiaridade ressoam.

De forma não linear, assim mesmo como é o ato de rememoração, apresento neste novo álbum, o fotolivro, a memória dessa família que não começa muito longe, mas em 1971 com a ida de minha avó a cavalo para Belo Horizonte. A narrativa regressa, na sequência, a um passado anterior, se projeta adiante, para depois voltar a outro espaço temporal. Diante das lacunas dessa história, optei por não preenchê-las, mas por explorar a potencialidade do não saber. Não se sabe quem são meus bisavós, de onde vieram, quais eram seus rostos, onde nasceram ou quem foram seus pais. Não é nem possível tentar pesquisar pelos seus sobrenomes, pois muitos são inventados, e não herdados. E isso é tudo. Porém, diante da ausência de fotografias de momentos e memórias sabidas, opto por me apropriar de algumas das fotografias desconhecidas contidas no pequeno arquivo de minha tia Uda para performar as memórias órfãs de imagens impressas.

Também são raras as referências sobre a história das rosas no Brasil. A história de como foram introduzidas no país é confusa e incompleta, mas sabe-se que foram trazidas pelos jesuítas entre os anos de 1560 e 1570 (BARBIERI, Rosa L.; STUMPF, Elisabeth R. T., 2005). Porém, ao contrário de minha família, mesmo sem saber ao certo quando foram introduzidas no Brasil, as plantas são passíveis de investigação de suas origens através de

seus nomes: eles indicam de onde vieram, qual seu habitat nativo, suas preferências e características. Há nomes para indicar, inclusive, aquelas plantas estrangeiras ou exóticas, a partir da classificação *peregrinus*, *peregrinum*. É preciso reativar essas memórias que nos ultrapassam para reunir o que antes nos separava?

Em seu ensaio *Reclaiming Animism* (2012), ou, em português, *Reativar o Animismo* (2017), Isabelle Stengers entende a ação de “reativar aquilo de que fomos separados, mas não no sentido de que possamos simplesmente reavê-lo. Recuperar significa recuperar a partir da própria separação, regenerando o que a separação em si envenenou.” (STENGERS, In CADERNO DE LEITURAS N.62, Chão da Feira, 2017, p.8). Desloco aqui o termo dos campos de estudos nos quais essa discussão se situa, o da Filosofia, da Antropologia e da Cosmopolítica, para fazer, também como propõe a pesquisadora, uma conexão interdisciplinar, rizomática, com essa presente pesquisa no campo das artes. Retomo aqui a pergunta de Stengers, *ao reativar o que nos unia, quem é esse nós? Reativar* parte do reconhecimento de que nossas certezas são frágeis, de que há muitas possibilidades de pontos de vista sobre determinadas situações. Reativar as memórias dessas ancestrais, nesta pesquisa, parte de entender as conexões possíveis e as impossíveis de serem estabelecidas; parte de entender mesmo que a relação com as rosas está para além de vê-las como objetos ornamentais do jardim, mas entendê-las enquanto sujeitos vivos, que comunicam, respiram e pulsam. Elas se relacionam com.

Uma cor irrompe a escuridão do preto e branco nas imagens do arquivo conferindo leveza, tais como as **fotografias 31 e 32**: as rosas têm a capacidade de nos afetar, de nos alterar pelo cheiro, transformando o peso em suavidade. Elas nos ensinam que reativar aquilo de que fomos separados, recuperar a partir da própria separação, das fraturas e imperfeições das pétalas, do estranhamento, permite sermos contaminadas pelo que há de estranho, pelo que não se entende e não se sabe, para “aprender o que é necessário para habitar novamente o que foi destruído” (STENGERS, In CADERNO DE LEITURAS N.62, Chão da Feira, 2017, p.8). Aproximar-se do estranho, aceitar o Outro, habitar novamente a casa, hoje. Reativar, portanto, não se refere a um gesto nostálgico de repetição do passado, mas de compreender novas ações e conexões no presente. Junto à cor das rosas estão as únicas fotografias coloridas no livro, fotografias de minha mãe, que traz leveza e espontaneidade entre essas mulheres não só no álbum de família, mas no ambiente familiar, enrijecido.



FOTOGRAFIA 31 e 32: *estrangeiras do trópico*, 2020-2022. Autoria própria

Reativar o passado não é uma questão de ressuscitá-lo como ele era, de sonhar em tornar realidade uma dada tradição “verdadeira”, “autêntica”. Trata-se antes de reativá-lo e, em primeiro lugar, de sentir a fumaça que paira nas nossas narinas. (STENGERS, In *CADERNO DE LEITURAS* N.62, Chão da Feira, 2017, p.9).

Rastrear um cheiro de fumaça que paira em nossas narinas, ainda que os olhos não alcancem. Uma fumaça presente, que oculta algo enquanto revela uma existência. Reativar um passado estranho para vê-lo não desde a diferença radical, mas para aprender a amá-lo de modo não narcísico; para aprender a amar a partir não do que temos a oferecer, mas justamente do que não temos, do que não sabemos, para amarmos desde o “Outro” que somos.

Reativar o familiar para vê-lo inteiramente entrelaçado ao estranho, e vice-versa, porque são associados. Sair de si mesmo, um pequeno ato de liberdade. Sair de si para amar mesmo esse outro do próprio humano, uma flor pertencente a essa linhagem familiar *peregrina*. A narrativa que entrelaça o estranhamento e a familiaridade, construída visualmente no fotolivro *estrangeiras do trópico*, permite um espaço onde se pode inaugurar um outro tempo, onde é possível narrar e reinventar a vida, incluindo nessa história familiar outros viventes, outros elos familiares. Um espaço onde se pode ser outro ao se falar do mais íntimo de si. Onde no desconhecimento da origem de um nome familiar humano, podemos adotar o sobrenome de uma linhagem familiar botânica.

Borboletas sobrevoando roseirais. O tempo acordou perpassado por um vento intenso e frio, que soprava a cortina da sala como se soprasse um balão, como se despertasse o vazio de algo novo que se aproxima. A casa foi organizada e os demais encontraram sua própria turma. A natureza agia em movimento com o vento que tirava coisas do lugar, era uma organização nova, apenas. A luz difusa da penumbra permitia ver além das formas, além dos olhos. As palavras vinham para além dos que as diziam, como um espaço em que se acessa uma biblioteca de frases. Reativar este álbum de família e suas memórias possibilitou, portanto, habitar a fratura, narrar aproximações possíveis com parentescos desconhecidos ou não imaginados, inaugurando tempos presentes e presenças, para então fabular fotolivros, através da relação entre imagens e textos, explorando diálogos polifônicos e ainda assim silenciosos. Eis as possibilidades desses objetos portáteis de contarem histórias. Assim, constituo esta pesquisa e este fotolivro, *estrangeiras do trópico*, a partir de um emaranhado de relações imaginárias, visuais, literárias, familiares e estranhas, bem como de encontros que ressoam.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS- As estrelas guias

Quando um pêndulo se move, o toque e o afastamento, a atração e a repulsão tornam-se partes de um mesmo movimento. De trás para a frente, o movimento do pêndulo é exatamente o mesmo. A forma como entendemos o tempo muda a forma como vemos o passado ou o presente. Há aqueles, como os Aymara, para quem o passado está à frente, pois o passado é tudo o que se sabe, tudo o que se viu, ao passo que o que ignoramos, o futuro, está nas nossas costas, inacessível. Passado, presente e futuro se encontravam em um único dia. Por que não nos lembramos do futuro? Não conseguimos ordenar o porvir, mas podemos organizar o passado? A fotografia e o cinema tentam dominar o tempo, seja atrasando, congelando, adiantando ou mesmo imortalizando corpos.

Essa pesquisa foi afetada pelo que me aconteceu enquanto a desenvolvi, pelos encontros que tive e lugares pelos quais passei. Em novembro de 2021 fui a Salvador, pois participava junto à Maria Vaz da exposição do Prêmio Pierre Verger para a qual fomos selecionadas. Ver de dentro: ruelas, becos, ladeiras, ruínas. Ver de fora, à distância: uma cidade construída sobre uma falha geográfica, dividida em duas. Visão panorâmica: mar por toda parte, o horizonte se estica. Ali, fui suscitada a pensar a questão do uso de imagens de álbuns de família desde uma perspectiva diferente da aqui tratada.

Eu e Maria andamos pelo centro histórico de Salvador à procura de fotografias de arquivo vendidas em sebos e ferros-velhos, em busca de memórias desta cidade tão antiga. Descendo a rua Chile, entramos na rua Ruy Barbosa, rua bem estreita e repleta de lojas de antiguidades. Ao final, uma loja com portão de grades de ferro sobre portas verdes de madeira antiga e paredes em processo de deterioração, uma música alta da década de quarenta ouvida e cantada junto ao vendedor, que vendia coisas tão envelhecidas quanto a própria rua. Naquele lugar, éramos as únicas a andar fora das lojas fechadas, onde nos alertavam desesperadamente, “aqui é perigoso”. Ali, na rua Ruy Barbosa, ao lado da rua Chile, que há mais de 115 anos foi a primeira rua a ser fundada no Brasil, procurávamos por álbuns de família, fotografias, cartas e cartões postais que falassem também de histórias coletivas.

Em apenas uma loja, do outro lado da calçada, na rua do Tesouro, 37, onde a música invadia, encontramos as fotografias, aos montes. Gildo, o vendedor, disse que ali todos os comerciantes ficam de portas fechadas todos os dias por conta do volume de roubos e assaltos. A história e as consequências da escravização da população negra está muito

presente em cada rua, cada esquina da capital, por mais que as políticas de gentrificação insistam e violentem as ruas.

Após essa busca pelas imagens, fomos encontrar, no fim da tarde no *Cafélier*, Mariana David, fotógrafa baiana. Ali conversamos sobre nossas pesquisas de mestrado que estavam sendo desenvolvidas naquele mesmo momento- Mariana é mestranda da UFBA e compartilhou sobre seu fotolivro *Caminho* (2015), desenvolvido também a partir de fotografias de arquivo tendo como ponto de partida a figura de sua avó materna. Além da escrita também muito poética, me chamou atenção a sua questão com imagens de arquivo, que partiam de álbuns familiares, mas desde uma proposta diferente da minha.

Maria de Lourdes, sua querida avó, faleceu em 2013 deixando para a neta todas as suas fotografias, datadas da década de 30 a 70, guardadas soltas em caixas. Ao se deparar com o presente, a fotógrafa notou que os versos continham por escrito a localização do tempo ou do espaço onde foram feitas, e então, Mariana David começou a delinear caminhos. As fotografias de família foram pensadas pela fotógrafa para serem trabalhadas não com um fim em si mesmas, mas como ponto de partida para criar novas imagens, ou nas palavras da artista, as fotografias de sua avó Lourdinha atuaram como “estrelas-guias” do trabalho, que não teve como objetivo apenas reconstruir a história de sua avó ou traçar o caminho dela, mas entender o resíduo, a matéria deixada por elas, para criar novas imagens, novos significados. Sua ideia vai de encontro com o que afirma Lúcia Castello Branco (1990, p.73-74), retomando Derrida para pensar a origem do arquivo, que não passa de um rastro; e, se o rastro é a própria negação da origem, uma vez que é resíduo, não se pode falar na origem em si.

O que vem após a morte de uma pessoa? Como fica a memória da cidade quando alguém que construiu memória nesse espaço morre? Para onde vai essa memória? O que é possível criar a partir da memória dos que vieram antes? São algumas perguntas que David faz ao longo deste trabalho. O centro histórico de Salvador- BA é o cenário onde essa história acontece, de modo que a fotógrafa pega o mapa local e começa a traçar percursos de forma não linear, percorrendo um trajeto de trás para frente, de frente para trás, a pé ou de ônibus, sem auxílio de GPS, numa deriva pela cidade, permitindo-se, inclusive, se perder (o centro histórico da capital foi construído de forma não planejada, o que a levou tantas vezes a encruzilhadas). Ao longo do percurso, o trabalho constrói diversas camadas temporais: o tempo em que sua avó foi fotografada nesses espaços, o tempo em que ela própria, Mariana David, fotografa esses espaços e o tempo próprio da cidade de Salvador. Ranhuras, poeiras, furos, apagamentos, manchas, oxidação, foram algumas interferências do tempo nessas

memórias de família, seja nos papéis onde as fotografias foram impressas, seja na paisagem local.

Dividida por uma falha geológica, Salvador, primeira capital do Brasil, fundada em 1549, constitui-se pela cidade alta, que teve uma ocupação mais moderna, e a cidade baixa, zona portuária e comercial, onde se localiza o Mercado Modelo e a Feira de São Joaquim. O centro da capital é bastante deteriorado, com prédios antigos, muitas vezes sem revitalização ou conservação públicas. Penso nas próprias fotografias impressas em papel, seja nos sebos onde procurei ou nas caixas da avó de Mariana, também sujeitas à ação do tempo, deixando marcas nas imagens que continuam vivas e se alteram para além do instante fotográfico.



FOTOGRAFIA 33: Fotolivro “Caminho” (2015), Mariana David. Fotografia cedida pela artista.

Na **fotografia 33**, na página da direita, uma fotografia de arquivo de sua mãe se encontra com uma fotografia feita em 2015 pela fotógrafa. Localizado na Ladeira da Montanha, local bastante antigo, que conecta a cidade baixa e a cidade alta, o monte de terra na foto é o que restou de um antigo casarão. Sem interesse na restauração e conservação do imóvel, a prefeitura permitiu seu desmoronamento para que o local que hoje vive um processo de gentrificação possa ser desfrutado pelo mercado imobiliário.

Na semana passada, fui duas vezes à Ladeira da Preguiça: um dia após o desabamento e a morte de Claudenice e no dia em que conheci Marujo; um senhor velho e forte que começou a conversar comigo enquanto eu olhava perplexa a demolição da história de Salvador.

Marujo me disse que tinha sido um terremoto. “A terra tremeu e um enorme buraco se abriu, levando tudo para baixo do pó”. Olhei para ele; era um homem de tempo e mar, embora ele tivesse me dito que há muitos anos não navegava: “a terra me prendeu”. Tentei explicar a ele que o resultado daquilo não tinha sido por causa de um terremoto, mas ele me interrompia a cada tentativa minha de falar qualquer coisa. “Do pó viemos e ao pó retornaremos”, me disse. “Aqui já morremos há muitos anos, porque os homens fazem terremotos todos os dias”.

A Ladeira da Preguiça foi o primeiro lugar onde os pais de seu avô materno moraram, quando chegaram no Brasil. Enquanto imigrantes turcos, judeus, chegaram em Salvador no início do século XX e viveram no centro histórico, que era o setor mais urbanizado. Nesses encontros entre memória familiar e a memória da cidade, o fotolivro nos leva a pensar como a própria cidade é construída pelas memórias daqueles que a habitam. Deteriorada pelo tempo, como é nossa capacidade de lembrar, a memória da capital e daqueles que nela vivem se refletem pelo processo de se desfazer, refazer, desfazer. Entre prédios antigos arruinados e casas onde sua família morou e que hoje já não existem mais, a fotógrafa visitou ruas, bairros e esquinas onde sua avó nasceu, seu avô cresceu, sua mãe frequentou. Ladeira da Preguiça, bairro Dois de Julho, bairro da Saúde. *Muitas coisas estranhas têm acontecido comigo desde que comecei a caminhar pela Salvador profunda, essa que se sustenta na falha e que aos poucos, vai deixando de existir.* (DAVID, em seu blog, acessado em 13/05/22). Marujo já esteve diante do tempo, que nos engole a todos com sua boca grande. Seria possível pensar o tempo próprio de Salvador a partir de suas demolições? Pensar o tempo desse espaço pelos prédios já erguidos, pelos prédios já demolidos, e alguns restaurados ou ocupados por movimentos urbanos? Pensar o tempo pelos terremotos que os homens fazem todos os dias.

Na Ladeira da Preguiça meu avô morou com sua família que veio da Turquia. Para ganhar dinheiro, meu avô ia de casa em casa perguntando se alguém queria coentro da feira de São Joaquim. O coentro é uma planta que veio do Japão, mas não se sabe exatamente como. Meu avô descia a Preguiça para ir comprar o coentro na Feira, que é de Joaquim por causa da Enseada de São Joaquim, que fica atrás da feira. Joaquim é, na verdade, o avô de Jesus; pai de Maria e esposo de Ana. Mariana, que veio a ser meu nome, simboliza a união dos nomes da mãe e da avó de Cristo. Os egípcios antes de Cristo acreditavam que o coentro era uma planta que guardava o segredo da imortalidade e por isso depositavam sementes nos túmulos dos entes queridos. Desejavam, com isso, ajudar a alma no encontro do seu caminho após a morte. Eu comprei sementes de coentro no Largo 2 de Julho na barraca de Salomé, uma mulher velha que vende ervas e incensos contra mau-olhado. Por causa de Salomé, João Batista foi decapitado. Por

causa do meu avô, as donas de casa da Preguiça tinham coentro. Por causa do Japão, o coentro existe. Por causa das sementes, a Ladeira da Preguiça iluminou a sua morte. (DAVID, em seu blog, acessado em 13/05/22)

Nesse construir e reconstruir de tempos e memórias, Mariana David leva fotografias de Helena, irmã de sua avó, para fotografar nestes espaços, construindo uma relação entre a paisagem e sua tia avó, que sofre pela doença do Alzheimer há quinze anos. Construindo novos significados para essas memórias em processo de ruína, de Helena e de Salvador, a fotografia de sua tia avó aparece no fotolivro lado a lado às imagens dos prédios em demolição da capital baiana. A memória se desfaz.



FOTOGRAFIA 34: Fotolivro “Caminho” (2015), Mariana David. Fotografia cedida pela artista.

Na **fotografia 34**, a imagem de Helena é posicionada onde, ali atrás, encontra-se o morro do Cristo. A escultura do Cristo Redentor foi inaugurada em Salvador em 1920, antes do Cristo do Rio de Janeiro e foi instalada inicialmente onde funciona hoje a Prefeitura da Aeronáutica. Em 1967 foi transferida para o morro da **fotografia 34**. Mariana escreve um texto, em que fabula uma conversa sua com Helena, que lhe diz que ali “o Cristo nunca existiu, que o morro sempre esteve vazio e continua assim até hoje”. Mariana responde que ele não só está lá, como é bastante conhecido e lhe mostra uma fotografia atual do local. Mas Helena responde que a sobrinha neta só o estava vendo, porque “a gente só vê o que quer”. (DAVID, Fotolivro Caminho, 2015).

Salvador é uma cidade que nos oferece repousos inexoravelmente associados a momentos de tensão; de ardência, de incômodo. Não é uma cidade amena; faz muito calor, não tem árvores; a luz é dura o ano inteiro e a maresia é neblina. No meio desses caos está o caos da vida; nossas obrigações cotidianas em uma cidade que é difícil transitar. No entanto, Salvador te dá esses pousos: uma vista espetacular quando você sobe a Ladeira da Barra ou um cheiro maravilhoso de dendê em uma esquina que você passa; uma profusão de cores quando você anda pela Rua do Cabeça em direção ao 2 de Julho; alguma senhora incrível de mãos antigas que te sorri na rua, com uma ternura que é difícil de encontrar em outros lugares. Salvador me fere e me emociona na mesma medida, na mesma proporção. Me sinto no meio em relação a essa cidade, embora ela seja tão extrema em todos os sentidos. Bela e monstruosa; suave e áspera; agradável e extremamente espinhosa. (DAVID, em seu blog, acessado em 13/05/22)

Diante de um esquecimento forçado instaurado para a cidade de Salvador por parte daqueles que não promovem políticas de memória, Mariana nos lembra que diante da maresia, das águas da baía de Todos-os-Santos, “É preciso aprender a sangrar. A ferida exposta é Salvador e a memória. Escavo até chegar à ela; a ferida, até que o vermelho apareça sob a minha pele. Para estancar, é preciso sal. (DAVID, em seu blog, acessado em 13/05/22). O desejo de arquivamento só é possível diante da possibilidade de esquecimento, tal como afirma Derrida, em *Mal de Arquivo*⁵³. A memória antes de ser compreendida como simples presença, é vista como rastros, traços de uma representação. Este trabalho estreita a relação entre memória individual e coletiva, memória privada e pública, através daqueles que percorreram caminhos, e daquelas ruas que também levaram as pessoas a se movimentarem, numa linha fina, invisível, de pessoas e cidades que respiram e trocam, no intuito de buscar não o que as imagens podem narrar, apenas, mas o que elas podem provocar. Essas questões ficam, talvez, para reflexões futuras para pensar como as lembranças nos reapareçam porque os outros nos fazem recordá-las, ainda que estes outros não estejam fisicamente presentes, uma vez que podemos falar em memória coletiva. (HALBWACHS, 1990, p.36).

⁵³ Mal de arquivo. Uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001b [1995]

EPÍLOGO

Uma dissertação de mestrado nunca é feita deslocada de onde ela está. Realizar o Mestrado foi um processo que desafiou em diversos sentidos, não apenas pela pesquisa em si, mas pelo conjunto de situações que circundam ser uma estudante de uma Universidade Federal. Primeiramente, é importante dizer que esta pesquisa foi, ao longo desses dois anos, realizada inteiramente em isolamento social, por causa da pandemia de COVID 19, que teve início justamente no início das aulas. Além da frustração de não conviver com os colegas, com os professores e com o ambiente da Escola de Belas Artes de modo presencial, enfrentamos crises políticas causadas pelo governo atual, com sucateamento da educação, cortes das bolsas de estudos, e mesmo sucateamento do fomento à cultura e à arte. Neste caso, a presença acolhedora e generosa de minha querida orientadora Rita Lages foi primordial para que não me sentisse totalmente alheia à Universidade. Com reuniões semanais sobre a pesquisa e um suporte incondicional aos problemas administrativos com os quais me deparei neste processo, o laço estabelecido com ela me amparou em todos os sentidos possíveis para que esta pesquisa não fosse naufragada neste cenário desanimador. Felizmente fui contemplada com uma bolsa de estudos da FAPEMIG ao longo destes dois anos, pois é primordial haver esse financiamento para uma maior dedicação ao desenvolvimento da pesquisa. No processo de luta pela obtenção e garantia do direito a estas bolsas, aprendi sobre a importância das lutas coletivas, participando de mobilizações estudantis para reivindicar direitos concedidos aos discentes, ainda que os encontros com estes colegas tenham se dado pela internet. Compreender a estrutura pela qual a Universidade se constitui, desde os Rd's, a APG, a ANPG, e outras instâncias, me provocou a estar num lugar mais ativo enquanto discente desta instituição.

Essa pesquisa me provocou também a entender meu desejo em relação à própria escrita, ao meu modo próprio de desenvolver o texto. O incentivo da querida professora Rachel Cecília a continuar a escrever de forma menos neutra, menos técnica e mais solta, possibilitou o resgate da escrita fluida que eu tinha antes da realização da minha graduação no curso de Letras, que a tornou bastante rígida desde então. Repito mil vezes, junto à Debora Pazetto, “Uma pessoa sempre escreve e lê do lugar em que seus pés estão plantados, do solo em que se firma, da sua situação particular, seu ponto de vista” (Anzaldúa, *To(o) Queer de Writer*, 1990). [repito essa frase mil vezes. pés plantados. pés plantados] (PAZETTO, 2021, p.70). Uma pesquisa nunca é feita de um lugar esvaziado, neutro, ela é sempre atravessada pelo lugar onde nós nos situamos e também pelos lugares pelos quais

passamos. Por isso mesmo, essa pesquisa é atravessada pelos cursos pelos quais passei, Letras e Artes Visuais, que aparecem aqui através da ressonância entre texto e imagem.

O *eu é um outro* na medida de que ninguém é só. Somos o tempo todo atravessados por aqueles que vieram antes, ou que estão aqui, ou que virão. Somos um emaranhado de relações, de textos, de lugares. Essa pesquisa é atravessada por minhas relações pessoais, familiares, profissionais. Este trabalho não termina nesta dissertação, mas antes, se inicia, já que no próprio fazer, fui levada a entender as questões a que quero dar continuidade desde aqui. Felizmente, o fotolivro autoral de que trato nesta pesquisa teve seu projeto de publicação aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte este ano, em 2022, e encontra-se em processo de captação de recursos para ser executado.

Uma pesquisa é melhor realizada quando mediada por afetos e desejos. Temos que nos afetar pelo nosso objeto de estudos, e digo que fui inteiramente afetada por todo o processo que envolveu este trabalho, no que concerne à escrita, ao desenvolvimento do trabalho visual, poético e às relações de amizade que estabeleci neste caminho.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands: the new mestiza = La frontera / Gloria Anzaldúa: introduction by Sonia Saldívar-Hult*. --2nd ed., 1999.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro, edUERJ, 2010.
- AZOULAY, Ariella. *Desaprendendo as origens da fotografia*. In.: REVISTA ZUM 17, 2019
- BADGER, Gerry. in *Revista Zum 8*, tradução Sérgio Tellaroli, p.132-155, 2015
- BARBERO, Jesus Martín. *Dinámicas Urbanas de la Cultura*, In "La ciudad: cultura, espacios y modos de vida" Medellín, abril de 1991. Extraído de la Revista Gaceta de Colcultura N* 12, Diciembre de 1991, editada por el Instituto Colombiano de Cultura. ISSN 0129-1727
- BARBIERI, Rosa L.1*; STUMPF, Elisabeth R. T.2. *ORIGEM, EVOLUÇÃO E HISTÓRIA DAS ROSAS CULTIVADAS*. R. bras. Agrociência, Pelotas, v.11, n. 3, p. 267-271, jul-set, 2005
- BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 (1964)
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo – fatos e mitos*; tradução de Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.
- BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história*. In: *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*; v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERMAN, Marshal. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- BRITO, P. G. D. *UMA QUESTÃO DE CORPOS: a fotografia de José Medeiros e Marcel Gautherot sob o signo da palavra muda*. 2017. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope. Uma leitura da escrita feminina da memória*. Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1990.
- CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*. Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov. Edições 70, Lisboa, 1999 [1971]
- CURIEL, Ochy. *Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista* — “Género, raza, sexualidad: debates contemporáneos.” Colombia, Universidad del Rosario. (2014),
- DIDI-HUBERMAN, G. D. *O que vemos, o que nos olha/ Georges Didi-Huberman*; prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves.- São Paulo: Ed. 34. 1998. p. 29-36; p. 201-230
- DUMAS, Catherine. *Diário íntimo e ficção. Contribuição para o estudo do diário íntimo a partir de um ‘corpus’ português*. Colóquio/Letras. 131, Janeiro-Março, p. 125-133, 1994.
- DUNKER, Christian. *Animismo e indeterminação em “Das Unheimliche”*. In: *O Infamiliar e outros escritos/ Sigmund Freud*. 1 ed. 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

DUNKER, Christian. Mal-estar, sofrimento e sintoma. Releitura da diagnóstica lacaniana a partir do perspectivismo animista. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 23, n. 1, 2011

DUNKER, Christian. O sonho como ficção e o despertar do pesadelo. In: BERADT, Charlotte. *Sonhos do Terceiro Reich*. Trad. Sílvia Bittencourt. São Paulo: Três Estrelas, 2017. p. 8-26

DUSSEL, Enrique. 1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade: Conferências de Frankfurt. Tradução de Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FAEDRICH, Anna Martins *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea* / Anna Faedrich Martins. - Porto Alegre, 2014.

FANON, Frantz, 2001, *Los condenados de la Tierra*, México, Fondo de Cultura Económica.

FEDERICI, Silvia. *O Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. *Sobre o Feminismo e os Comuns*. Tradução: Inês Castilho. Link de acesso <<https://outraspalavras.net/feminismos/federici-sobre-o-feminismo-e-os-comuns/>>. Acesso em: 15 jun. 2021. Original em <https://andandand.org/pdf/federici_feminism_politics_commons.pdf>

FELDMAN, Ilana. As janelas de David Perlov: autobiografia, luto e política. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 11, n. 20, maio de 2017. ISSN: 1982-3053

FERNANDES, Ana Luiza; QUEIROZ, João. O fenômeno fotolivro: uma entrevista com Moriz Neumüller. *Base de Dados de Livros de Fotografia*, 2022. Disponível em: <<https://livrosdefotografia.org/artigos/@id/33733>>. Acesso em: 05 abril 2022.

FOSTER, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2001 [1996] p. 168 56

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Gustavo Gili, 1ªED.(2010)

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. IN:Ditos e escritos. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. v. 1 p.264-298

FREUD, Sigmund. O infamiliar. em “Das Unheimliche”. In: *O Infamiliar e outros escritos/ Sigmund Freud*. 1 ed. 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Apagar Os Rastros, Recolher Os Restos*. In: GINZBURG: Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (orgs). *Walter Benjamin. Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. P.27-382012

GONZALES, Lélia. RACISMO E SEXISMO NA CULTURA BRASILEIRA .“Temas e Problemas da População Negra no Brasil”, IV Encontro Anual da Associação Brasileira de Pós-graduação e Pesquisa nas Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1980. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244.

- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Tradução de Laurent Léon Schaffter. Edições Vértice, Editora Revista dos Tribunais LTDA, São Paulo, 1990.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP & A, 2006.
- HALLAK, Kátia. A potência do irrepresentável nas fotografias de Fait!. Ícone v. 14 n.1 – agosto de 2012.
- HALLAK, Kátia. DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO. Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Belo Horizonte, 2007.
- IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro. Freud e o Infamiliar. In: O Infamiliar e outros escritos/ Sigmund Freud. 1 ed. 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- KLINGER, Diana. Tese de Doutorado. Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica. UERJ, 2006
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. 2015. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras. 729 p
- LECARME, Jacques. "Autofiction: un mauvais genre?", Autofictions & Cie, Paris, 1994, Ritm, n. 6, pp. 227- 249.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *História de Lince*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. - São Paulo : Companhia das Letras, 1993, p.190- 203.
- LIMA, Tânia Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. MANA 2(2):21-47, 1996
- LISPECTOR, Clarice, 1920-1977. A Hora da Estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos/ Clarice Lispector; [concepção visual e projeto gráfico Izabel Barreto]. -1ed.- Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H . Rio de Janeiro; Francisco Alves, 1995, p. 94
- LISPECTOR, Clarice. “Os desastres de Sofia”. In: _____. A Legião Estrangeira – contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 11-26.
- LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e ação. In: Irmã Outsider. p.51-55 tradução Stephanie Borges. -- 1. ed. -- Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2019.
- LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. Estudos Feministas, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014
- MARQUEZ, Renata (Org.). Lição de coisas. Nydia Negromonte. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2012. ISBN 987-85-98964-09-6
- MASSARA, Guilherme; IANNINI, Gilson. O Infamiliar, mais além do sublime. In: O Infamiliar e outros escritos/ Sigmund Freud. 1 ed. 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- MICELI, Sérgio. A elite eclesiástica brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

N'DALA, Dieudonné Bukasa. Os gêmeos afro-brasileiros e o sincretismo religioso: o culto aos gêmeos - entre África e Brasil. 2013. 81 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. En: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2005.

PALMA, Lavínia; RICHWIN, Iara Flor; ZANELLO, Valeska. Dispositivos de subjetivação e sofrimento das mulheres: para uma escuta gendrada das emoções no campo da psicoterapia. In Caderno Espaço Feminino | Uberlândia, MG | v.33 | n.2 | seer.ufu.br/index.php/neguem | jul./dez. 2020 | ISSN 1981 -3082

PAZETTO, Debora. O têxto acadêmico como espaço performático. Ensaio de travessia. Belo Horizonte: Relicário. 21-83,2021

RANCIÈRE, J. A estética como política. DEVIRES – Cinema e Humanidades, v.7, n.2 p. 14-36, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do Sensível: Estética e Política; tradução de Mônica Costa Netto. - São Paulo: EXO experimental org. Editora 34, 2009 (2a Edição).

RIMBAUD, Arthur. In Caderno de Leituras n. 108. Série Rama. Cartas Visionárias, Arthur Rimbaud. Edições Chão da Feira Belo Horizonte, julho de 2020

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Sociología de la imagen: ensayos . - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Tinta Limón, 2015. 352 p. ; 20x14 cm. - (Nociones Comunes / Tinta Limón; 17), 2018

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores - 1a ed. - Buenos Aires : Tinta Limón, 2010. 80 p. ; 17x10 cm. - (Tinta Limón)

SÁ, Gabriela. Af ec tos l l lacu nar e s [manuscrito] : um estudo acerca da poética do arquivo e do impulso anarquivístico / Gabriela Lopes Drumond de Sá. – 2017. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

SANDBYE, Mette. Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how. Journal of Aesthetics and Culture. Volume 6, 2014.

SANTOS, BOAVENTURA DE SOUSA. O fim do império cognitivo : a afirmação das epistemologias do Sul /Boaventura de Sousa Santos. -- 1. ed. -- Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2019.

SARLO, Beatriz. Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007

SELIGMANN, Márcio. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades. 2019. Disponível em <http://bienalsescvideobrasil.org.br/webroot/uploads/21Bienal_Leituras_PT.pdf> Acesso em: 18 abril 2020.

SCHUCMAN, Lia. Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana/ Lia Vainer Schucman; orientadora Leny Sato. Tese (Doutorado-Programa de Pós- Graduação em Psicologia. Área de concentração: Psicologia Social) Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012

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

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

TODOROV, Tzvetan. A Conquista da América: a questão do outro. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2010

THONES, Ana Paula Bellochio and PEREIRA, Marcelo de Andrade. Um entre o outro e eu: do estranho e da alteridade na educação. *Educ. Real.* [online]. 2013, vol.38, n.2 [cited 2020-06-04], pp.501-520. Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-62362013000200009&lng=en&nrm=iso>. ISSN 2175-6236. <http://dx.doi.org/10.1590/S2175-62362013000200009>. Acesso em: 15 fev. 2021

VIVEIROS DE CASTRO, E. Os Involuntários da Pátria. Apresentado no colóquio “Questões indígenas: ecologia, terra e saberes ameríndios”, que aconteceu no Teatro Maria Matos, em Lisboa, no dia 5 de maio de 2017. In Edições Chão da Feira Caderno de Leituras num 65 / Série Intempestiva, 2017

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. O que nos faz pensar, [S.l.], v. 14, n. 18, p. 225-254, sep. 2004.

TAYLOR, Diana. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas/Diana Taylor; tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. -Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.