

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
Programa de Pós-graduação em Artes

Luiza Nobel Maia

Imagem, mídia e memória

Belo Horizonte

2022

IMAGEM, MÍDIA E MEMÓRIA

Versão final

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

Linha de pesquisa: Artes plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas.

Orientador: Prof. Dr. Fabricio Fernandino

Belo Horizonte

2022

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

701.08 Nobel, Luiza, 1993-
N744i Imagem, mídia e memória [manuscrito] / Luiza Nobel Maia. - 2022.
2022 413 p. : il.

Orientador: Fabrício Femandino.

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

1. Memória na arte - Teses. 2. Fotojornalismo - Brasil - Teses.
3. Periódicos ilustrados - Teses. 4. Arquivo - Teses. 5. Arte e
fotografia - Teses. 6. Fotografia - Teses. 7. Tempo na arte - Teses. I.
Femandino, Fabrício, 1956- 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) **LUIZA NOBEL MAIA** - Número de Registro - **2020702333**.

Título: **"Imagem, mídia e memória"**

Prof. Dr. Fabricio José Fernando – Orientador – EBA/UFMG

Profª. Dra. Maria Angelica Melendi de Biasizzo – EBA/UFMG

Profª. Dra. Rita Lages Rodrigues – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 01 de agosto de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Fabricio Jose Fernando**, Professor do Magistério Superior, em 29/08/2022, às 21:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues**, Professora do Magistério Superior, em 30/08/2022, às 09:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Angélica Melendi de Biasizzo**, Professora do Magistério Superior, em 28/09/2022, às 17:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz**, Coordenador(a), em 30/09/2022, às 19:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_criacao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1614368** e o código CRC **58C4C841**.

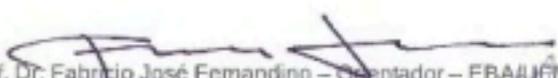


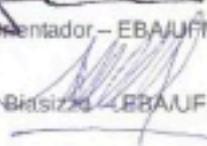
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

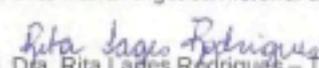
FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do(a) aluno(a) **LUIZA NOBEL MAIA** - Número de Registro - **2020702333** .

Título: **"Imagem, mídia e memória"**


Prof. Dr. Fabrício José Femandino – Orientador – EBA/UFMG


Profa. Dra. Maria Angelica Melendi de Biazzi – EBA/UFMG


Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 01 de agosto de 2022.

Referência: Processo nº 23072.212952/2022-74

SEI nº 1614368

AGRADECIMENTOS

Agradeço a força que cria.

Agradeço a todas as mulheres que vieram antes de mim e as que me acompanham nesta jornada. Em especial minhas avós, minhas tias avós que partiram, minha mãe, meu pai e minhas irmãs amadas. Agradeço às minhas queridas amigas de infância. Agradeço ao meu companheiro por esta jornada repleta de amizade, alegria e amor.

Agradeço as grandes professoras que me inspiraram nesta jornada e todas as crianças que compartilharam também da experiência e esperança em “criar”.

Agradeço imensamente meu orientador, pela presença e jornada até aqui.

Ao programa de Pós-Graduação em Artes e todas as (os) profissionais que fazem parte deste programa e lutam no campo da educação pública por dignidade e esperança em tempos de barbárie.

RESUMO

A presente dissertação busca investigar a relação entre mídia e memória através de um arquivo construído ao longo do tempo, tendo como fonte principal as revistas ilustradas como *O Cruzeiro* e *Manchete*, além de livros e enciclopédias. As imagens são deslocadas de seus suportes originais criando novas leituras e possíveis aproximações entre o passado e o presente. Para tanto, a pesquisa foi organizada através de uma seleção de séries de imagens selecionadas deste acervo mais extenso. Estas séries de imagens e de trabalhos estão conectados entre si através de suas poéticas e, mesmo que sejam descritas separadamente, fazem parte de um grande arquivo. As conexões traçadas partem do próprio universo das revistas ilustradas, pioneiras na história do fotojornalismo no Brasil a partir de 1928, contendo em suas páginas um vasto espaço de conteúdos e imagens que exigem um olhar crítico quando transportadas para os dias de hoje. Evoco também a produção fotográfica presente neste universo das revistas ilustradas e suas imagens como norteadoras para a produção artística pessoal que são realizadas por meio das múltiplas interferências poéticas.

PALAVRAS-CHAVE: arte; imagem; mídia; memória; arquivo.

ABSTRACT

The thesis presented here intends investigate the relationship between media and memory through an archive built along the time, having as main source illustrated magazines such as: *O Cruzeiro* and *Manchete*, as well as books and encyclopedias. The images are displaced from their original supports creating new interpretations and possible approximations between the past and the present. Therefore, the research was organized through a selection with series of images selected from a archive more extensive. These series of images and Works are connected to each other through their poetics, and even if they are described separately, they are part of the same archive. The connections drawn come from the universe of illustrated magazines, pioneers in the history of photojournalism in Brazil from 1928 onwards, containing in their pages a vast diversity of themes that require a critical look when transported to the present. I also evoke the photographic production present in this universe of illustrated magazines and their archives as a guide for personal artistic work through cataloging, investigation and multiple poetics interferences.

KEYWORDS: art; image.; mídia; memory; archive.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1.Território das imagens.....	13
2.Violência, memória e impermanência.....	25
3.Corpo-território I	38
4.1 A floresta “exageradamente virgem”.....	49
Corpo-território II	56
6. Células-corpo.....	67
7.Multidões.....	75
8. Processos documentais e arquivos pessoais.....	84
9. Da série: Mulheres.....	95
9.1 Da série: Mulheres e violência.....	103
10.Conclusão.....	113
Referências.....	114

1. Introdução

O desafio do retorno ao essencial diante das imagens, o olhar atento que mergulha e transpõe o que é dado *a priori*, o registro do ordinário e uma inquietação constante diante do percurso de uma vasta coleção de imagens e de objetos. Recolher, investigar, interferir, submergir, transpor e elevar, como um processo diante do que é recolhido como material para investigação e interferência. Os processos de classificações e organizações das enciclopédias, dicionários, e leis surgem nos arquivos criados ao longo do tempo, que foram se desdobrando incessantemente. Ao recolher revistas ilustradas, enciclopédias, arquivos, fotografias e jornais, partindo da pesquisa, catalogação, investigação e acúmulo, propõe-se indagar sobre sua origem, história, uso, descarte e retorno. Este movimento, que partiu de coleções, desenhos e colagens, tornou-se precioso para uma reunião de imagens descartadas ou esquecidas, seus percursos, suas vidas internas, a fragilidade e a resistência dos materiais frente ao tempo.

Os silenciamentos, as tensões, as invisibilidades, as censuras, a naturalização da violência e as revoluções de diversas épocas pulsam em suportes distintos. As imagens, como testemunhas de um tempo, percorrem um arquivo em constante movimento, retiradas de seu suporte original e de suas intencionalidades políticas. O deslocamento, o descarte e seus inúmeros fragmentos se reconfiguram incessantemente. Os materiais são rasgados, catalogados, rasurados, colados, organizados em séries, contemplados e deslocados de seu lugar comum, criando novas possibilidades para construções de narrativas e de confrontos diante das imagens do passado e presente.

Essas novas possibilidades para construções de narrativas foram sendo construídas e recriadas em coleções específicas que parte delas configuram como capítulos dessa dissertação e as quais relaciono abaixo para maior entendimento e contextualização.

Território das imagens

Neste primeiro ensaio, que denomino *Território das imagens*, uma série de fotografias foram catalogadas a partir da temática comum dos territórios. Reportagens específicas foram selecionadas para desenvolver uma visão contemporânea das relações de poder presentes na mídia impressa através do fotojornalismo de épocas diversas, sendo possível criar conexões entre as imagens do passado e presente a partir de uma abordagem crítica.

Violência, memória e impermanência

Neste ensaio uma série de imagens selecionadas possibilitou uma leitura atual da força manipuladora da mídia em favor de interesses do poder vigente nos tempos retratados, o que pouco mudou nos dias de hoje. São registros de violações dos direitos humanos, violências, aviltamentos em nome do progresso para fortalecer interesses particulares. A conexão com as séries de imagens intituladas *Territórios* se conectam a outras séries de imagens através de uma crítica a construções históricas e sociais de papéis pré-estabelecidos como “masculinos” e “femininos” e seu impacto na divisão do trabalho explicitando uma hierarquia de classe, gênero, raça e etnia.

Corpo -Território

Aqui a abordagem sobre a imagem da mulher na mídia se conecta novamente a série *Territórios*, revelando uma objetificação, sexualização, opressão e exploração das mulheres e minorias étnicas. As imagens revelam como o poder patriarcal marcado por uma “herança” colonial influenciaram e influenciam toda a estrutura social da América Latina, reveladas através dos registros midiáticos selecionados. Também são traçadas incursões críticas sobre exploração do trabalhador por um estado capitalista e racista colonial.

Corpo- Território II

Nesta série a pesquisa busca por um olhar mais humanista presente no histórico do fotojornalismo no Brasil, através de uma seleção dos arquivos fotográficos de Marcel Gautherot. Seus registros são testemunhos de uma cidade palaciana erguida através da exploração de operários. As relações entre o território, trabalho e a divisão sócio sexual do trabalho são traçadas a partir das imagens.

Células-Corpo

As séries de imagens intituladas “Multidões” e “Células” se conectam neste capítulo trazendo uma poética entre o micro e o macro, partido da relação *do corpo território* presentes nos capítulos anteriores. São movimentos sincrônicos que formam um só *corpo - território*. A *multidão* e sua diversidade de tempos e acontecimentos marcam este trabalho como uma potência que se interliga a todas as imagens coletadas, como um ponto de conexão, de conflitos entre si e resistências.

Processos documentais e arquivos pessoais

Neste trabalho a pesquisa e coleta de imagens revelam um chamado persistente à memória e justiça, conectado a série *Multidões* e sua relação simbólica à resistência, as imagens revelam o desaparecimento e morte de revolucionários (as) no cenário ditatorial brasileiro ocultado e censurado pelas reportagens selecionadas. Os arquivos, fotografias e vestígios de um tempo, presentes nas coletas de imagens revelam a urgência da documentação e da memória como um primeiro passo para a resistência e o enfrentamento aos sistemas ditatoriais passados e vigentes. As imagens são testemunhas de uma existência, seja a existência de uma vida, de um acontecimento, um lugar ou de uma história.

Mulheres

O arquivo da série *Mulheres* surge através de uma conexão entre outras séries de imagens, como uma malha simbólica, se tornou um ponto de referência, um norte ou guia para todos os outros trabalhos como *Territórios* e *Multidões*. A busca por imagens em contextos históricos e políticos de tempos diversos possibilitam conexões com o presente revelando marcos históricos importantes através da imagem da mulher na mídia.

Da série: Mulheres e violência

A violência presente nas relações sociais e nas revistas ilustradas descritas nos tempos selecionados persistem até os dias atuais em jornais, revistas e nas mídias sociais. Esta série busca por uma investigação da imagem da mulher na mídia a partir de histórias, relatos, jornais, enciclopédias, livros e revistas de épocas distintas. A série de arquivos *Mulheres* trouxe o desafio de uma busca por imagens que resistiam aos estereótipos de gênero, que desafiassem o tempo, que confrontassem e transformassem o tecido de imagens que se formavam e ainda se transformam.

O colecionador/historiador/alegorista quer salvar na sua arca (...) o máximo possível de ruínas da enchente/tempestade chamada progresso/fascismo.¹

1. Território das imagens

Fragilidade e potência unidas, sobre páginas que se desmancham ao toque em uma reportagem: *Itaúnas cidade sem amanhã*. A impermanência manifesta-se como uma ação do tempo que reverbera na paisagem e no cotidiano da cidade, revelando imagens que simbolizam de forma sutil registros sobre a impermanência e parte de um arquivo que se dissolve diante do tempo. Encontro esta reportagem em uma antiga revista de abril de 1966, um vilarejo bicentenário, ao norte de Espírito Santo, que foi aos poucos sendo tomada pelo avanço da areia de suas praias, cobrindo a cidade. A revista se desmancha ao toque criando micro fragmentos de letras e imagens como resquícios de uma paisagem esquecida no tempo.

Figuras 1 e 2 - Arquivo da série: *Territórios*



Fonte: Luiza Nobel 2017.

¹ BENJAMIN, Walter. Passagens, p. 126

Figuras 3, 4 e 5 - Arquivo da série *Territórios*



Fonte: Luiza Nobel, 2015.

Figura 6 - Arquivo da série *Territórios*.



Fonte: Arquivo pessoal: Luiza Nobel, 2017.

Sob as dunas há cerca de cinquenta casas, a velha matriz, a praça principal e o cemitério. Quando teve início o dilúvio de areia, os moradores temerosos aproveitaram a grande faixa de terra e reconstruíram parte da cidade. E assim, fizeram por mais duas vezes. Hoje a areia já se encontra dentro da cidade, e segundo os mais antigos moradores, dentro de mais cinco anos o lugar estará completamente desaparecido. O cemitério, o novo já está parcialmente tomado pela areia, e vestígios de casas soterradas ainda são visíveis. De um ano para cá, várias residências foram cobertas pelas dunas.²

² Revista O Cruzeiro, Abril 1966.

Figura 7 - Arquivo da série *Territórios*



Fonte: Luiza Nobel, 2017.

Um território prestes a desaparecer, coberto pela areia que inunda a cada dia, imprevisivelmente, as ruas, espaços e histórias que talvez nunca mais possamos ver... Inúmeros territórios se desmancham hoje como os de Itaúna, não apenas pela ação natural do tempo. Alguns ardem em chamas, devastados, soterrados e desaparecem... Contudo, persistem de certa forma, são corpos imensos e vivos, como descreve Célia Xakriabá³:

Território é um galho que nos conecta com a raiz. Território é relação com o sagrado. O território é nossa morada coletiva, mas é também nossa morada interior. Com o território, a relação não é com a terra como matéria: é uma relação ancestral com a terra como corpo e espírito. ⁴

Os territórios são lugares de enraizamento e de origem, mas também os vejo como testemunhos, potencialmente como documentos, inscrições ou lugares da memória, como descreve Paul Ricoeur.⁵ Este exercício da memória diante das imagens revela-se como uma luta contra o esquecimento, uma presença que insiste em resistir. Esta ação ou busca incessante pela memória pode nos levar a um lugar investigativo de origem, por mais que o caminho tenha sido coberto por cinzas, dunas de areia, por mais que tenha sido queimado,

³ Célia Xakriabá é doutoranda em Antropologia Social na UFMG e participa desde os 13 anos, das lutas dos povos indígenas dentro e fora da sua comunidade em São João das Missões, norte de Minas Gerais.

⁴ Mundos Indígenas. Livreto da exposição contida no Espaço do Conhecimento UFMG. Célia Xakriabá, Edvaldo Xakriabá e Vicente Xakriabá.

⁵ RICOEUR, Paul, 1913. p.58. A memória, a história, o esquecimento/ Alain François [et al]. -Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

soterrado, destruído e invisibilizado... Ainda assim restam alguns fragmentos contidos e impregnados em corpos que ali estiveram um dia e testemunharam o que viveram.

Figura 8 - Arquivo da série *Territórios*



Fonte: Luiza Nobel, 2017.

Figura 9 - Arquivo da série *Territórios*



Fonte: Luiza Nobel, 2017

Quem conhece Itaúnas pode avaliar o grau do conformismo de seu povo. “Deus dá e Deus tira. Na hora em que tudo sumir nós busca rumo!” - Esta é a sentença, num fatalismo muito próprio de pescadores e camponeses, daquela gente bloqueada e isolada por um rio sem pontes. O “tudo” a que se refere o povo de Itaúnas é perto de cem casas, trezentas pessoas, um telefone de magneto de DCT, instalado num barraco em ruínas e a igreja nova. O templo, dedicado a São Sebastião, substitui um outro, há quinze anos sepultado sob as dunas. Sua brancura contrasta com as velhas moradias encardidas, condenadas a desaparecer em breve. A primeira igreja, rica em arte barroca, levou cinco anos para ser coberta pela ação da areia, sem contudo apagar a fé do povo de Itaúnas, que até hoje reza sobre o lugar em que ela se encontra submersa. A igreja desaparecida, marcada por um mastro no meio do areal, merece o respeito de todos. É lembrada com temor, como se tivesse sido transformada em algo sobrenatural.

Mas, não fica somente na areia os mistério que envolvem a cidade condenada. A menos de dez metros da praia, depois de atravessar as dunas e cavando-se menos de um metro, encontra-se água doce e potável, que abastece a população. D. Valeriana, velhinha com mais de 90 anos, nascida e criada no lugar, também tem suas superstições. Diz que todas as vezes que os sinos dobram finados, sem a ação de ninguém, coisa de mal está para acontecer. E assim foi há trinta anos quando a areia começou a destruir tudo. ⁶

A comunidade que resistia sobre as dunas de Itaúna é descrita na reportagem como: pescadores e camponeses, daquela gente bloqueada e isolada por um rio sem pontes. Todavia, o que salta da história descrita pelo jornalista como um ato de resistência é a primeira igreja, que levou cinco anos para ser coberta pela areia, onde as pessoas ainda rezam sobre o lugar em que se encontra soterrada, marcada por um mastro no meio do areal.

Com uma túnica colorida, dois senhores caminham pelas ruas de terra, marcadas por incontáveis passos em direção à igreja branca atrás de um céu azul. As crianças diante das portas das casas observam o caminhar dos dois senhores. Casas e palmeiras cobertas pela areia... As memórias submersas, soterradas pelas dunas... A história que essa casa carrega, os sons e os gestos que ali ecoaram, as pessoas que por ali passaram agora adormecidas, mas que se deslocam para outra margem do rio, reconstruindo a Vila de Itaúnas.

⁶ Revista o Cruzeiro. 9 de Abril de 1966.

Figura 10 - Arquivo da série *Territórios*



Fonte: Luiza Nobel, 2017.

As dunas de Itaúnas, que aos poucos cobriam a cidade, revelam uma ação do tempo que nos desloca para um caminho novo percorrido pela população que desconhecemos, mas a lembrança das casas sendo inundadas pela areia, a velha matriz, os sons e as imagens que ecoaram de uma cidade hoje desaparecida persistem sobre essas imagens.

As roupas de cores claras e leves de algodão vestem os corpos que celebram um momento. *O ticumbi, uma festa tradicional em Itaúnas. Realizada em fevereiro, movimenta toda a vila condenada. Alguns pés descalços caminham sobre a mesma duna que cobriu a cidade, seguem o mesmo percurso...*⁷

O cortejo é para São Sebastião, transportado com muito cuidado, sob a forma de uma escultura, pelas mãos de uma mulher. Uma criança se movimenta com alguns gravetos nas mãos, como em uma dança. Um homem segura um pandeiro ao lado de um senhor com sua sanfona. Um senhor ao fundo com seu chapéu, atrás de cinco crianças, fita a câmera ou o percurso a seguir...

⁷ Revista O Cruzeiro, Abril de 1968.

Figura 11 - Arquivo da Série *Territórios*



Fonte: Luiza Nobel, 2017.

Recolher imagens e histórias do passado é como poder observar a terra por dentro de forma transparente, vislumbrando todas as raízes que se conectam, os minerais, as inúmeras camadas geológicas, os ossos de nossos antepassados, os corpos desaparecidos, as perfurações que dilaceram a terra em busca de metais preciosos, os lençóis freáticos, a umidade e a seca, as vigas de ferro que sustentam as construções e todo um sistema infinito que nos mantém vivas e vivos onde caminhamos agora. E talvez mesmo que haja inúmeras tentativas de apagamento de todas as histórias e dos territórios re-exista ainda "*a lembrança, presença do ausente*".⁸

⁸ RICOEUR, Paul, 1913. A memória, a história, o esquecimento.

27 de Setembro de 1958

O samba invade a taba

Os índios foram aparecendo. Surgindo do mato e meio desconfiados e arredios. Primeiro apareceu a linda indiazinha, montada num cavalo. Vinha com guarda sol e trazia na ponta de uma vara, um periquito verde. Imagem poética de rara beleza. Alguém nos informa:

“Ela casou na semana passada. Não tem ainda 12 anos.” Agora surgiram vários, todos trazendo arco e flecha, num contraste acentuado com suas roupas gastas, mas modernas, de cores berrantes. A festa idealizada pelo O Cruzeiro, no toldo indígena de Nonoai, prometia ser uma das melhores até então realizadas. Um cheiro de carne assada denunciava a presença do churrasco, preparado por um gaúcho. Quando o dia principiava a nascer, chegamos a Nonoai, pequena cidade do Rio Grande do Sul, município de Sarandi. Fomos recebidos no posto de proteção aos índios, pelos encarregados do mesmo, Salatiel Marcondes e sua esposa Emília. Com eles combinamos a realização da festa. Constaria de danças e um delicioso churrasco, com o qual brindariamos os índios do lugar, em número de 733. Em troca faríamos uma reportagem em cores. Tudo combinado. Trabalhamos um dia inteiro na encomenda da carne para o assado e do lugar para o baile...⁹

Apesar deste evento ter sido ensaiado pela própria equipe da revista para que conseguissem fotografias para reportagem, esta matéria nos revela simbolicamente como as revistas descreviam as comunidades originárias. As “dimensões ignoradas”, “a natureza”, “a selva”, “a rara beleza” muitas vezes eram expostas como em um espetáculo, silenciando as narrativas das comunidades, construindo um imaginário para o(a) leitor(a) de lugares “exóticos”, um “Brasil arcaico”, distante da “modernidade.”

Pensar os meios de comunicação em massa daquela época nos faz indagar sobre a manutenção dos mesmos padrões e estereótipos, que se tornaram não só vestígios, e perceber a violência que se reestrutura sob novas aparências. Além de vestígios, contam sobre algo real, um instante único no tempo. “[...]uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária”¹⁰. As revistas ilustradas por muitos anos foram

⁹ O Cruzeiro, 27 de setembro de 1958, p.51. Arquivo pessoal. Reportagem de Mário de Moraes.

¹⁰ SONTAG, Susan, Sobre Fotografia, p.170.

uma grande referência de informação para a população brasileira: “desde o seu surgimento, despontaram como agentes privilegiados do jogo de poder. Estivessem contra ou a favor dos governos locais, lançava mão das mais diversas estratégias para fazer valer seus interesses, quase nunca explicitados aos leitores”.¹¹ O campo original desse suporte midiático, como “ramo político”, “o esporte”, “as celebridades”, dividem as páginas com locais vistos como “desconhecidos”, “atrasados”, “distantes”, “exóticos”, e eram "sutilmente" comparados entre si. A venda da “modernidade”, do “progresso”, de hábitos, do consumo, dos padrões de beleza norte-americanos e dos comportamentos eram sobrepostos às práticas culturais originárias, aos vilarejos do interior, às comunidades indígenas, às danças e aos saberes tradicionais. Ignorando e devastando a singularidade de seus costumes, a sabedoria das comunidades, e destruindo seus territórios de origem. As histórias foram cercadas pela violência e por silenciamentos daquelas e daqueles que insistiam em resistir como testemunhas vivas.

¹¹ COSTA, Helouise. As Origens do fotojornalismo no Brasil; Um olhar sobre O Cruzeiro 1940-1960. p.106

3. Violência, memória e impermanência

Una memoria de alguna manera es una visión del mundo social e histórico, por ese motivo no existe “la memoria” sino las memorias, las visiones, las selecciones, los olvidos, los recuerdos optados al paso del tiempo y las construcciones colectivas de esos “hechos” pasados. Por toda esta complejidad, las memorias no son meros recuerdos, sino construcciones de individuo-sociedad en relación dinámica y conjunta enmarcadas en un momento histórico-social.¹²

Figura 16 - Arquivo da série *Territórios*



Fonte: Luiza Nobel, 2017.

Uma série de reportagens de fevereiro de 1973 da Revista *Manchete*¹³ revelam imagens de territórios em seu início de destruição. Uma floresta é marcada ao meio por uma estrada de terra que segue no horizonte, algumas árvores derrubadas ao redor, poças de água que

¹² CARRAS, Rafael. p.59 Gac grupo de Arte Pensamientos, prácticas y acciones del GAC. - 1a ed. - Buenos Aires : Tinta Limón, 2009.

¹³ Revista Manchete, Edição especial, fevereiro de 1973.

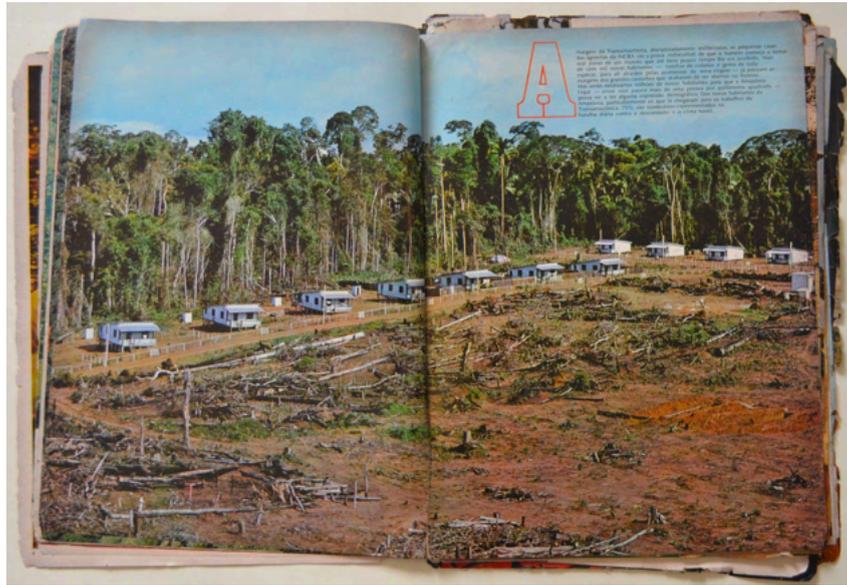
se formam na encosta da estrada, um carro solitário segue seu percurso... Tais imagens tratavam dos registros do início da construção da transamazônica. Apenas três palavras resumem tal imagem: “*Um novo Brasil: Amazônia*”.

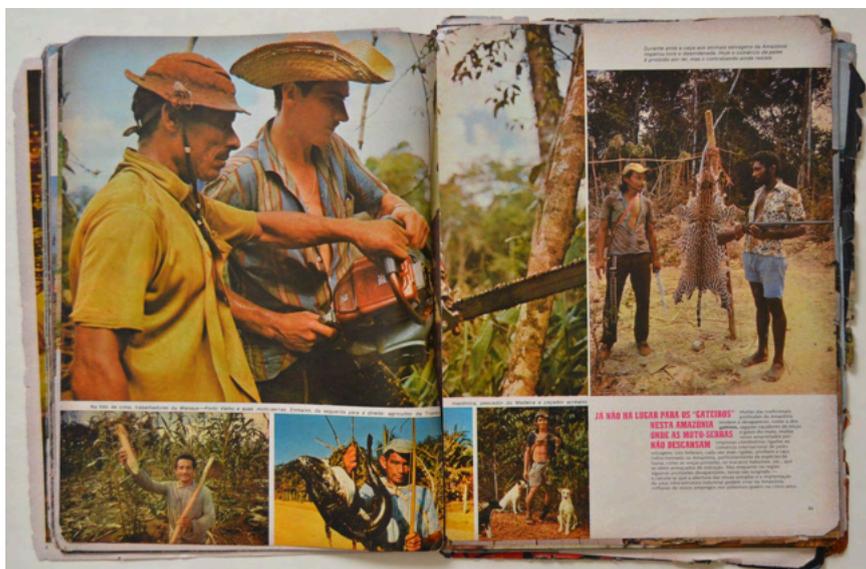
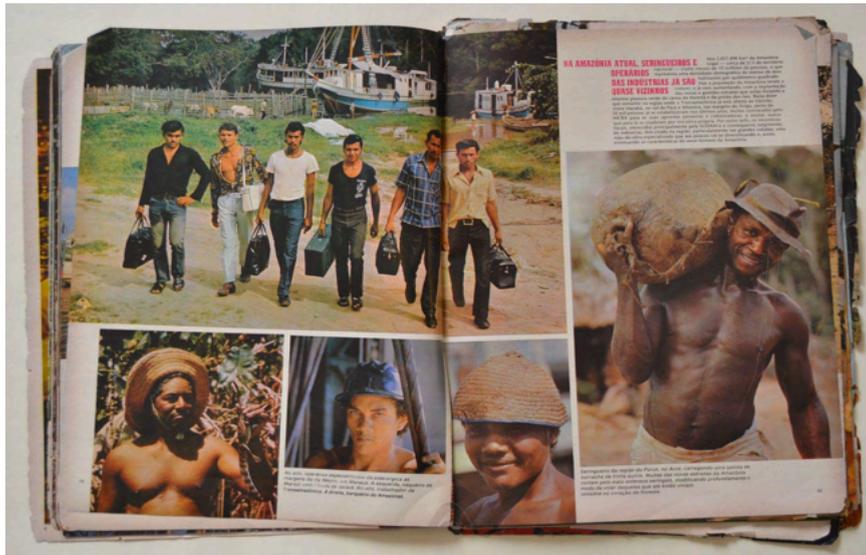
Tratores, caminhonetes, seringueiros, estradas, caçadores, agricultores e suas agrovilas estão presentes nas imagens que seguem com pequenos textos: “Mais de cem mil novos habitantes – famílias de colonos e gente de toda espécie, para ali atraídos pelas promessas da terra virgem – já povoam as margens dos grandes caminhos que acabaram de ser abertos na floresta”. A descrição dos trabalhadores como “gente de toda espécie” revelam como as reportagens criaram com o tempo estereótipos marcados com por um pensamento colonialista como segue a descrição a seguir: “O maior inimigo a enfrentar na construção e na ocupação da Amazônia tem sido o deserto demográfico, com seu grande ausente – o homem – no maior espaço vazio de todo mundo”.¹⁴ Palavras como “colonos”, “espaço vazio”, “terra virgem”, “inimigo”, “gente de toda espécie” e “novo Brasil” revelam um olhar marcado pela violência colonial e pós-colonial.

Figuras -17,18,19,20,21,22,23,24,25,26 27. Arquivos da série: *Territórios*



¹⁴ Revista Manchete, Murilo Melo Filho, fevereiro de 1973.



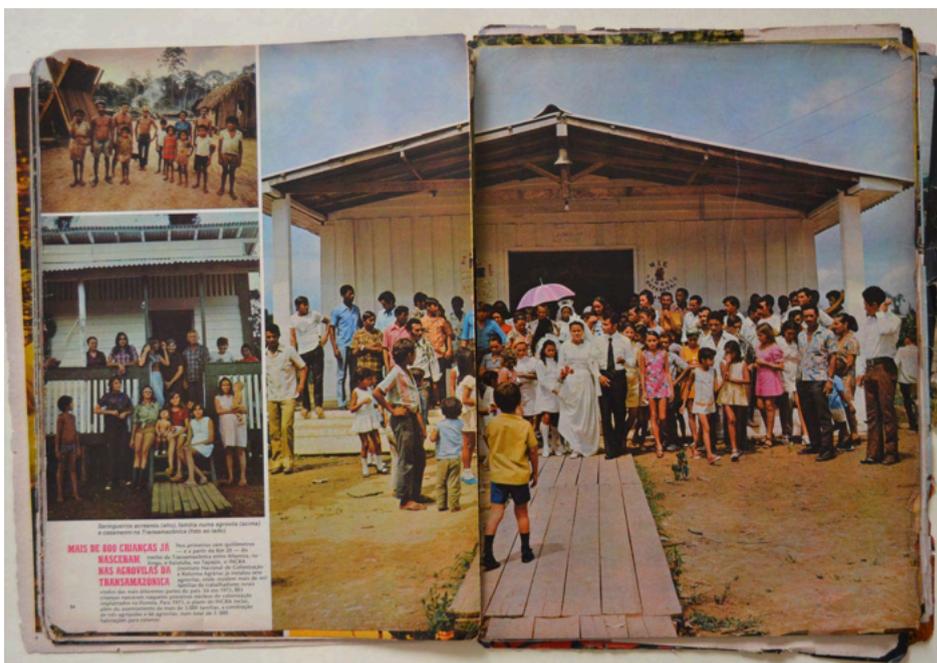




As figuras masculinas de seringueiros, operários, barqueiros, vaqueiros, caçadores, agricultores, gateiros (caçadores de onças) e militares responsáveis pela abertura das estradas revelam também como o patriarcado moldou nosso território e a imagem que construímos dele. A imagem atual dos territórios também é marcada pela violência dos corpos, da terra, das histórias e das origens. A associação da terra à figura feminina é recorrente em nossa história, como as promessas da “terra virgem” metaforizam a terra que, tal qual um corpo, deve ser violentado, controlado e ocupado.

Na sequência de páginas da revista, uma fotografia marcante: um casamento que é realizado em uma pequena igreja de madeira pintada de branco, um pequeno sino e uma lâmpada sob o teto. A igreja é rodeada pelo chão de terra e, no centro, uma passarela de madeira. Logo na entrada da igreja um cartaz na parede com a seguinte frase: “Mãe, símbolo de ternura”. A mulher com seu vestido branco de noiva, com véu e grinalda, olha para frente, de braços dados com seu noivo, e fita a câmera. Ao redor, algumas pessoas observam a cena, o instante do registro.

Figura 28 - Luiza Nobel, arquivos da série: *Territórios*



Fonte: Luiza Nobel. 2019-2022

Acima, a imagem repleta de simbolismos e também uma certa poesia particular pelo instante do registro divide a página com um pequeno trecho que revela uma ligação sutil entre *produção, trabalho e reprodução*. A imagem da família como um *instituição básica e universal* como descreve Claudia Mazzei Nogueira em *A Divisão socio sexual do trabalho: a esfera da produção e da reprodução*.p.23. Revista Cult. junho 2022. edição 282. O trecho abaixo descreve como as agrovilas “abrigaram” os (as) trabalhadores (as), criadas pelo sistema opressor ditatorial vigente. As imagens das famílias estão conectados ao crescimento da população e “povoamento” ou “invasão” dos territórios.

Mais de 800 crianças já nasceram nas agro-vilas da transamazônica. Nos primeiros cem quilômetros – e a partir do km 20 – do trecho da Transamazônica entre Altamira, no Xingu, e Itaituba, no Tapajós, o Inkra (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária) já instalou sete agrovilas, onde residem mais de mil famílias de trabalhadores rurais vindos das mais diferentes partes do país.¹⁵

¹⁵ Manchete, fevereiro de 1973. Edição especial

Figura 29 -Luiza Nobel, arquivos da série: *Territórios 2020/2022*.



Fonte: Luiza Nobel 2020/2022.

Mais adiante, a figura de uma criança descalça, com a roupa desgastada e marcada pela cor da terra segura uma enxada nos ombros, a imagem acompanha a notícia: “Na selva, o menino fica logo adulto e o trabalho é sua diversão.” A página ao lado é tomada inteiramente por uma imagem de uma mãe amamentando seu filho.

A enormidade dos problemas da região, no entanto, obriga a que, ainda criança, o homem amazonense já comece a participar da luta e dos esforços dos adultos para enfrentar e vencer a luta desigual contra a natureza que em todas as suas manifestações e caprichos age como um gigante temperamental e arrogante.¹⁶

O território aqui é visto como inimigo e é associado à imagem do homem como um bandeirante desbravando “a selva”, e as mulheres são associadas à figura da “mãe”: “o corpo feminino utilizado para a reprodução e para a expansão da força de trabalho, tratado como uma máquina natural de criação”¹⁷. Tais fatos nos revelam a violência simbólica das imagens e, principalmente, a imposição subliminar da mídia como formadora de opinião, de subjetividade e de desejos a partir da introjeção de imagens dos papéis sociais e da aparência ao longo do tempo,

¹⁶ Manchete, fevereiro de 1973. Edição especial: Amazônia. p.56

¹⁷ FEDERICI, Silvia, *Calibã e a Bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. p.178

como descreve Raquel Moreno em *A imagem da mulher na mídia*¹⁸ Essas imagens nos revelam de forma simbólica tensões e impasses que presenciamos nas relações contemporâneas da América Latina, especialmente no Brasil, uma memória marcada pela violência e pela resistência. Silvia Federici revela como o desenvolvimento do capitalismo e as transformações nas divisões do trabalho estão intimamente ligados às violências sofridas pelo corpo feminino e pelos trabalhadores, “uma transformação do corpo em uma máquina de trabalho e a sujeição das mulheres para a reprodução da força de trabalho.”¹⁹ A violência seja ela simbólica ou não, permeia as imagens dos territórios e através deste arquivo de 1973 podemos traçar aproximações com o cenário dos territórios atualmente, principalmente na Amazônia e as recentes invasões de garimpeiros, aumento das queimadas, desaparecimento de indígenas, e assassinatos. A autora descreve abaixo que a violência e exploração foi a principal alavanca para a manutenção deste sistema desigual que presenciamos hoje.

O que deduz desse panorama é que a violência foi a principal alavanca, o principal poder econômico no processo de acumulação primitiva²⁰, porque o desenvolvimento capitalista exigiu um imenso salto na riqueza apropriada pela classe dominante europeia e no número de trabalhadores colocados sob o seu comando. Em outras palavras, a acumulação primitiva consistiu uma imensa acumulação de força de trabalho- “trabalho morto,” na forma de bens roubados, e “trabalho vivo,” na forma de seres humanos postos à disposição para sua exploração...²¹

Mais adiante, passando as páginas da revista a figura de quatro militares contra a luz, mostrando apenas a silhueta de seus corpos segurando uma arma seguem com a legenda da fotografia: “milhares de quilômetros de estradas já foram abertos na selva pela engenharia do exército”. Das 244 páginas desta edição especial sobre a “Amazônia”, apenas 2 páginas retratam

¹⁸ MORENO, Rachel, *A imagem da mulher na mídia: controle social comparado*/ Rachel Moreno; colaboração de Tereza Verardo - 2ª ed.- São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2017.

¹⁹ FEDERICI, Silvia, *Calibã e a Bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. p.178

²⁰ Faço aqui eco da frase de Marx no tomo I de *O Capital*: “A violência[...] é ela mesma uma potência econômica” (Marx, 2006, p.940). Muito menos convincente é a observação de Marx que acompanha a frase: “A violência é a parteira de toda velha sociedade que está prenhe de uma nova” (ibdem). Em primeiro lugar, as parteiras trazem vida ao mundo e não destruição. Essa metáfora também sugere que o capitalismo “evoluiu” a partir das forças gestadas no seio do mundo feudal- uma suposição que o próprio Marx refuta em sua discussão sobre a acumulação primitiva. Comparar a violência com as potências geradoras de uma parteira também coloca um véu de bondade sobre o processo de acumulação de capital, sugerindo necessidade, inevitabilidade e, em última análise, progresso.

FEDERICI, Silvia, *Calibã e a Bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. p.121.

²¹ FEDERICI, Silvia, *Calibã e a Bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. p.121.

as comunidades indígenas. Com um texto curto, os seguintes trechos se destacam: “atualmente a FUNAI mantém, só na transamazônica, frentes de aproximação cuja missão é entrar em contato com os índios e, em seguida, pacificá-los e protegê-los”.²²

Figura 30 - Arquivos da série *Territórios*.



Fonte: Luiza Nobel 2020/2022.

As graves violações aos direitos humanos, que reverberam até hoje, são um marco de um cenário ditatorial esquecido no Brasil: “entre 1946 – 1988, a violência não ficou restrita aos grupos políticos que fizeram oposição ao regime após o golpe de 1964, atingindo de forma brutal segmentos sociais que estavam no caminho do progresso”²³ As imagens da violência explícita ocultadas das revistas, como a descrita acima de 1973, revelam a urgência da memória e justiça como descreve o trecho a seguir da Comissão Nacional da Verdade:

²² Manchete, fevereiro de 1973. Edição especial: Amazônia. p.70

²³ Comissão Nacional da Verdade (CNV). Relatório da Comissão Nacional da Verdade, v. I. Brasília, 2014. Identidades e resistências. Memórias da ditadura.org.br

A Comissão Nacional da Verdade apontou em seu relatório final a falta de reconhecimento e demarcação dos territórios indígenas como raiz central das graves violações de direitos humanos apuradas, nas quais o Estado brasileiro, por ação e omissão, foi responsável pela morte de ao menos 8.350 indígenas em 10 etnias estudadas, das 305 que vivem no Brasil. O Estado sempre desenvolveu planos para expandir as fronteiras internas, criando cidades, rodovias, ampliando os negócios, as áreas agricultáveis e a infraestrutura para o escoamento de matérias-primas e minerais. Essa expansão significou para muitos povos, miséria, perseguição, criminalização, prisão e tortura, chacinas, remoções forçadas, desestruturação cultural e comunitária, proibição de falar sua língua, assassinatos de caciques, lideranças indígenas e membros das comunidades que lutavam por seus territórios, direitos e cultura.²⁴

Entre 1946 e 1988, estima-se que milhares de indígenas foram mortos, não temos todos os seus nomes, fotografias, apenas os números aproximados em cada comunidade. O documento mais importante com os registros das mortes e crimes cometidos durante o período da Ditadura Militar, conhecido como “Relatório Figueiredo”²⁵, ficou desaparecido por 44 anos, alegaram que havia sido destruído em um incêndio. Foi encontrado somente em 2013 e possui mais de 7 mil páginas. No relatório, constam matanças de tribos inteiras, torturas e crueldades contra as comunidades indígenas cometidos por proprietários de terras em uma situação em que o Estado era responsável. Dentre os crimes presentes no relatório constam: assassinatos de índios (individuais e coletivos), prostituição de índias, trabalho escravo, usurpação do trabalho do índio, apropriação e desvios de recursos oriundos do patrimônio indígena, dilapidação do patrimônio indígena através da venda de gado, de arrendamento de terras e venda de madeiras, entre tantos outros crimes. Paul Ricoeur em *A memória, a história e o esquecimento* descreve que temos que “lidar com as vidas mortas que se ausentaram da história”, como se tivéssemos uma dívida. Para ele “manter a memória do gesto viva é como um rito social do sepultamento” e “uma reconciliação com a perda”.(RICOEUR p.579) O desaparecimento por 44 anos do relatório aliado

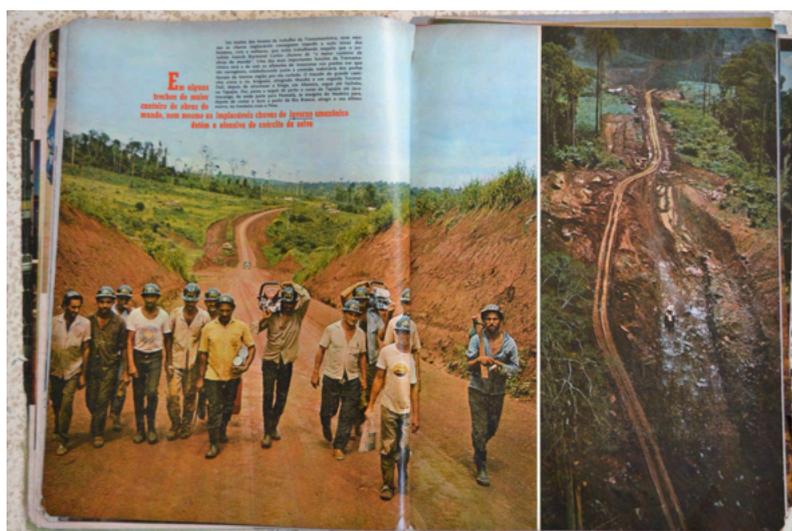
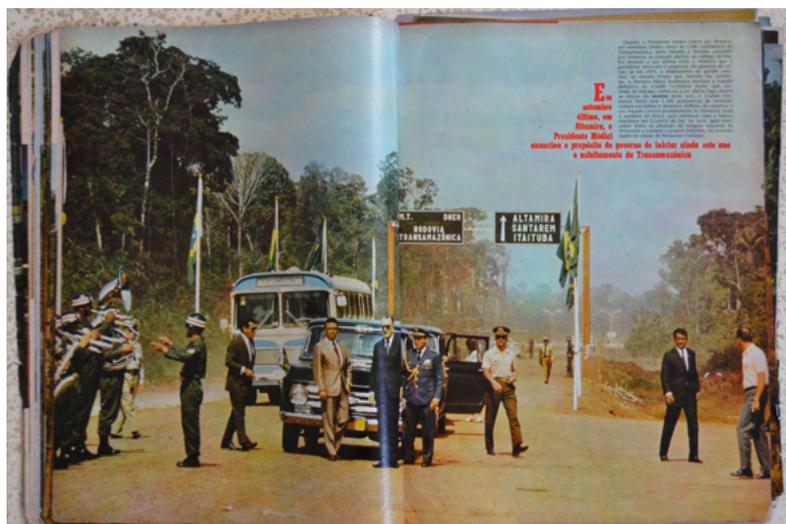
²⁴ Os Povos Indígenas e a Comissão Nacional da Verdade Disponível em: <memórias da ditadura.org.br>

²⁵ Relatório Figueiredo: documento na íntegra. Brasília, 2013. Disponível em:

<<http://www.ufmg.br/brasildoc/temas/5-ditadura-militar-e-populações-indígenas/5-1-ministerio-do-interior-relatorio-figueiredo/>> Acesso em 29 mar. 2020.

aos arquivos de imagens desta época nas revistas ilustradas nos atenta para a urgência da memória, são imagens, discursos e crimes que se repetem incessantemente. Vislumbrando tais arquivos, hoje, uma pausa diante da imagem e da palavra são feitas, um tempo é imposto diante do que se mostra. Hoje, diante de tantas imagens de atrocidades, parece que o horror passa por nós sem qualquer pausa, as imagens sobre as telas, uma em sequência infinita. Os sepultamentos seguem, aliados a uma amnésia angustiante de tantas histórias soterradas no passado e presente.

Figura 31,32,33 - Arquivos da série *Territórios*.



Fonte: Luiza Nobel, 2018 a 2022.

3. *Corpo-Território I*

Então, eram mulheres,
A geração de minha mãe
Casuda na voz, brava no
Passo
Com punhos e também com
Mãos
Como derrubaram
Portas
E passaram
Camisas
Branças engomadas
Como lideraram
Exércitos
Generais; a cabeça, um pano gasto
Por entre minados
Campos
Cozinhas
Cabelos presos nos bobs
Para desbravar livros
Mesas
Um lugar para nós
Como sabiam do que nós
Precisamos saber
Sem saber uma página
Delas
Elas²⁶

²⁶ WALKER. *Histórias das mulheres, histórias feministas: Antologia Masp*, p.62

Em uma reportagem de 9 de Março de 1968, o jornalista *Nilton Caparelli* narra a história de Esmeralda, uma atriz brasileira e sua carreira pelo mundo com o seguinte título: “*Esmeralda confessa: Não sou mulata*”... Com uma roupa rosa claro inteiramente rasgada, Esmeralda é fotografada de joelhos com uma das mãos na cintura e a outra segurando uma arma que aponta para baixo. Nesta mesma página um homem segura a mesma arma e aponta para seu peito, seu rosto simula um assombro e estende uma das mãos ao alto, paralisada com a situação.

Figuras - 34,35,36. Arquivo da série *Mulheres*.



Fonte: Luiza Nobel, 2019 – 2021.

Eu não sou mulata. Sou índia. Minha avó pertence à última tribo dos Astecas. E meu avô, um português, não resistiu a sua cor e a trouxe para o Brasil. Mas ninguém sabe disso, todo mundo ainda pensa que sou mulata, só porque concorri ao título de Rainha do Verão, no Renascença. A imprensa falou e não desmenti. Comecei a pegar fama por causa da cor, e o negócio deu certo.²⁷

As descrições feitas por Esmeralda revelam um histórico de negações, violência, racismo e colonialismo. Quando relata: “e meu avô, um português, não resistiu a sua cor e a trouxe para o Brasil” ou “comecei a pegar fama por causa da cor e o negócio deu certo”, Esmeralda revela o “exotismo” e o “racismo” no meio cultural de seu tempo. Como atriz negra, revela também um ambiente predominantemente ocupado por pessoas brancas, além de enfatizar “*o mito da mulher negra como cronicamente promíscua*”²⁸. Seu corpo é apresentado como em uma cena violenta de uma novela ou de filme, na qual um homem aponta diversas vezes uma arma para seu rosto. Um corpo como objeto, sujeito a violência, sexualizado, controlado e silenciado.

A conexão entre o território e a imagem criada das mulheres pela mídia dialoga com nossa história e sua raiz marcada pela violência. Através desses arquivos, o passado é visto não como “algo que passa”, mas como “*o que se repete, o que se transfigura de múltiplas formas, o que retorna de maneira reiterada*”²⁹ como descreve Giorgio Agamben. As imagens do passado, soterradas pelos acontecimentos no decorrer dos anos, nos convidam para um caminho que se mantém suspenso, inacabado, como uma dívida histórica que se acumula ao longo do tempo. Imagens esquecidas e soterradas fazem parte desta dívida e estão conectadas a um antigo lema, o da “dominação do Novo Mundo” e a consequente desumanização de outras culturas, perpetuando uma sequência de domínios marcados pelo patriarcado e perpetuada pelas mídias, como nas revistas ilustradas e sua propaganda pelo “progresso”, principalmente, a partir de 1964. Contudo, se retornarmos à raiz desta lógica do progresso extrativista e de invasões predatórias, podemos compreender como esta volta ao passado e suas ruínas reverberam nas imagens hoje.

Uma gravura de 1796 remete, de certa forma, às imagens da atriz Esmeralda publicadas em 1968 e a exposição de seu corpo. Três figuras femininas são representadas por seus territórios com o seguinte título: “Europa sustentada por África e América”. A figura central, uma mulher

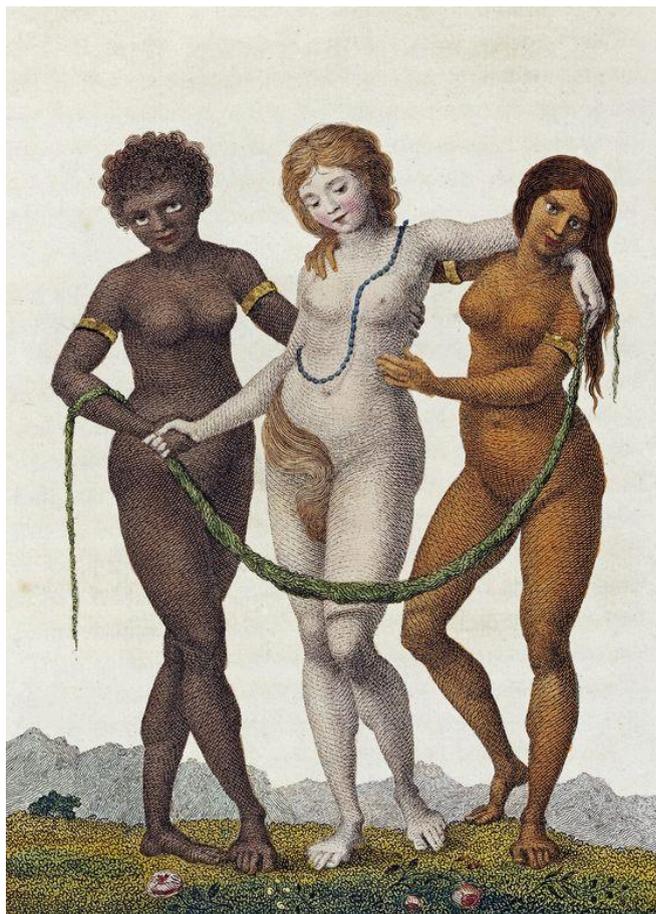
²⁷ *O Cruzeiro*, 9 de março de 1968, p. 62. Texto de Nilton Caparelli.

²⁸ DAVIS. *Mulheres, Raça e classe*, p.186

²⁹ AGAMBEN. *Quando a casa queima*. Disponível em < [Quando a casa queima | N-1 Edições \(n1edicoes.org\)](http://Quando a casa queima | N-1 Edições (n1edicoes.org))> Acesso em: 08 out. 2021

branca, encara o chão com um olhar ingênuo e o corpo erguido pelos braços das outras duas mulheres.

Figura 37 - John Gabriel Stedman. Europe Supported by Africa and America. 1796. Narrative of a five years' expedition, against the revolted Negroes of Surinam, in Guiana, on the wild coast of South America.

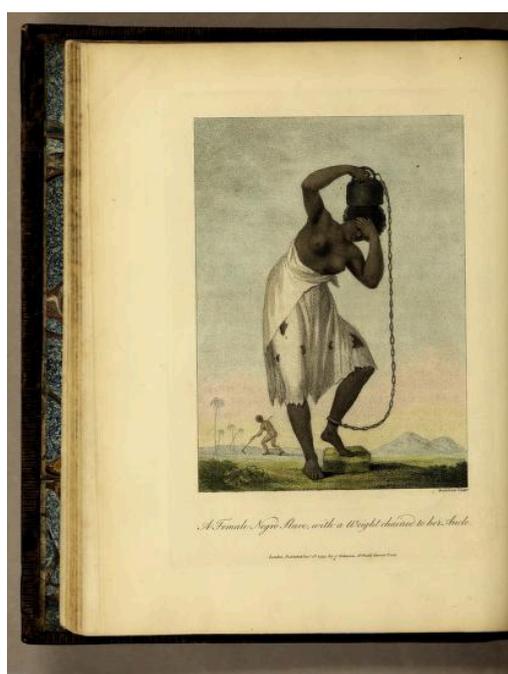


Fonte: John Gabriel Stedman, 1796.

Os longos cabelos loiros, representados pela Europa, cobrem sua vulva, seu braço entrelaça o ombro da figura representada pela América, dando impressão de um peso sobre os seus ombros, a outra mão está unida à da mulher representada pela África. Ao contrário da figura central, os corpos representados pela “América” e “África” sustentam, talvez, um olhar “intimidador”, que se difere da imagem construída da Europa como uma vênus, uma figura quase angelical diante da força do olhar que fita quem observa a imagem criada para “representar” a escravidão nas Guianas. Esta gravura de 1796 compõe um livro que narra os

cinco anos de expedição contra a revolta da população negra em Suriname, nas Guianas.³⁰ A imagem totalmente encenada marcada pela harmonia entre as três figuras femininas representadas por seus territórios choca-se com outros registros presentes no livro.

Figura 38 - John Gabriel Stedman. Narrative, of a five years' expedition, against the revolted Negroes of Surinam, in Guiana, on the wild coast of South America. 1772-1777.



Fonte: John Gabriel Stedman, 1796.

A figura de uma mulher negra com a roupa rasgada (como a de Esmeralda) carrega um peso acorrentado em seus pés como uma forma de tortura e punição, uma das mãos passa sobre a testa e a outra sustenta o peso, como um gesto de dor extrema. A outra gravura representa uma cena cruel de tortura pela flagelação de uma mulher escravizada, uma cena real descrita no livro pelo autor que registrava e ilustrava o cotidiano da colonização. A violência presente na figura distancia-se da imagem harmoniosa da união das três mulheres criada na primeira gravura e revela uma manipulação de imagens assombrosas, distantes da realidade cruel vivenciada pelas mulheres nesses registros. A memória presente nas gravuras nos revelam o

³⁰ Narrative, of a five years' expedition, against the revolted Negroes of Surinam, in Guiana, on the wild coast of South America. Disponível em: <1 - Narrative, of a five years' expedition, against the revolted Negroes of Surinam, in Guiana, on the wild coast of South America, from the year 1772, to 1777 -Biodiversity Heritage Library (biodiversitylibrary.org)

que Lélia Gonzalez descreve como uma emergência da verdade, o que muitas vezes se estrutura como ficção. Diante da violência das imagens, do silêncio e do ocultamento de tantas outras que se perderam no anonimato, torna-se evidente que repetimos nosso passado, que as velhas formas de tortura e violência reconfiguram-se diante dos corpos. Principalmente, as imagens de violência contra as mulheres foram neutralizadas pelo silenciamento que nos foi imposto bem como todas as formas de ocultamento da nossa história. O que nos falta é a memória:

Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não saber que conhece, esse lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que a memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, a consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando a memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como *a verdade*. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura; por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência.³¹

As imagens históricas de representação do corpo feminino são uma chave para compreensão da imagem criada da mulher pela mídia e pela arte: “na fantasia europeia, a América em si era uma mulher nua, sensualmente reclinada em sua rede, que convidava o estrangeiro a se aproximar,”³² como revela a gravura abaixo.

Figura 39 - O desembarque de Américo Vespúcio na costa da América do Sul.



Fonte: Jan Van Der Straet, 1497.

³¹ GONZALEZ. Por um feminismo Afro Latino Americano, p.78-79.

³² FEDERICI. Calibã e a Bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva, p.402.

Figura 40 - *O Cruzeiro*, 01 nov. de 1952, pp. 106-108.



Fonte: Gilberto Butowsk, 1952.

A imagem da mulher acima, assim como a gravura de 1497, revela como a nudez do corpo feminino foi explorada em contraponto à “censura” do corpo nu masculino. Na fotografia, Diacuí, com um olhar de estranhamento, franze a testa e fita a câmera. Seu corpo parece rígido ao posar para a foto. Exposta nua ao lado de um homem branco vestido, que segura seus braços por trás e expõe um sorriso forçado e dissimulado. Diacuí, neste instante registrado, não falava o português como Ayres não falava o *Kalapalo*.

Em uma reportagem de 1952 da revista *O Cruzeiro*, uma série de imagens revela a tragédia do casamento de Diacuí com Ayres Cunhas, que se transformou em uma verdadeira novela para a época. As reportagens que seguem traziam os seguintes títulos: “Lua de Mel num palácio de sapé, Diacuí volta às selvas do Kuluene”, “Minha noiva é uma índia”, “Abençoado por Deus o casamento da índia com o branco” e “Abandonada pelo branco, morreu Diacuí”. Este foi um caso utilizado pela revista para fomentar a venda utilizando de uma estratégia de dominação e exploração da aldeia de Kalapalo através de reportagens sensacionalistas. Os registros das reportagens declaram que “a união havia sido negada pelo Serviço de proteção ao índio, mas Chateaubriand, dono da revista *O Cruzeiro*, decidiu interceder junto ao governo federal a fim de obter autorização para o casamento, conseguindo o aval do estado e da igreja”³³.

³³ As Origens do Fotojornalismo no Brasil: Um olhar sobre *O Cruzeiro*, 1940/ 1960. p. 300

O homem branco encarnaria a civilização ocidental, masculina em sua essência, traduzida no arquétipo do colonizador. As etnias indígenas minoritárias estariam sendo representadas por Diacuí, que na sua condição feminina materializaria a inferioridade dessas culturas e sua pretensa vocação à subserviência. Diacuí é duplamente enquadrada como Outro: enquanto selvagem e enquanto mulher.³⁴

Diacuí vivia na aldeia indígena Kalapalos no Xingu, e Ayres Cunha trabalhava na Fundação Brasil Central (FBC). Ayres era o chefe do Posto Indígena da aldeia de Kalapalos no Xingu, a fundação tinha como objetivo abrir estradas e pistas de pousos, mas seus relatos nas entrevistas aos poucos revelam o seu papel como figura colonizadora: “Ao lado de Diacuí, ensinarei os índios a falar o português e a fazer agricultura, criação etc. Estou certo de que, em pouco tempo, civilizarei toda a tribo. Conto, para isso, com a ajuda dos meus amigos brancos e com a inteligência excepcional dos kalapalos”³⁵

Figura 41 - O Cruzeiro, 01 nov. de 1952, pp. 106-108.



Fonte: Gilberto Butowsk. Figura 42 - O Cruzeiro, 01 nov. de 1952, pp. 106-108. Fotos: Gilberto Butowsk. Texto: Romildo Gurgel.

³⁴ COSTA, Helouise. Diacuí: a fotorreportagem como projeto etnocida.p.11. Disponível em:< R0729-1.PDF (intercom.org.br)>

³⁵ GURGEL, Romildo e LEMOS, Ubiratan de. “Flores de laranjeira para a Flor dos Campos”, O Cruzeiro,06 de dezembro de 1952, p.16.



Fig. 42 e 43. O Cruzeiro, 01 nov. de 1952, pp. 106-108. Fotos: Gilberto Butowsk. Texto: Romildo Gurgel.

*Flores de laranjeiras para a flor dos campos. O fogão a gás, “muito diferente das fogueiras primitivas dos Kalapalos,” a máquina de costura, “com a qual confeccionará os seus vestidos de agora em diante”, o relógio de pulso, no qual contará “todos os minutos que a separam do casamento com Ayres”, além do “famoso livro *Beleza e personalidade* - chave do êxito da mulher civilizada”²⁰.*

Figura 43 e 44 - *O Cruzeiro*, 01 nov. de 1952, pp. 106-10

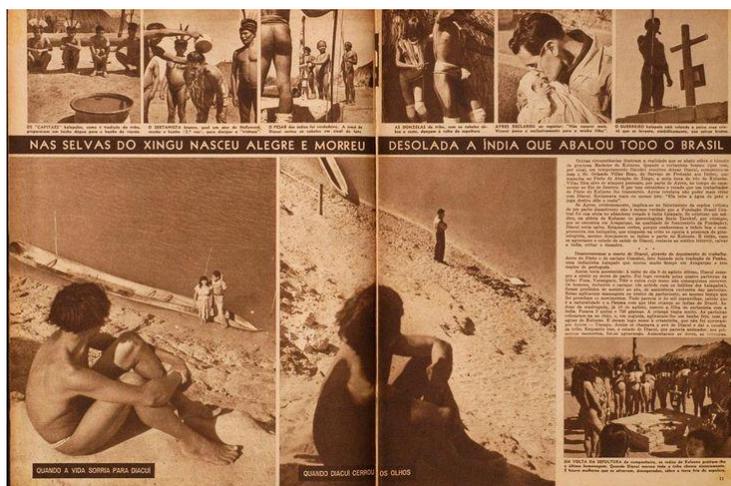


Fonte: Gilberto Butowsk 1952.

Com o seguinte título: “*Kalapalos invadem Cuiabá dos arranha céus*”, Diacuí é exposta pelas reportagens e fotografias. As imagens revelam Diacuí “lendo” o famoso livro “*Beleza e Personalidade*”, ao lado de uma máquina de costura, brincando com um boneco, sendo maquiada e executando outras tarefas do “mundo civilizado”, como registros fotográficos de seu casamento. O seu retorno para Kalapalos seria anunciado bem como, mais tarde, a anúncio de sua morte em decorrência de uma hemorragia ocorrida no parto. As inúmeras reportagens buscavam acompanhar as “transformações” de Diacuí no mundo “civilizado”. As imagens são um registro de uma violência explícita utilizada pela mídia, um processo de aculturação revelado e publicado, direcionado a um público de massa, como em um “espetáculo”. As fotorreportagens sobre Diacuí funcionaram como veículo de uma verdadeira missão civilizatória, materializando o tipo de relação entre brancos e índios proposto naquela ocasião por diversas instâncias institucionais.³⁶

³⁶ COSTA. Diacuí: a fotorreportagem como projeto etnocida, p.11.

Figura 45 e 46 - *O Cruzeiro*, 01 nov. de 1952, pp. 106-108.



Fonte: Gilberto Butowsk 1952.

Assim como nas imagens de Diacuí e Esmeralda, o patriarcado molda ainda hoje nossa sociedade, cercada pela violência de gênero e pela naturalização da violência que se manifesta sob múltiplas formas, como a exposição do corpo, da cultura e vida íntima de Diacuí. Ocultando uma série de violências perpetuadas pelas imagens e reportagens, a mídia finaliza sua matéria com a imagem da filha de Diacuí, que recebe seu nome como homenagem. Simbolicamente, seu corpo foi explorado até a última página, sua morte em decorrência de uma hemorragia no parto é mascarada pela imagem de sua filha. Como descreve Preciado: ‘Não há dúvida, de todos os órgãos do corpo, o útero tem sido historicamente aquele que foi objeto de maior expropriação política e econômica³⁷.

³⁷ PRECIADO. Um apartamento em Urano. Greve de úteros, p.98.

A floresta “exageradamente virgem”

Cavidade potencialmente gestacional, o útero não é um órgão privado, mas um espaço biopolítico de exceção [...] o corpo das mulheres contém dentro de si um espaço público, cuja jurisdição é disputada não somente pelos poderes religiosos e políticos, mas também pelas indústrias médica, farmacêutica e agroalimentar.

Uma jovem segura um bebê so³⁸bre os braços e o amamenta. Na mão esquerda um anel. Seu olhar parece fixo, distante... E desvia o rosto para o instante fotográfico. Ela segura a criança, que amamenta tranquilamente com uma das pequenas mãos pousada sobre seu peito, com leveza ao redor do seu corpo. Descrita como “beleza original” pelo jornalista e “filha da índia e do homem branco”, as feições da criança são exaltadas de forma exótica, como: “O filho, que não consegue esconder no regaço os olhos amendoados, tem os cabelos revoltosos de um pequeno Deus bárbaro”.

Vi de perto o que tem sido a luta dos homens que estão abrindo as formidáveis estradas amazônicas, uma luta corpo a corpo e desigual contra a *floresta exageradamente virgem* e seus aliados fiéis - os rios, os bichos, o sol e a chuva, a umidade e as doenças. Convivi dias seguidos com os nordestinos franzinos e caboclos de pele crestada que estão violando teimosamente a selva nas diversas frentes de trabalho da Transamazônica, entre Altamira e Itaituba, no Pará, e Humaitá, no Amazonas, onde o grande caminho vindo do leste encontra o Madeira. Passei dias e noites com os soldados do 5ºBEC, um pequeno exército que é uma mistura de gente de toda parte do Brasil, desde o gaúcho e catarinense mais fornidos de carnes ao piauiense e cearense mais desprovidos delas.
Manchete, fevereiro de 1973.

A figura materna e seu corpo como representação simbólica dos territórios de uma mãe que nutre e cuida incessantemente de seus filhos e da casa enquanto os homens trabalham “violando teimosamente a selva”, revelam-se a partir dos registros fotográficos presentes na história do fotojornalismo no Brasil, especificamente a partir do golpe de 1964 nas revistas ilustradas.

³⁸ PRECIADO. Um apartamento em Urano, p.98.

A beleza original. Anterior a invenção da mulata, a filha da índia e do homem branco criou na Amazônia quase sem escravos um tipo que se perpetua. O filho, que não consegue esconder no regaço os olhos amendoados, tem os cabelos revoltosos de um pequeno Deus bárbaro.³⁹

Figura 47 e 48 - Arquivos da série: Territórios.



Fonte: Arquivo pessoal: Luiza Nobel, 2020-2021.

³⁹ NASSER. O Cruzeiro, 10 de outubro de 1964.

Figura 49 - Arquivo da série *Territórios*. Luiza Nobel.



Fonte: Luiza Nobel, 2020-2021.

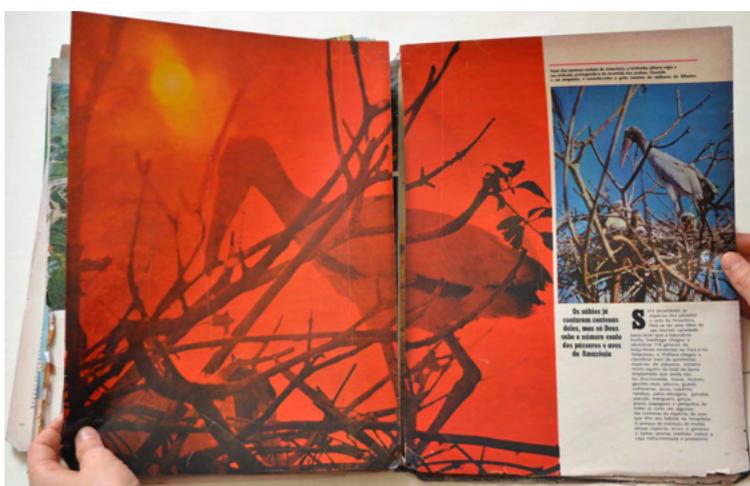
Nas páginas que seguem, uma reportagem traz o seguinte título: “Um brasileiro da Amazônia, GuaraSuco, o refrigerante produzido com o legítimo guaraná da Amazônia”. O pequeno texto da propaganda finaliza com a seguinte frase: “Projeto de expansão aprovado pela Sudam”. É notável que palavras como “expansão”, “progresso” e “produção” são comparadas e expostas à “beleza original” ao “exótico”, original e ancestral. A modernidade se impõe através da depreciação do passado ou através da comparação entre o mundo “moderno” e o “mundo antigo”. Segundo dados do governo, na Sudam, com seu histórico como órgão central de atuação, consta que a empresa: “assegura a ocupação da Amazônia em um sentido brasileiro”.⁴⁰ Nas páginas seguintes, há outra propaganda da empresa: “Aplique na Sudam e fique sócio da Sadia-Oeste: o filé mignon da Amazônia”. Em 1974, a Sadia oeste estará abatendo e industrializando 600 cabeças de gado a cada 8 horas⁴¹. Há um estranhamento diante das imagens que revelam o cotidiano em suas comunidades, como uma mãe amamentando seu filho, registros da pesca na região, algumas crianças nadando no rio ao mesmo tempo em que grandes empresas, como a Sudam, invadem seus territórios e os transformariam de forma radical.

⁴⁰ Disponível em < Histórico - SUDAM — Português (Brasil) (www.gov.br) >

⁴¹ Manchete, fevereiro de 1973.

Figura 50,51,52,53,54,55 e 56. Arquivo da série *Territórios*. Luiza Nobel.





Fonte: Luiza Nobel, 2019-2022.

Os corpos nestas imagens estão intimamente relacionados ao território, eles são o território, e toda e qualquer violência voltada à terra retorna da mesma forma sobre os corpos. A história entre o corpo-território é uma história de resistência, como descreve Célia Xakriabá: “No corpo, como no território, tecem-se e escrevem-se histórias, registram-se saberes com seus tempos. Toda a nossa energia, espiritualidade e fôlego de vida vem da terra (...)”⁴² Os arquivos de imagens das revistas ilustradas da Amazônia a partir de 1964 são um marco para a compreensão do genocídio e do ecocídio causados pelo regime militar, baseado no mito do “território vazio e a negação de povos indígenas”, sustentado pelos ditadores, responsáveis pela especulação fundiária, invasões de terra em larga escala, desmatamento de grandes extensões, impedindo a permanência dos seringueiros e outras comunidades tradicionais na floresta. Os confrontos e assassinatos eram constantes. A devastação ambiental disparou para aumentar áreas de pasto...”⁴³ As conexões entre este marco na memória nos territórios brasileiros nos atenta para uma realidade contemporânea de constantes invasões de terra, genocídio e desmatamentos. O passado configura-se hoje sob novos moldes e vislumbramos nas imagens do passado conexões com o presente, marcado também pelo genocídio e ecocídio.

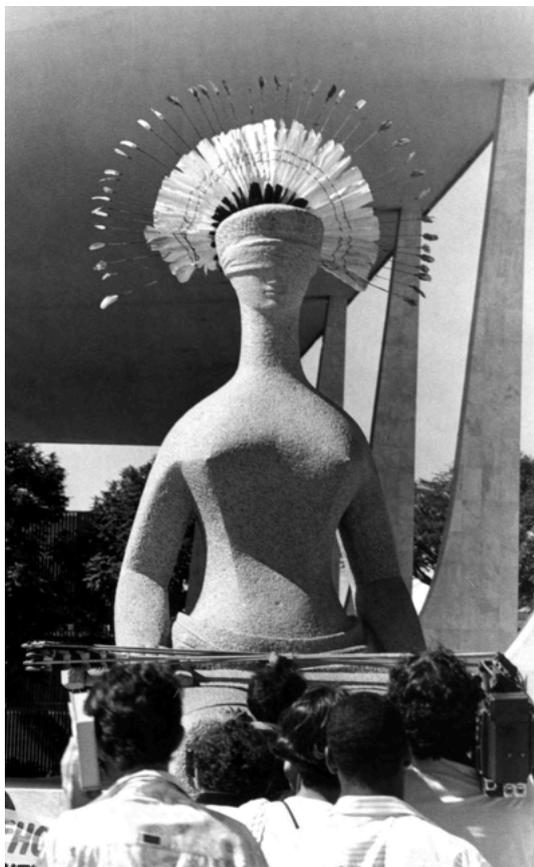
Em 1996, o artista Bené Fonteles realizou uma intervenção na praça dos Três Poderes em Brasília, contra um decreto assinado pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso que permitia a contestação judicial da demarcação de reservas indígenas no país.⁴⁴ Em frente ao Supremo Tribunal, a estátua da justiça se reconfigura com um cocar Karajá sob a cabeça e inúmeras flechas em suas mãos. A rigidez da escultura, suas formas e sua cor branca contrastam com a leveza e a força simbólica do cocar e das flechas, como mundos opostos, onde a justiça é convocada através de um ato simbólico.

⁴² XAKRIABÁ, Célia. Livreto integrante da exposição Mundos Indígenas espaço do Conhecimento UFMG, 2018.

⁴³ Legado Chico Mendes, o líder seringueiro que deu vida pela luta contra a devastação ambiental Observatório de Justiça e Conservação. Disponível em: justicaeco.com.br. Acesso em 02/11/2021.

⁴⁴ Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1996/decreto-1775-8-janeiro-1996-431807-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em 01/02/2022.

Figura 57 e 58 - Bené Fonteles, intervenção na praça dos Três Poderes, Brasília, 1996.



Fonte: Iêda Cavalcante, 1996.

5. Corpo- Território 2

A primeira máquina desenvolvida pelo capitalismo foi o corpo humano e não a máquina a vapor, nem tampouco o relógio.⁴⁵

Poderes sobre as territorialidades exteriores, saberes desterritorializados sobre as atividades humanas e as máquinas, e enfim, criatividade própria às mutações subjetivas.⁴⁶

Figura 59 - Marcel Gautherot. Cúpula da Câmara dos Deputados em construção 1959. Brasília, DF. Acervo IMS.



Fonte: Marcel Gautherot, 1959.

⁴⁵ FEDERICI. O Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva, p.268.

⁴⁶ GUATTARI. *Da produção de Subjetividade*, p.179.

Casa- Corpo

Uma série de vigas de aço são dispostas pelo chão, como um enorme esqueleto repleto de estruturas que formam uma grande cúpula, alguns homens ao redor trabalham sobre este monumento e se tornam minúsculos diante do cenário. Os registros do fotógrafo Marcel Gautherot são testemunhos de uma cidade erguida sobre o cerrado descrita historicamente como um deserto. “Os homens tiraram do deserto a mais arbitrária das metrópoles; o deserto irá retomá-la se algum dia a obstinação deles enfraquecer; o deserto a cerca, ameaçador”⁴⁷. Assim como na construção da transamazônica e sua propaganda incessante pela “modernização”, inúmeros tratores avançaram também sobre o cerrado em Brasília, transformando o território em uma vastidão árida e repleta de gigantes esqueletos de vigas de aço que se transformariam em “palácios” em meio a um “deserto”. O desejo de criar um Brasil moderno não escondia a dura realidade que contornava a criação da cidade satélite e como chegaram e viviam os trabalhadores que esculpam os inúmeros monumentos arquitetônicos ao redor de Brasília.

O fotógrafo Marcel Gautherot⁴⁸ contribuiu para um olhar mais humanista e etnográfico nas revistas ilustradas a partir de seus esporádicos registros desde 1947. Com um olhar sensível e único, percorreu o Brasil deixando um arquivo grandioso com mais de 25 mil fotografias. “Segundo seu próprio relato, foi a leitura de uma tradução francesa do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado, em 1938, que despertou no jovem simpatizante comunista, filho de um operário e de uma costureira, a paixão pelo Brasil”⁴⁹. Em 1999, o Instituto Moreira Salles adquiriu sua obra completa com 25 mil imagens do fotógrafo.

⁴⁷ BEAUVOIR. *A força das coisas*, p.537

⁴⁸ “Gautherot desembarcou no país pela primeira vez em 1939. Nascido em Paris em 1910 e radicado no Rio de Janeiro desde fins de 1940, Gautherot dedicou seu olhar – no qual a sobriedade documental, marca de sua geração, fundia-se ao apurado senso estético de quem se formara como arquiteto de interiores na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs – a motivos tão variados quanto folclore, arquitetura, natureza e paisagem humana, em diversas regiões do país. Em todos esses campos, manteve um excepcional padrão de qualidade e uma rara consciência de “obra” – que, nos últimos anos de vida, levou o a dedicar-se exclusivamente à organização de seu monumental”.

⁴⁹ Disponível em: [arquivo.https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-marcel-gautherot/](https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-marcel-gautherot/). Acesso em: 10 dez. 2021.

Figura 60 e 61 - Marcel Gautherot. Brasília em construção, 1959 e Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília, 1958. Acervo do IMS.



Fonte: Marcel Gautherot, 1959 e 1958.

Figura 62 - Marcel Gautherot. 1959. Vila Amauri ou Vila do Bananal, moradia na sacolândia, arredores de Brasília.



Figura 63 - Escultura “A Justiça” de Alfredo Ceschiatti, 1959, Construção de Brasília.



Fonte: Marcel Gautherot, 1959.

As árvores contorcidas do cerrado ao fundo compartilham a paisagem com um pequeno varal e uma casa feita de sacos de cimento vazios. Um pequeno forno de adobe sustentado por algumas lenhas foi construído ao lado da casa e sobre ele estão alguns objetos. Duas crianças brincam descalças e uma mãe segura um filho nos braços ao fundo. As crianças fitam a câmera, o instante do registro, e a mãe olha para baixo.

Outro registro mais afastado da construção da cidade satélite revela um solo que parece seco. No primeiro plano, uma mulher, com uma saia estampada e blusa branca, lava uma roupa ao lado de uma bacia de metal sustentada por uma pequena mesa de madeira e uma lata. Ao fundo, uma casa construída com tábuas de madeira e sacos de cimento. Na imagem acima, a estátua da justiça de Alfredo Ceschiatti, a justiça está sentada com uma espada na mão e com os olhos vendados, não possui uma balança, ícone comum em outras esculturas representadas em outros países. A solidez e a imobilidade da escultura nos remete a uma justiça lenta e rígida. Sob seus pés, o chão rodeado de pequenas pedras, remetem a outra fotografia de Gautherot, disponível abaixo, como se a estátua ficasse invisível e a imagem dos trabalhadores colocando pedra por pedra se sobrepusesse à figura da justiça. Agachados, com pequenos martelos, cobriam o chão de terra com as pedras portuguesas, formando um mosaico e ao fundo um homem com um peso fixava-as ainda mais sobre o território.

Figura 64 - Marcel Gautherot. Praça dos três poderes,1960. Supremo Tribunal Federal de Brasília.



Fonte. Marcel Gautherot,1960 IMS.

Eles não riam em Brasília. De dia trabalhavam, à noite, por vezes, perambulavam com um ar melancólico por aquele mundo que construíam e que não era para eles. A segregação social é mais radical em Brasília do que em qualquer outra cidade, pois há “blocos” luxuosos, outros medíocres, outros modestíssimos: seus habitantes não se misturam; crianças ricas não sentam com as pobres nos bancos escolares; nem no mercado, nem na igreja. Certas alas residenciais, onde se alinham casas baixas, são chamadas de “televisão de candango.” Através das janelas do térreo, os operários de camisas vermelhas de terra contemplam os ricos que jantam, leem o jornal ou assistem à sua própria televisão.⁵⁰

Corpos exaustos constroem uma cidade repleta de “palácios” e descansam em casas feitas de sacos de cimento vazios. Corpos que não riam, como descreve a citação acima... Os trabalhadores caminhavam longas distâncias de suas casas através da cidade em construção, descrita como um “imenso deserto” ou “que nascera do pó,” mas os inúmeros galhos retorcidos e a vegetação gramínea, que são vistos como uma vegetação sem vida, possuem, na verdade, uma resistência impressionante, porém os ideais de “progresso” se sobrepuseram ao cerrado sendo brutalmente devastado, os impactos são imensuráveis como descrevem os dados da Unesco: Estima-se que entre 1954 e 2001 a vegetação da área do Distrito Federal foi reduzida em 73%. Depois, para a construção das estruturas de alvenaria, foram utilizadas tábuas de araucárias provenientes do Sul do país – região onde as madeireiras, ao longo do século XX, exauriram os pinhais da Mata Atlântica.⁵¹

⁵⁰ BEAUVOIR. A força das coisas, p.537-538.

⁵¹ Disponível em:< [UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Vegetação do Distrito Federal** : tempo e espaço. 2ª Ed. Brasília: UNESCO, 2002. p. 07. \)> Acesso em: 03 nov.2021.](#)

Figura 65 - Marcel Gautherot. Trabalhadores no Cerrado; ao fundo, o palácio do Congresso Nacional em construção, Brasília,1959./Acervo IMS.



Fonte: Marcel Gautherot, 1959.

Percorro diversos arquivos em busca da representação da figura da mulher no início da construção de Brasília e, em sua maioria, as mulheres estão em suas casas rodeadas por crianças em situações de miséria. As imagens nos revelam o que Lélia Gonzalez descreve como “a divisão racial do espaço. Desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados”.⁵² Ao percorrer os arquivos do início da construção de Brasília esta divisão racial do espaço torna-se evidente e brutal. As fotografias de Marcel Gautherot das “Vilas” deslocadas da cidade foram “resguardadas” por um longo tempo, enquanto a construção dos monumentos e palácios ganharam maior projeção e divulgação na mídia.

Diante do arquivo do fotógrafo, procuro a representação das mulheres nestes registros históricos. Se os trabalhadores compartilhavam desta divisão racial do espaço, as mulheres ocuparam um “outro lugar” ou “sub lugar”. A maioria das mulheres foram registradas enclausuradas em suas casas diante de um território hostil e totalmente dependentes dos trabalhadores que “passavam mais de 12 horas no campo de obras”⁵³, segundo registros e relatos dos próprios candangos, como eram chamados em Brasília. Em uma entrevista para o arquivo público de Brasília, diversos relatos nos revelam como as

⁵² GONZALEZ. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, p.85.

⁵³ Disponível em: arquivopublico.df.gov.br. Acesso em 09 set. 2021.

mulheres viviam no início da construção da cidade:

No princípio tinham só homens, depois é que começou a aparecer e liberaram a vinda das esposas dos casados para cá. Na época, dentro do canteiro de obra era proibido entrar mulheres, o trabalho feminino era feito através de cozinheiras, lavadeiras e passadeiras do lado de fora. Mas as vezes minha mãe tinha necessidade de entrar no acampamento para levar roupa, uma comida Então ela teria de vestir-se de calça, de botina, com a camisa xadrez, e um chapéu cobrindo os cabelos dela pra disfarçar que era um homem... E evitar assim... um problema para ela pela falta de mulheres no local.⁵⁴

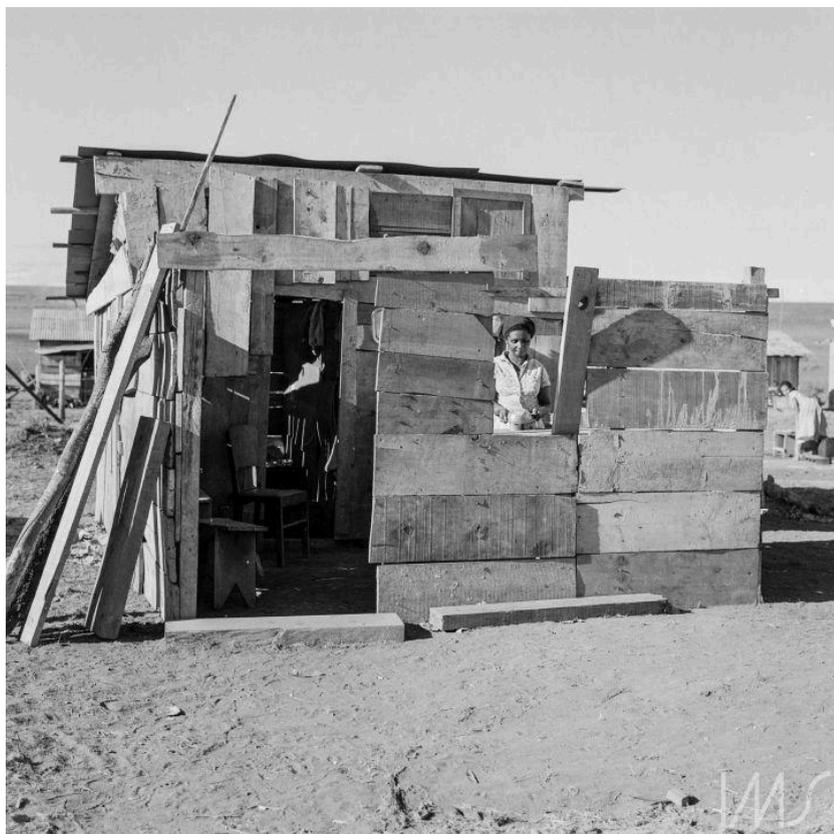
⁵⁴ Disponível em: arquivopublico.df.gov.br. Acesso em 09 set. 2021.

Figura 66 e 67- Marcel Gautherot. Moradia na sacolândia, arredores de Brasília, 1959. Arquivo IMS.



Fonte: Marcel Gautherot, 1959.

**Figura 68 e 69 - Marcel Gautherot. Moradias ao redor de sacolândia
Brasília, 1959. Arquivo IMS.**



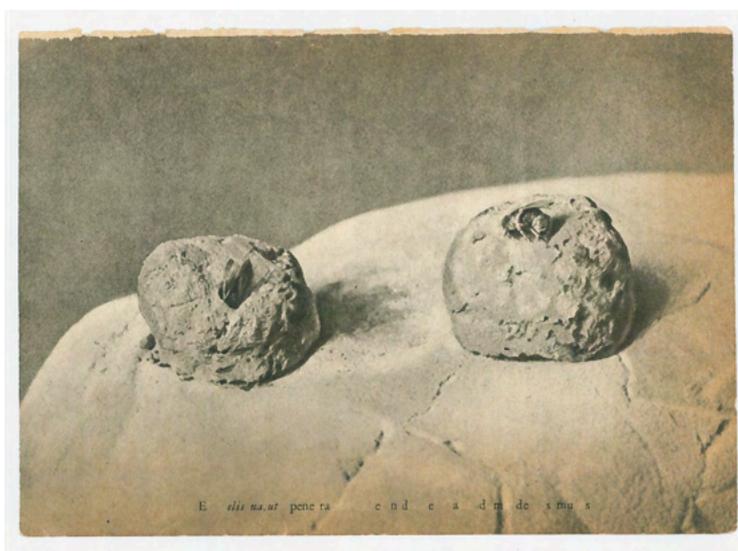
Fonte: Marcel Gautherot, 1959.

São inúmeros os registros do fotógrafo Marcel Gautherot das primeiras habitações dos trabalhadores e trabalhadoras no princípio da construção de Brasília. As mulheres com um olhar desconfiado fitam a câmera. A primeira fotografia também revela uma casa construída com sacos de cimento e uma mulher segura seu filho nos braços. Na segunda imagem, uma casa feita com diversas madeiras sobrepostas, repleta de frestas entre elas na fachada e um pequeno vaso de planta, numa pequena lata. Uma mulher parece estar grávida e aparece na porta com seus dois filhos timidamente e acuada. Há um muro alto de madeira que separa a sua casa de outro espaço. Os registros que seguem revelam diversas outras casas e um silêncio agonizante é imposto pelas imagens.

6. Células-Corpo

A filosofia mecanicista contribuiu para incrementar o controle da classe dominante sobre o mundo natural, o que constituiu o primeiro passo – e também o mais importante – no controle sobre a natureza humana. Assim como a natureza, reduzida a “Grande Máquina,” pôde ser conquistada e (segundo as palavras de Bacon) “penetrada em seus segredos,” da mesma maneira o corpo, esvaziado de suas forças ocultas, pôde ser “capturado em um sistema de sujeição” em que seu comportamento pôde ser calculado, organizado, pensado tecnicamente e “investido de relações de poder.”⁵⁵

Figura 70 Arquivo da série *Células*. Luiza Nobel, 2016



Fonte: Luiza Nobel, 2016.

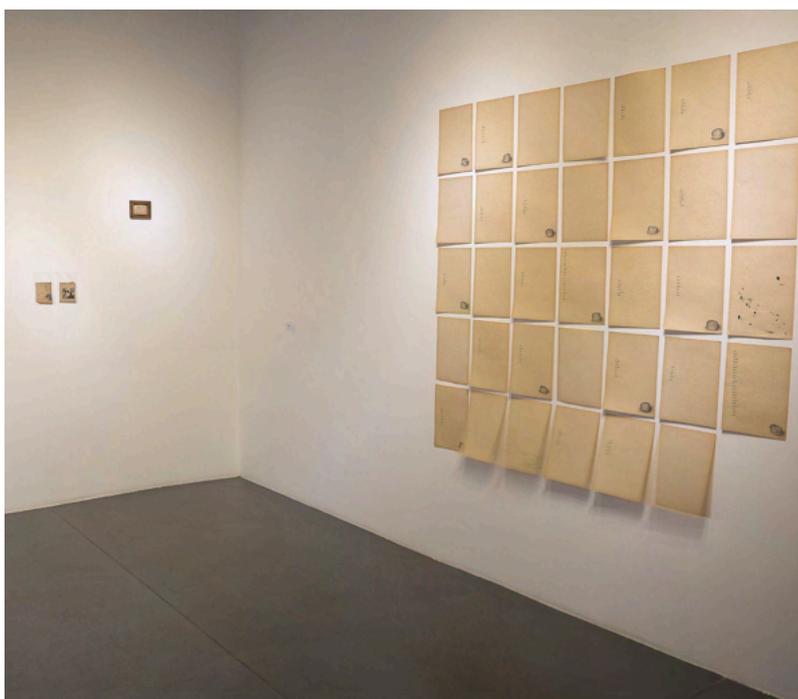
Em meio a jornais, revistas, dicionários e enciclopédias, lembro-me de folhear páginas de um livro sobre insetos que se desmanchavam com suas inúmeras folhas amareladas pelo tempo. Uma fotografia, em especial, mostrava dois casulos pequenos que pareciam duas pedras, um possuía uma fresta na qual observava-se entrarem duas asas. A legenda descrevia a imagem: “el Stelis nasuta penetrando en el Nido del Calicódomo de los muros”. Esta espécie de abelha, *Stelis nasuta*, é rara, e encontra-se em regiões específicas. Desenhei e redesenhei estes casulos inúmeras vezes, sobre folhas soltas, antigas, associadas à colagem de palavras recortadas de um antigo livro. Palavras como fome, casa, sono, cigarro, amanhã, ontem, horas, dias, comer, sonhar, jogo e cama,. Cada página formou um calendário imaginário, com seus trinta e um dias. As imagens desses insetos me transportavam para o

⁵⁵ FEDERICI. *O calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*, p.253.

mundo do trabalho exaustivo, as ações repetitivas para o acúmulo incessante, os sentidos mais primais, suas reações e a transitoriedade do tempo.

Com o tempo, fui colecionando as imagens impressionantes de células, ninhos e casulos de insetos, formando um novo inventário, não apenas de imagens impressas, mas também de objetos, como os próprios ninhos, folhas, pedras, galhos e páginas amareladas corroídas pelo tempo. Mesmo com todos os termos técnicos e científicos ligados a estas imagens, compreendi que o tempo, os ciclos, as transformações dos materiais e da vida me interessavam pela beleza da impermanência, sua força e sua fragilidade, seus vestígios, fragmentos e o modo como retornavam de forma orgânica à terra.

Figura 71 - Arquivo da série *Multidões*. Luiza Nobel, 20



Fonte: Luiza Nobel, 2017.

As imagens dos insetos começaram a conviver também com os arquivos de fotografias da série *Multidões*, pela “similaridade” de suas organizações, de seus rastros, das marcas deixadas, do encontro dos materiais orgânicos como a terra, inúmeros corpos convivendo, caminhando em um mesmo espaço – e a sensação de algo prestes a multiplicar-se ou rebelar-se. Como descreve Negri: “É extremamente difícil perseguir um enxame.”(NEGRI, p.89)” Estes ninhos associados às

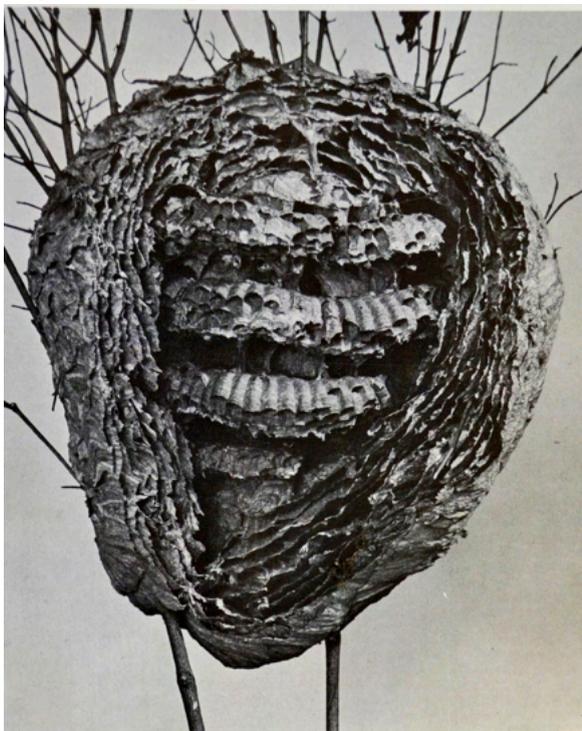
multidões aproximam-se do trabalho da artista Marta Minujín (Buenos Aires, Argentina, 1943). Em *Ninho Gigante*, conectado ao trabalho *Comunicación con Tierra* (1976), Minujín observa a terra como uma possibilidade para comunicação entre outros artistas da América Latina. Ela retirou de Machu Picchu vinte e cinco quilos de terra e os enviou em pequenos frascos para diversos artistas latino americanos, e cada um deveria ceder um punhado de terra de seus países de origem para que ela devolvesse ao sítio arqueológico no Peru. Este trabalho foi apresentado num enorme ninho de João de barro construído por Minujín, contendo vídeos das ações.

Figura 72 - Marta Minujín, *Comunicación con Tierra*, 1976.



Fonte: Terra incógnita, MAC.

Figura 73 -Arquivo da série *Células*.



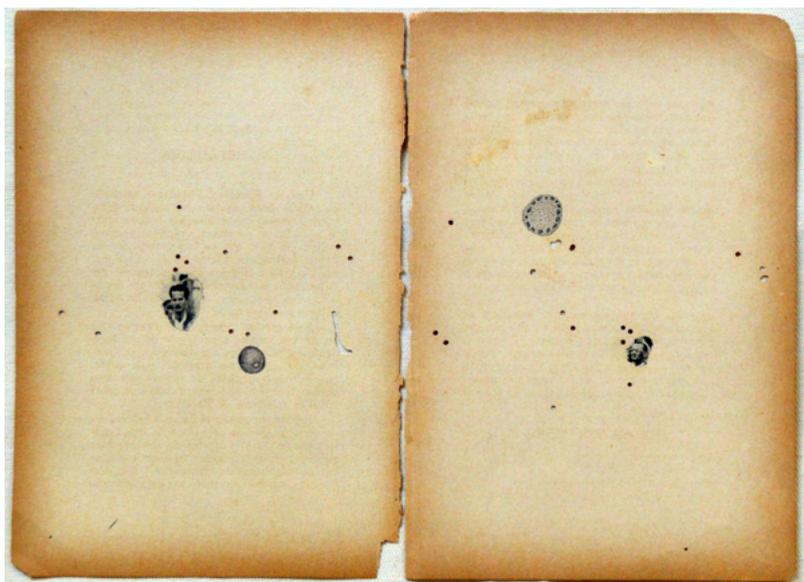
Fonte: Luiza Nobel, 2016.

Um ninho de vespas é formado por inúmeras camadas de células, que desmancham ao toque, como folhas antigas. Em cada camada, as células estão formadas e abrigam as pequenas larvas desses insetos que são fechadas em um resistente envoltório de algo semelhante a um papel feito através da madeira que é desintegrada e mastigada até formar uma polpa, que misturada à “saliva” transforma-se em uma espécie de papel-machê. Muitas vezes, estes ninhos encontram-se suspensos sobre os galhos das árvores. Os ninhos possuem cores variadas, outros são de tonalidade cinza ou marrom, há também vespas que constroem seus ninhos de adobe em fendas de madeira. As vespas e as abelhas carregam uma sabedoria na criação de seus ninhos ou alvéolos de favo de mel na forma hexagonal, sistema no qual cada uma das células está em contato com a outra, tornando a estrutura mais forte, bem como as multidões... Os ciclos e a arquitetura dos insetos provavelmente possuem uma história de centenas de milhões de anos e manifestam-se de forma instintiva.

Nesse sentido, as estruturas mais resistentes ganharam força e, surpreendentemente, com materiais simples como terra, madeira, seda, cera e a saliva dos próprios insetos erguem seus micro impérios. Recordo de recolher em um parque um fragmento de um ninho de inseto e descamar aos poucos uma folha que escondia estas pequenas estruturas na forma hexagonal, de cor cinza. Aquela estrutura frágil poderia se desmanchar a qualquer instante, como as inúmeras folhas amareladas dos arquivos

de imagens coletados, tornando-se apenas pó, retornando para a terra depois destes inúmeros ciclos de vida que perpassaram em cada uma das pequenas células, sem nenhuma agressão ou grande interferência no meio em que viviam, como um ciclo natural da vida.

Figura 74 - Arquivo da série *Células*, desenho e colagem sobre papel. Luiza Nobel.

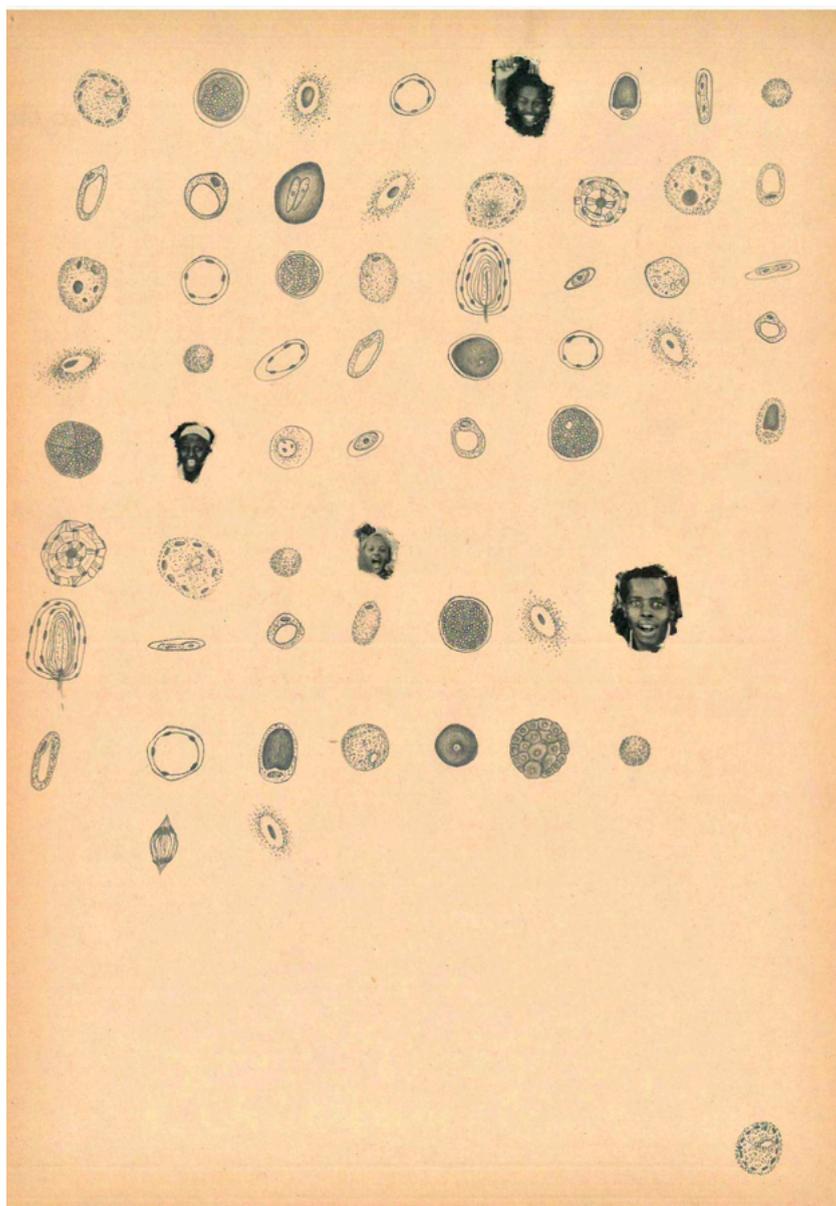


Fonte: Luiza Nobel, 2017.

As séries dos trabalhos “Células” passaram a habitar o mesmo espaço que as imagens das multidões por compartilharem estruturas similares de organização, como formas circulares, a multiplicação, o agrupamento de corpos como uma potência, a constante transformação enquanto atores sociais ativos, mas que revelam ao mesmo tempo nesta união, singularidades e diferenças, uma “multiplicidade que age e que está sempre em movimento”⁵⁶, como descreve Negri. As imagens das multidões revelam uma potência na sua similaridade com as células, através das semelhanças entre suas organizações, como as estruturas celulares e sua interligação com todo o corpo, conflitos, adoecimentos, sintomas, registros, traumas e memórias impregnados no corpo, que direcionam-se do micro para o macro.

⁵⁶ NEGRI e HARDT. *Multidão - Guerra e Democracia na era do Império*. p.90.

Figura 75 - Arquivo da série *Células*, desenho e colagem sobre papel. Luiza Nobel.



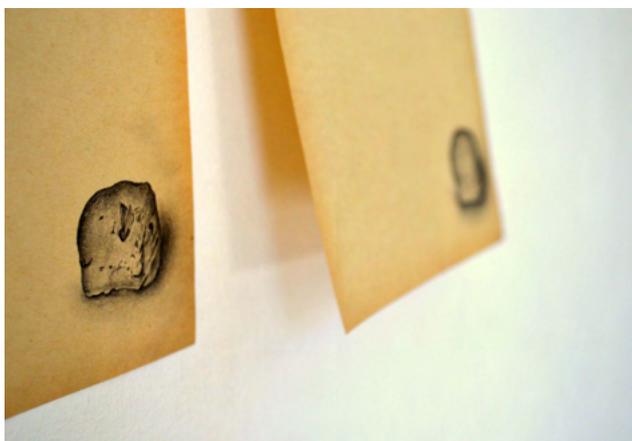
Fonte: Luiza Nobel, 2017.

Figura 76,77 e 78 - Arquivo da série *Células*, Luiza Nobel. 2020



Fonte: Luiza Nobel. 2022.

Figura 79,80 e 81 -Arquivo da série *Células*,2020.



Fonte: Luiza Nobel. 2020.

7. Multidões

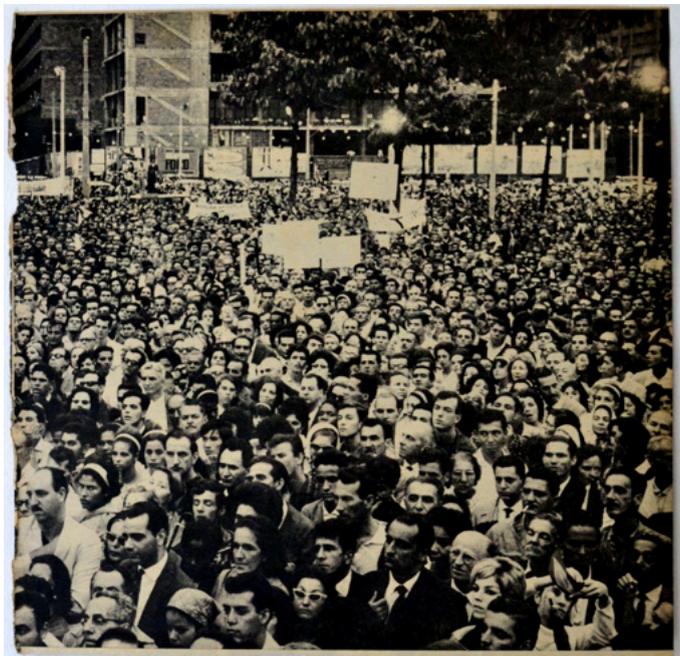
Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade (...) o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é chamada de progresso.⁵⁷

Observando a multidão e os desenhos das células, desse macro para esse microuniverso, revivo as horas que passava desenhando incessantemente células de plantas e células de animais, o círculo sempre presente, gerando novos círculos e assim sucessivamente. Ao mergulhar neste emaranhado de corpos diversos, me atento agora aos detalhes e as histórias que as imagens nos sugerem, inúmeros círculos formados pelas cabeças que são deslocadas e recortadas pelo olhar das imagens de multidão: “o olho não como suporte de um ponto de vista, mas instrumento de mergulho molecular, ou de surfe, ou de sobrevoo”.⁵⁸ A multidão sempre esteve presente na construção deste arquivo de imagens, por representar a transitoriedade, o desconforto das mudanças em seu processo, mas também como um símbolo de resistência, onde o próprio corpo é um trabalho vivo em constante transformação. Podemos observar o desejo nos olhares por um acontecimento, uma mudança, uma revolução – que muitas vezes se mostra distante da realidade no presente, ocorrendo muitas vezes de forma manipulada por interesses particulares do poder, como nesta imagem de 1964.

⁵⁷ BENJAMIN. Sobre o Conceito da História. In: *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p.226.

⁵⁸ PELBART. *Vertigem por um fio*, p. 42.

Figura 82 e 83 - Arquivo da série *Multidões*, 2017.



Fonte: Luiza Nobel, 2017.

Nessa imensa multidão procuro por mulheres presentes no registro. Em meio a uma maioria de homens brancos, encontro uma senhora de cabelo preto curto de óculos que enfatiza suas sobrancelhas desenhadas e uma jovem de cabelos loiros pintados e os olhos marcados. Duas senhoras com uma expressão séria e compenetrada, uma tem cabelos brancos e usa óculos, a outra tem os cabelos mais escuros. Observo também duas mulheres com tiaras brancas sobre o cabelo com olhares distantes. Uma mulher com um tecido que cobre a cabeça parece oprimida ou se perde em meio aos corpos que a rodeiam. Uma se destacou diante das inúmeras “cabeças”: ela parece olhar atentamente a câmera, um olhar sério e atento. Algumas alongam o corpo na procura de alguém, outras se distraem com algo que carregam nas mãos. Há as que estão compenetradas na figura central que não vemos discursar, e que provavelmente não era uma mulher. Inúmeras faixas acompanham essa multidão, como “Reformas sim, Comunismo não!”. Algumas mulheres olham para o lado distraídas, mas a maioria está compenetrada, observando, um tanto desconfiadas, e revelam incerteza e insegurança. Este acontecimento, que recebeu o nome de “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, foi um dos responsáveis por um desencadeamento do golpe militar, regime marcado pela censura, tortura e morte, que perdurou por 21 anos após este registro. Certamente, grande parte das pessoas foram conduzidas e manipuladas por um ideal que desconheciam ou ignoravam. Os lemas, como pátria, Deus, família e liberdade, mascararam o horror e a opressão. A massa guiada por valores esvaziados de sentido foi conduzida e conduziu a história para um de seus marcos mais sombrios. “De todo modo, as religiões, bem como os Estados, sempre souberam usar e dosar a energia da massa e seus afetos, mas encontram-se em situação inteiramente distinta.⁵⁹” Esta frase de Pelbart ilustra meu sentimento diante desta imagem, não poderíamos imaginar que, mesmo depois de alguns anos desta marcha fascista, outras seriam traçadas no momento presente, principalmente a partir de 2013 aos dias atuais, “novos” retrocessos e violências se reconfiguraram sob novos moldes, mas com antigos “lemas” como “pátria” e “família”. Rever esta imagem nos assombra por revelar semelhanças com o presente.

A multidão e sua diversidade de tempos e acontecimentos marcam este trabalho como uma potência que se interliga a todas as imagens coletadas, como um ponto de conexão e também de conflitos entre si. Observar cada corpo presente e imerso ali proporcionou um olhar mais minucioso, deslocando os corpos imersos, conectando-os a outros acontecimentos e a outra série de imagens que formam o trabalho, como “Territórios”, “Mulheres”, “Células” e “Multidões”. As séries “Multidões” e “Células” conectam-se de forma mais particular por trazerem em sua poética o micro e o macro unidos, como movimentos sincrônicos que formam um só corpo-território.

⁵⁹ PELBART. Poder sobre a vida, potência sobre a vida. Revista Lugar Comum n°17. Pp.33-43

Figura 84 - Arquivo da série *Multidões*, 2018



Fonte: Luiza Nobel, 2018-2022

Figura 85, 86 e 87 - Arquivo da série *Multidões*, 2018-2022.



Fonte: Luiza Nobel, 2018-2022

De pé sobre uma carroça, um homem branco de terno, lenço, óculos e a mão esquerda escondida no bolso, fita a câmera sorrindo. Guiando a carroça, um homem negro com um chapéu segura as rédeas e o chicote com atenção, seu olhar é sério, compenetrado, ao contrário da figura central não fita a câmera. Sua blusa branca contém um furo de traças quase imperceptível, uma marca do tempo que perpassou por todas as páginas da revista. Ao redor da carroça alguns policiais contêm a multidão que cerca a figura central, protegendo-a. No emaranhado dos corpos

ao redor deste homem de pé, poucos fitam ou sorriem diante da câmera, apenas seguem o curso da figura central. A legenda descreve a cena: “Um muar⁶⁰, o novo governador de Minas Gerais atravessa a praça pública, a caminho do palácio da Liberdade, sede do governo, sob intensas aclamações.”

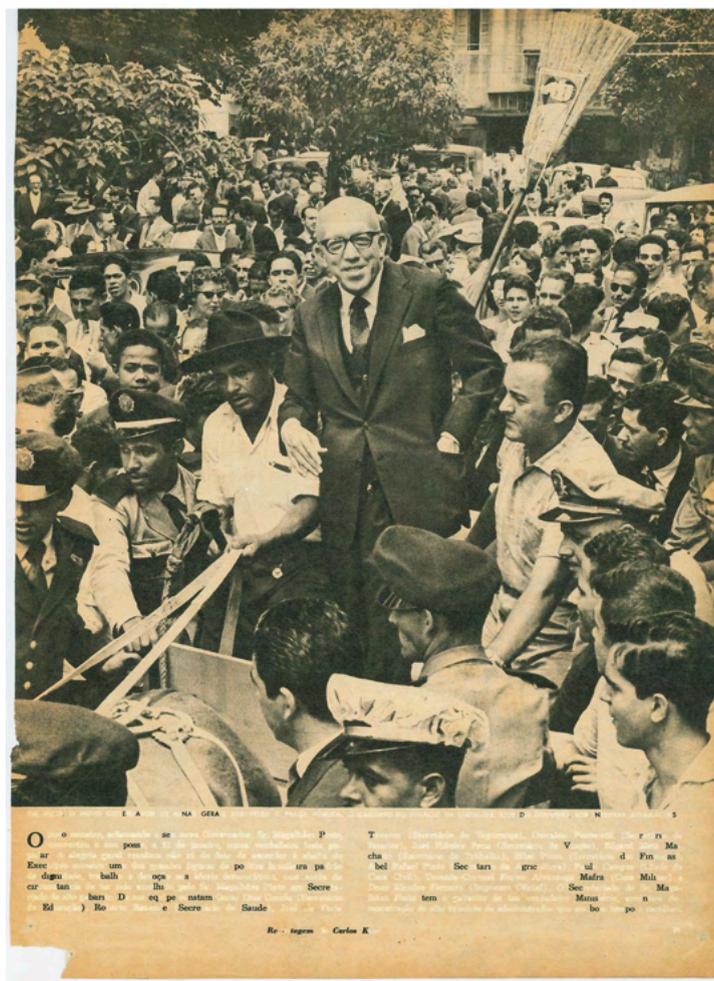


Fig.89. Arquivo da série: *Multidões*, 2018.

Viro a folha desta mesma reportagem e em seu verso me deparo com uma fotografia de algo semelhante a um quintal, com uma casa ao fundo branca, telhas de argila, árvores e um curioso caminho de centenas de garrafas de vidro contendo algum líquido transparente, aparentemente com novos rótulos pregados. No fundo deste quintal algumas mulheres se debruçam sobre as garrafas como se preenchessem este caminho em construção. Uma carreira de plantas, espadas de

⁶⁰ Muar adj.2g . 1. Relativo a ou de raça das mulas . Sm .2. Besta Muar. Fonte:Dicionário Luft.

São Jorge, demarcam a área destes objetos que nos levam a uma cruz, sobre um altar com velas acesas. Esta imagem, datada de 1966, se desmancha aos poucos, deixando micro fragmentos com letras minúsculas de uma reportagem em seu verso. Quando a encontrei me lembro ter investigado sobre este acontecimento e seus significados...O porquê destas inúmeras garrafas, o que estava escrito em seus rótulos, qual a cidade abrigava este ritual, se o lugar seria mesmo um quintal e quem eram aquelas mulheres reunidas, escondidas ao fundo da fotografia. Algumas com lenço na cabeça que parece tocar uma das garrafas e outras conversando na entrada do local. Sempre me perguntava se aqueles gestos e rituais ainda eram celebrados, se ainda persistem ou se desapareceram com o tempo.

O resgate de gestos esquecidos, tradições culturais, vozes e comunidades... Assim comecei a compreender e nomear esta sensação, que me transportava para acontecimentos únicos, que se confrontavam com uma imagem simulada de uma modernidade, e a venda de um estilo de vida que se distanciavam das fotografias extremamente raras, como as das mulheres e suas garrafas.No processo de descobrimento desta imagem fragmentada, as fotografias, retiradas de seu suporte original, rasgadas de suas páginas, se tornavam ainda mais frágeis, mas ao mesmo tempo mais livres e conectadas umas as outras, possibilitando maiores associações e a criação de novos arquivos.

Fig.90. Arquivo da série: *Territórios*, 2018.



Fonte: Luiza Nobel, 2018-2022

Os gestos, recortes, colagens e desmanche das revistas, livros e jornais, as investigações, o verso das imagens com outras reportagens e autonomia das fotografias contribuíram aos poucos para uma investigação das temáticas escolhidas nessa época pela mídia, se desdobrando em diversas temáticas a serem catalogadas e repensadas. O campo original desses suportes midiáticos, como *'político,' 'o esporte,' 'as celebridades'*, dividem as páginas com locais vistos como *'desconhecidos,' 'atrasados,' 'distantes,' 'exóticos,'* e eram sutilmente comparados entre si. A venda da "modernidade," do "progresso" de hábitos, do consumo, padrões de beleza e comportamento eram sobrepostos às práticas culturais, aos vilarejos do interior, às comunidades indígenas, às danças e saberes tradicionais. Ignorando e oprimindo a singularidade de seus costumes e sabedoria e logo desmanchando seus territórios de origem.

Os primeiros trabalhos relacionados às multidões, me transportavam para um universo prestes a se perder, sucumbir, desaparecer... Deixando apenas alguns registros amarelados em folhas

quebradiças. Os rostos perdidos nas multidões, de corpos que se debateram por suas convicções ou crenças, que desejaram algo que não se concretizou com o tempo, de viagens e histórias... Observando cada rosto nas multidões penso principalmente naquelas que não foram representadas, que nas revistas e jornais estavam sempre em segundo plano, ofuscadas nas imagens, nos cantos, ao redor, esperando algum acontecimento, seguindo uma massa ou apenas representando papéis sociais.

Fig.91. Luiza Nobel, Da série Multidões.



Fonte: Luiza Nobel, 2018-2022

8. Processos documentais e arquivos pessoais

Não vivemos num mundo destruído, vivemos num mundo transtornado. Tudo racha e estala como no equipamento de um veleiro destrozado. Rachaduras e estalos que Kafka dá a ver, e que a situação contemporânea escancara. Talvez o desafio atual seja intensificar esses estalos a partir da biopotência da multidão. Afinal o poder, como diz Negri inspirado em Espinosa, é superstição, organização do medo: ‘Ao lado do poder, há sempre a potência. Ao lado da dominação, há sempre a insubordinação. E trata-se de cavar, de continuar a cavar, a partir do ponto mais baixo: este ponto... é simplesmente lá onde as pessoas sofrem, ali onde elas são as mais pobres e as mais exploradas; ali onde as linguagens e os sentidos estão mais separados de qualquer poder de ação e onde, no entanto, ele existe; pois tudo isso é a vida e não a morte.’⁶¹

Fig.92. Luiza Nobel, da série: *Violência*, 2016. Arquivo pessoal.



Fonte: Luiza Nobel, 2016-2022. Arquivo pessoal.

As rachaduras e estalos descritas por Peter Pál Pelbart me remetem a uma imagem marcante para a construção da pesquisa na perspectiva do desaparecimento e resistência dos arquivos.

⁶¹ Peter Pál Pelbart, Poder sobre a vida, potência da vida. Lugar comum N°17, pp.33-43

Treze pessoas algemadas aguardavam o vôo para o exílio. Elas resistiram em meio ao cenário ditatorial no Brasil marcado pela censura, tortura, morte e desaparecimento de familiares e amigos. O que mais pulsava ali, o *punctum* na fotografia como descreve Roland Barthes, era a presença de uma única mulher, com um olhar distante, mas ao mesmo tempo persistente. Na sequência, outras pessoas compartilham daquele momento com olhares diversos, a esquerda um homem tampa com sua blusa as algemas, outros estão com os ombros caídos, outro levanta as mãos em frente ao peito e cerra os punhos. Diversas vezes abria aquela revista e ficava horas observando essa cena que me transmitia um sentimento de dor e angústia, mas ao mesmo tempo coragem. Investiguei os nomes de cada um presente naquele instante, começando pela única mulher na fotografia, Maria Augusta Carneiro, com 22 anos no instante do registro, conhecida como Guta, integrante do movimento de luta armada e resistência, que conseguiu sobreviver, apesar das perseguições e torturas.⁶² Guta viveu no exílio até 1979, quando retornou ao Brasil após a Anistia. Maria Augusta morreu em 15 de maio de 2009, no Rio de Janeiro, aos 62 anos, em decorrência de um acidente de carro em Búzios (RJ). Muitos presentes na imagem não sobreviveram, como Onofre Pinto, a quarta pessoa da esquerda para a direita, um homem negro de óculos que foi torturado e morto pelo *DOPS (Departamento de Ordem Policial) Seu corpo foi amarrado por um fio de arame após ser torturado e jogado no Rio São Francisco, perto da cidade de Santa Helena.*⁶³ Senti uma enorme angústia diante de seu retrato ali enquanto pesquisava sobre sua trajetória e a de seus amigos. A imagem é um marco de resistência à ditadura, revelando os militantes do MR8 e o acordo tratado após o sequestro do embaixador dos EUA Charles Elbrick em troca da libertação dos presos políticos e a condução para o exílio no México. Faziam parte do grupo dos libertados Luís Travassos, José Ibrahim, Onofre Pinto, Ricardo Vilas, Maria Augusta, Ricardo Zarattini e Rolando Frati. João Leonardo, Agonalto Pacheco, Vladimir Palmeira, José Dirceu, Ivens Marchetti e Flávio Tavares.

Os nomes impressos dos 13 militantes ao lado da imagem, se chocavam com as outras imagens presentes na revista, relatando concomitantemente a este instante, registros banais do cotidiano. Me perguntava como as pessoas folheavam esta revista diante do registro, se conheciam alguém imerso naquele momento... Pensei nas outras mulheres militantes, se todas foram fotografadas, registradas e lembradas ou se perderam com o tempo, se apesar das torturas sobreviveram e continuaram a resistir como Maria Augusta ou se foram esquecidas. Inúmeras histórias presentes, diante dessa imagem e meu sentimento de reverência, independente de como cada figura se apresenta no presente, se tornou marcante.

⁶² /memoriasdaditadura.org.br/memorial-mortos-e-desaparecidos/

⁶³ /memoriasdaditadura.org.br/memorial-mortos-e-desaparecidos/

Chorar pelos mortos, ainda que profundamente necessário, não nos livra da necessidade de análise do passado, o que nos permite fazer algo para moldar o presente e antecipar o futuro.⁶⁴

[...]a morte - a ausência por excelência- quanto aos mortos, os ausentes que ameaçam voltar ou estão incessantemente em busca de uma sepultura definitiva, por meio de efigies, múmias, “colossos,” e outras estátuas.⁶⁵

Inventário do desaparecimento

O desaparecimento e a violência marcam uma série de notícias esquecidas com o tempo, são inúmeras fotografias de estudantes mortos acusados de “terrorismo,” corpos expostos ou apenas a fotografia 3x4 dos revolucionários nas revistas ilustradas a partir de 1964, corpos deixados sob a calçada ou com as mãos para o alto da cabeça sendo presos.

Fig.93,94 e 95. Arquivos da série *Violência*. Luiza Nobel 2019.



⁶⁴ WALLACE, Michele. Porque não existiram grandes artistas negrxs? O problema da visualidade na cultura afro-americana. 1992.p.231. Histórias das Mulheres, histórias feministas: Antologia. MASP.

⁶⁵ GINZBURG,in: Paul, Ricoeur. A memória, a história, o esquecimento.p.243.

Fig.96. Arquivos da série *Violência*.Luiza Nobel.



Fonte.Luiza Nobel. Arquivos 2016 - 2022.

Um corpo estirado ao chão é rodeado por diversas pessoas que fitam a cena, o policial que segura seu distintivo parece olhar para um homem de terno ao fundo com óculos escuro que coloca os dedos sobre o rosto, ao seu redor outros homens de terno parecem estar em sua companhia. Um fotógrafo segura a sua câmera e observa o corpo, seu movimento foi capturado pelo instante. Outros homens formam uma roda no canto direito da imagem, o corpo parece um detalhe, diante da movimentação e cena ao seu redor.

A notícia traz o seguinte subtítulo, *“Um homem está morto junto ao meio-fio de uma rua paulista. Seu corpo tem dezenove perfurações produzidas por rajadas de metralhadoras. É uma nova fase do terrorismo político do atentado pessoal.”* ⁶⁶

Segundo a reportagem de 1971, Dimas Antônio Casemiro, de 25 anos, havia tentado deixar uma matriz gráfica de um manifesto na rua Barão de Capanema, mesma rua onde um amigo havia sido morto semanas atrás. Após a execução de Dimas seu corpo ficou misteriosamente desaparecido e somente 50 anos após a sua morte sua família recebeu os seus restos mortais. Segundo a Comissão Nacional da Verdade, Dimas foi preso e morto depois de dois dias de tortura pelos ditadores contradizendo a versão oficial publicada pela revista de sua morte. Seu irmão Denis Casemiro também foi sequestrado e morto. Em setembro de 1990 cerca de 1500 ossadas

⁶⁶ Reportagem da revista Manchete número 993. 1 de maio de 1971.

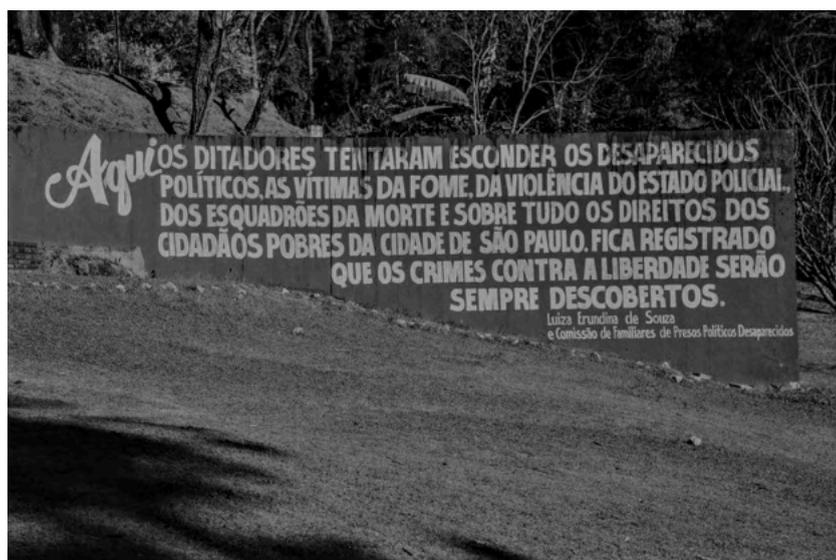
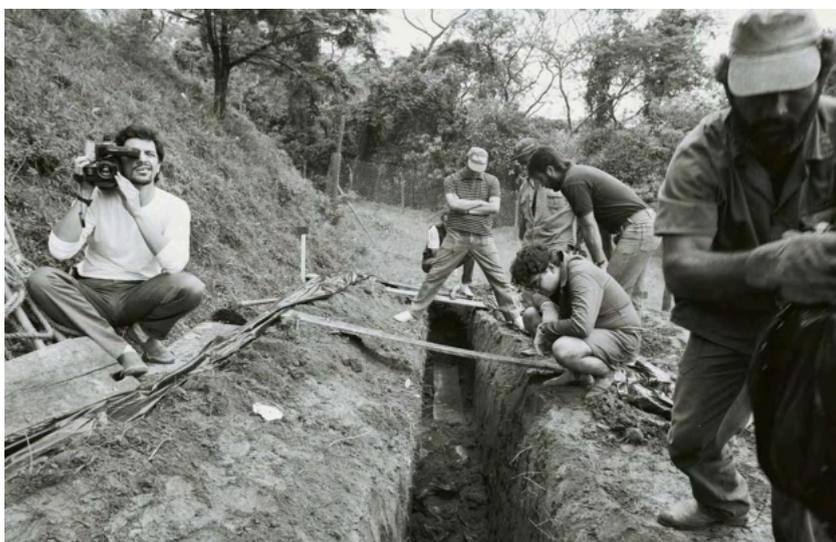
foram encontradas em uma vala do cemitério Dom Bosco em Perus, sem quaisquer registros oficiais na zona oeste de São Paulo e uma das ossadas era a do Dimas. Dentre as vítimas, além de desaparecidos políticos, encontraram *pessoas assassinadas pelo esquadrão da morte, crianças mortas por uma epidemia de meningite ocultada pelo Estado em 1970, vítimas da pobreza e corpos não reclamados por familiares.*⁶⁷



Fig.97. Marcelo Vigneron. Vale dos Perus. <http://memorialdaresistencia.org.br/>

⁶⁷ “Em 1990, o Cemitério Municipal Dom Bosco, na região de Perus da cidade de São Paulo, foi palco da abertura da primeira vala clandestina que abrigava corpos de vítimas da repressão durante a ditadura civil-militar. Descoberta por familiares de mortos e desaparecidos políticos no final dos anos 1970, a Vala de Perus só encontrou condições políticas para ser aberta após a saída dos militares do poder. O evento foi um marco na luta dos familiares de vítimas por Memória, Verdade e Justiça na medida em que deu início ao processo de reconhecimento, por parte do Estado brasileiro, das violações de direitos humanos cometidas pela ditadura. Na vala foram encontradas 1.049 ossadas, dentre as quais existe a suspeita de 14 pertencerem a militantes desaparecidos.” Cemitério Dom Bosco - Vala de Perus - Memorial da Resistência ([memorial da resistencia p.org.br](http://memorialdaresistencia.org.br))

Fig. 100,101 e 102. Marcelo Vigneron. Vale dos Perus.



Fonte: Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/>

Os restos mortais encontrados no Vale dos Perus ainda seriam analisados por anos para identificação dos corpos dos desaparecidos. Os registros mostram ossadas sendo colocados em sacos plásticos e amontoados em uma sala, as vítimas desaparecidas estavam ali presentes após anos de violência e resistência contra o sistema ditatorial. Tais registros do Vale dos Perus se conectam a todo este trabalho de pesquisa e coleta de imagens, também como um chamado persistente à memória, como aqueles corpos sobre a terra que imploravam por justiça. Como descreve Walter Benjamin: *O rastro exige ser seguido*.

O temor de que a memória possa vir à tona nos assombra ainda hoje. Este fato é explicitamente declarado pela atual extrema direita no Brasil, atesta que não deixamos o autoritarismo, a tortura, a impunidade e a violência. Fantasmas que permeiam mais do que nunca nossa realidade, uma vez que vivenciamos recentemente um golpe parlamentar e a eleição de um “presidente,” em 2018, que se declara defensor da ditadura e dos torturadores.

As imagens como testemunhas assombram o presente, e insistem que sejam lembradas. A imagem de um corpo estirado ao chão, me levou ao nome de Dimas Casemiro e a pesquisa sobre o desaparecimento do seu corpo me levou ao Vale dos Perus onde centenas de outros corpos desaparecidos ficaram silenciados por décadas.

Os arquivos, fotografias e vestígios de um tempo, presentes no trabalho de coleta das imagens revelam a urgência da documentação para uma existência, seja a existência de uma vida, de um acontecimento ou de uma história. Partir da investigação das imagens nos faz indagar sobre a origem do registro e sua ressonância quando deslocada para o presente.

Fig.103. Beatriz González. Auras Anônimas.

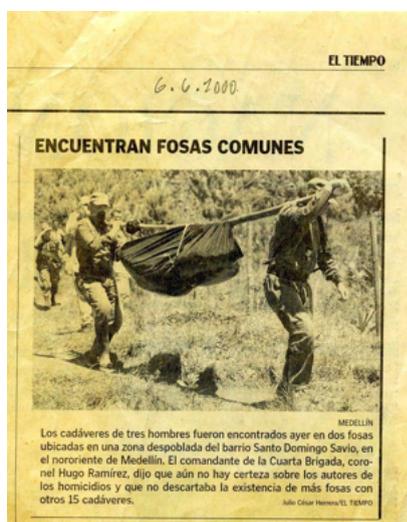


Fonte: Fotografia: Camilo Ara.

Um descanso para as áureas

Uma imagem no jornal *El Tiempo* revela um corpo encontrado em uma fossa no bairro despovoado de Santo Domingo de Savio em Medellín. Três homens com máscaras carregam o corpo que está envolto em um plástico preto amarrado com uma corda em um fino tronco que sustenta o peso do cadáver. O corpo parece retorcido e uma sensação agonizante se intensifica por sua forma coberta sobre o saco preto onde avistamos apenas sua silhueta. Vários corpos em seguida foram encontrados e poucos foram identificados.

Fig.104. Arquivo da artista Beatriz Gonzalez.



Fonte: Arquivo pessoal Beatriz Gonzalez.

A artista Beatriz Gonzalez criou um espaço para o descanso das “áuras”, dessas vítimas anônimas, a partir deste registro encontrado no jornal. O Monumento dos Columbários onde se encontra esta obra, foi declarado patrimônio cultural e tombado em 2003. Antes do trabalho de Beatriz Gonzalez, nos anos 40, os columbários eram o cemitério central de Bogotá. Os restos mortais que estavam nos columbários foram devolvidos para as famílias e ficaram vazios. No trabalho de Gonzalez, o Monumento dos Columbários ganhou 8957 silhuetas de homens carregando cadáveres que foram impressos em serigrafias. O abandono dos corpos revelados pelo jornal *El Tiempo* encontrado pela artista, bem como o espaço que abrigava o cemitério na cidade, revelam como podemos lidar com a memória ou com a ausência dela. Anteriormente ao trabalho da artista Beatriz Gonzalez, Doris Salcedo também propôs que artistas interviessem no espaço que fora abandonado onde apenas uma frase persistiu na fachada do monumento: “*La vida és sagrada.*” Com o trabalho de Beatriz González, o espaço se transformou através da obra de “*Auras Anónimas*”, ganhando vida, presença, tornando-se um espaço de resistência, memória e justiça.

Em *A Memória, história, esquecimento*, Paul Ricoeur descreve que há uma “*cumplicidade secreta, que faz do esquecimento um comportamento semi-passivo e semi-ativo, como se vê no esquecimento de fuga, expressão da má-fé, e sua estratégia de evitação motivada por uma obscura vontade de não se informar*”[...] A naturalização da violência foi construída por uma matriz colonial, nesta realidade os corpos são como “*coisas*” e não há espaços de memória, de cura da memória, de rememoração e de luto,⁶⁸ como se as mortes seguissem incessantemente, como números sequenciais. *Do sequestro e tráfico de gente, do holocausto naturalizado desde o porão de navios e o cemitério atlântico até o campo aberto da plantação, emerge o aprendizado sobre um passado que passou e não passou...*⁶⁹ Os espaços políticos de memória são espaços de resistência contra omissões e cegueiras, e neles se torna possível rememorar nossa história, como uma luta contra o esquecimento.

As silhuetas dos cadáveres criados pela artista e o espaço de memória “*para suas áureas em descanso*” como ela descreve, também nos remetem aos inúmeros corpos das vítimas desaparecidas na ditadura no Brasil, encontradas no Vale dos Perus, envoltos também em sacos

⁶⁸ RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento.

⁶⁹ MOMBAÇA, Jota, Não vão nos matar agora.p.3.

plásticos pretos para serem reconhecidos e finalmente enterrados pelos familiares. Uma sequência de covas e valas comuns compartilham inúmeros cadáveres enfileirados. Corpos entre corpos, seguidos, sequenciados, números infinitos...

O monumento da artista ganha um silêncio que se impõem pela áureas, como se agora exigissem a reverência que devemos a elas, o abandono se preenche de presença, de formas e silhuetas que nos contam sobre a impunidade, muito mais nos falam da vida do que da morte. As ervas daninhas emergem do chão e encontram alguns columbários, preenchendo alguns espaços, e acima deles as *auras* se movem.

Fig.105. Beatriz González. Auras Anônimas.



Fonte: Fotografia: Camilo Ara.

Da série: Mulheres

Uma revolução sexual é sempre uma transformação do imaginário, das imagens e dos relatos que mobilizam o desejo.⁷⁰

(...) Arrombe os arquivos, habite as histórias, exume os ossos dos destroços, reanime a tão longa memória das lutas, vitórias e derrotas políticas, ative utopias conflitantes, atente-se ao conhecimento onírico...⁷¹

Fig.106. Luiza Nobel, Arquivo, da série *Mulheres*.



Fonte. Arquivo pessoal Luiza Nobel 2014-2022.

O arquivo da série *Mulheres* surge através de uma conexão entre outras séries de imagens, como uma malha simbólica, se tornou um ponto de referência, um norte ou guia para todos os outros trabalhos. As imagens são retiradas de suportes diversos como revistas, jornais, livros, cartazes, memoriais virtuais e enciclopédias de épocas distintas.

⁷⁰ PRECIADO, Paul B. Um apartamento em Urano: crônicas da travessia. p.180. 2020.

⁷¹ *Não existe alternativa: o futuro é auto-organizado.* Anthony Davies, Stephan Dilleuth e Jakob Jakobsen. Arte e ativismo - antologia. p. 416.

Fig. 107 e 108. Luiza Nobel, Vídeo:5min. Arquivo,da série *Mulheres*.



Fonte. Arquivo pessoal Luiza Nobel 2014-2022.

A busca por conexões e aproximações entre as imagens partiram inicialmente da semelhança entre as imagens, dos gestos e temáticas “femininas” impostas pela mídia que se complexificou ao longo do tempo buscando contextos históricos e políticos importantes para a história da imagem da mulher na mídia. Apesar de a maioria das imagens serem “resgatadas” de um suporte engessado como o das revistas ilustradas, que separavam as notícias em campos distintos como “política” ou “lar doce lar” se tornou possível traçar conexões entre os diversos territórios das imagens, utilizando o próprio engessamento e separação dos mundos “femininos” e seus papéis impostos como uma oportunidade crítica e de subversão.

Fig. 109. Arquivo, da série *Mulheres*. Colagem sobre papel. Luiza Nobel. 2017.



Fonte. Arquivo pessoal Luiza Nobel 2014-2022.

Artistas anônimas, ativistas e feministas do coletivo *Guerrilla Girls*, compartilham de informações, pesquisas e imagens para questionar museus e instituições desde 1985, através do humor e materiais visuais, buscam uma “consciência *do mundo da arte*”. Elas indagam sobre a representatividade das mulheres, principalmente de mulheres negras, do preconceito de gênero e étnico nos espaços culturais como museus, galerias de arte, no cinema e na cultura pop.

Em um levantamento feito em 1984 em uma exposição internacional de pintura no MoMa, 85% das pessoas eram compostas por homens brancos, 9% por mulheres brancas, 0% por mulheres não brancas e 6% por homens não brancos. Em 1997 no mesmo local, na exposição “*A natureza morta moderna no MoMa*”, 95% dos artistas são homens brancos, 9% são mulheres brancas, 1% são mulheres não brancas e 0% são homens não brancos.

Nas estatísticas do Boston Museum of fine Arts, 2012. *Guerrilla Girls* questionam se “*as mulheres precisam estar nuas para entrarem no museu de Boston*”? Vários nus no Museu de Belas Artes são femininos, mas apenas 11% dos artistas são mulheres. No Museu de Arte de São Paulo apenas 6% dos artistas do acervo em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos.⁷²

Fig. 110 e 111. Arquivo, da série *Mulheres*. Luiza Nobel.2017.



⁷² *Guerrilla Girls*, Gráfica 1985-2017, MASP, 2017.



Fonte. Arquivo pessoal Luiza Nobel 2014-2022.

Assim como questionado pelo coletivo *Guerrilla Girls sobre a* imagem da mulher nos museus e na cultura pop, as revistas ilustradas revelam estereótipos de gênero e imposição de padrões. Imagens de longos vestidos de casamento, bordados, adornados com grinalda e véu em igrejas cobertas de ouro, as mulheres são retratadas em sua maioria como mães, esposas, atrizes ou modelos.

Uma série de mulheres de maiô, enfileiradas, quietas em poses rígidas e ensaiadas que são avaliadas por uma comissão julgadora em concursos de misses tomam inúmeras capas das revistas ilustradas ao longo dos anos ...

A imagem da mulher na mídia nas revistas ilustradas também revelam desigualdades sociais que vivemos ainda hoje, como imposição de papéis sociais, venda de padrões de beleza inalcançáveis, estereótipos de gênero, *violência simbólica e a violência de gênero*.⁷³ *A mídia, quer seja considerada concessão pública, quer seja considerada propriedade privada, produz uma mercadoria de inegável impacto social no imaginário, nos desejos, nos hábitos...*⁷⁴ Como descreve Rachel Moreno, as imagens midiáticas impactam diretamente o nosso imaginário social, o posicionamento político e a nossa relação com o próprio corpo e com o corpo do outro de forma simbólica.

⁷³ MORENO, Rachel. *A imagem da mulher na mídia*. p.241.

⁷⁴ MORENO, Rachel. *A imagem da mulher na mídia*. p.241.

Passando a inúmeras páginas da coleção de revistas é interessante observar como separamos e ainda dividimos “simbolicamente” o corpo, como “feminino” e “masculino”, como um regime de verdade de representações, extremamente conservador, normativo e limitado. É interessante observar como a revista ilustrada proporcionou a criação de um padrão de beleza, perpetuada por suas capas e conteúdos direcionados ao “público feminino” como descreve Marius Swenderson de Hollywood para a revista O Cruzeiro:

Foi sem dúvida o magazine que criou o moderno tipo de beleza feminino. A grande revista com as exigências da publicidade decorativa, dignas do seu apuro gráfico e da sua poderosa técnica de impressão necessitava de algo mais que o desenho e a pintura. Necessitava a “figura real” e assim criou o “modelo”. Não o modelo moderno, essa criaturinha encantadora, cujas pernas celebrizaram marcas de meias e sapatos, cujo corpo esguio fez a fortuna dos fabricantes de maiôs e cujo sorriso cativante obrigou toda uma geração a usar o dentifrício x e fumar cigarros Philips Morris. Ora, se o modelo podia vender tudo com a sugestão da sua beleza, por que não usá-lo para vender o próprio magazine? E assim surgiu a cover-girl, a garota da capa.⁷⁵

São inúmeras as reportagens sobre concursos de misses, fotografias em séries de mulheres de maiôs concorrendo a próxima *cover-girl*, a *garota da capa* com longos vestidos, desfiles, cabelos alisados com penteados similares da época. Abaixo de suas fotografias muitas vezes seus corpos são descritos minuciosamente como nesta reportagem de 1967: *Maria de Lourdes Barros, 19 anos de idade, 4º série do ginásio. 1,70 de altura, busto 90, quadris 92, coxa 58, peso 58 quilos; Vera Lúcia de castro, 18 anos de morenice, distribuídos em 1,73 de alt. e 61kg. 93 de busto e quadris, 59 de cintura, 57 de coxa e 22 de tornozelo.*

Dentre tantas imagens de misses brancas, uma se destaca, narrando a história de Vera Lúcia “a *brasileirinha*” de linhas tão perfeitas e curvas agradáveis a vista” como descreve a reportagem:

⁷⁵ *As origens do fotojornalismo Um olhar sobre O Cruzeiro.1940/1960.Org.* Helouise Costa e Sergio Burgi.p.290.

Todos os anos, as misses que comparecem à Califórnia fazem uma visita ao prédio da administração do porto de Long Beach, uma das entidades que patrocina o grande concurso de beleza. Ali há um belo mural alusivo à descoberta da América, que, graças às fotografias das misses, tornou-se famoso em todo o mundo. Vera, com sua fantasia, deu ritmo de samba ao cenário.

Fig. 112 e 113. Arquivo, da série Mulheres. Luiza Nobel.2019.



Fonte. Arquivo pessoal Luiza Nobel 2014-2022.

Fig. 114. Arquivo, da série *Mulheres*. Luiza Nobel.2019.



Fonte. Arquivo pessoal Luiza Nobel 2014-2022.

A imagem de Vera Lúcia sob o mural do “*descobrimento do Brasil*” e a descrição feita pelo jornalista revelam o que Lélia Gonzalez descreve como “*A mulata brasileira: uma categoria própria, sua aparência física, suas qualidades eróticas exóticas é que são exaltadas, sempre descrita como um objeto sexual.*”⁷⁶ A imagem revela também a naturalidade com a qual lidávamos e ainda lidamos com a violência colonialista e etnocida do nosso passado. A imagem de superioridade do colonizador se sobrepõe a Vera Lúcia que sorri para a câmera. Vera Lúcia Couto foi a primeira miss negra do Brasil e venceu em 1964 o concurso de *Miss Guanabara*.

⁷⁶ GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo Afro Latino Americano*, p.164.

Da série: Mulheres e violência

A noite não adormece nos olhos das mulheres
a lua fêmea, semelhante nossa, em vigília atenta vigia
a nossa memória.⁷⁷

O corpo é político em cada uma de suas células.⁷⁸

Fig. 115 e 116. Arquivo, da série *Mulheres*. Luiza Nobel.2020.



Fonte. Arquivo pessoal Luiza Nobel 2014-2022.

⁷⁷ EVARISTO, Conceição. 1996. *Cadernos Negros*- volume 19.

⁷⁸ PRECIADO, Paul B.

Uma capa da revista *O Cruzeiro* de 1958 traz uma atriz americana, com um vestido preto que molda seu corpo e um colar de diamantes. Ao seu lado, dividindo a mesma capa, um homem observa algo no microscópio. “*O microscópio conta a verdadeira tragédia da moça Aída Curi.*”⁷⁹ Nas próximas páginas da revista uma fotografia se distancia da tragédia anunciada e mostra uma grande atriz e suas joias...

O sensacionalismo utilizado pela reportagem descreve a história de Aída através de fotografias de suas roupas rasgadas e cobertas de sangue, escrita pelo jornalista por “*vestes esfarrapadas, tão despedaçadas como se ela tivesse sido atacada por um bando de leopardos.*” A violência está presente ali, descrita como em uma telenovela, onde todas as suas peças de roupas são expostas com descrições minuciosas, como um pequeno lenço da vítima de rendas manchado de sangue. Ao lado das reportagens era comum nas revistas ilustradas, pequenas propagandas e uma se debate ao lado diante da reportagem de Aída Curi com o seguinte título: “*A beleza é obrigação.*”

A mulher tem obrigação de ser bonita. Hoje em dia só é feio quem quer. Essa é a verdade. Os cremes protetores para a pele se aperfeiçoam dia a dia. Agora já temos o Creme de Alface Brilhante ultra concentrado, que se caracteriza por sua ação rápida para embranquecer, afinar e refrescar a cutis...⁸⁰

A violência presente nas revistas ilustradas persiste até os dias atuais em jornais, revistas e nas mídias sociais, o corpo feminino é avaliado a todo instante como descreve Silvia Federici:

[...]magras ou gordas, de nariz grande ou pequeno, altas ou baixas, nós todas odiamos o próprio corpo. Nós o odiamos porque estamos acostumadas a vê-lo de um olhar externo, com os olhos dos homens com quem nos encontramos, e com o mercado do corpo em mente. Nós o odiamos porque nos acostumamos a pensar sobre ele como um produto a ser vendido, alienado de nós mesmas e que está sempre exposto em uma vitrine.⁸¹

Com o tempo, recolhi pequenas reportagens atuais que de um jornal diário de baixo custo de grande circulação em Belo Horizonte, que traz em suas páginas cotidianamente reportagens de mulheres assassinadas. É importante observar como este jornal e muitas revistas atuais ainda

⁷⁹ MORENO, Rachel. A imagem da mulher na mídia.p.241

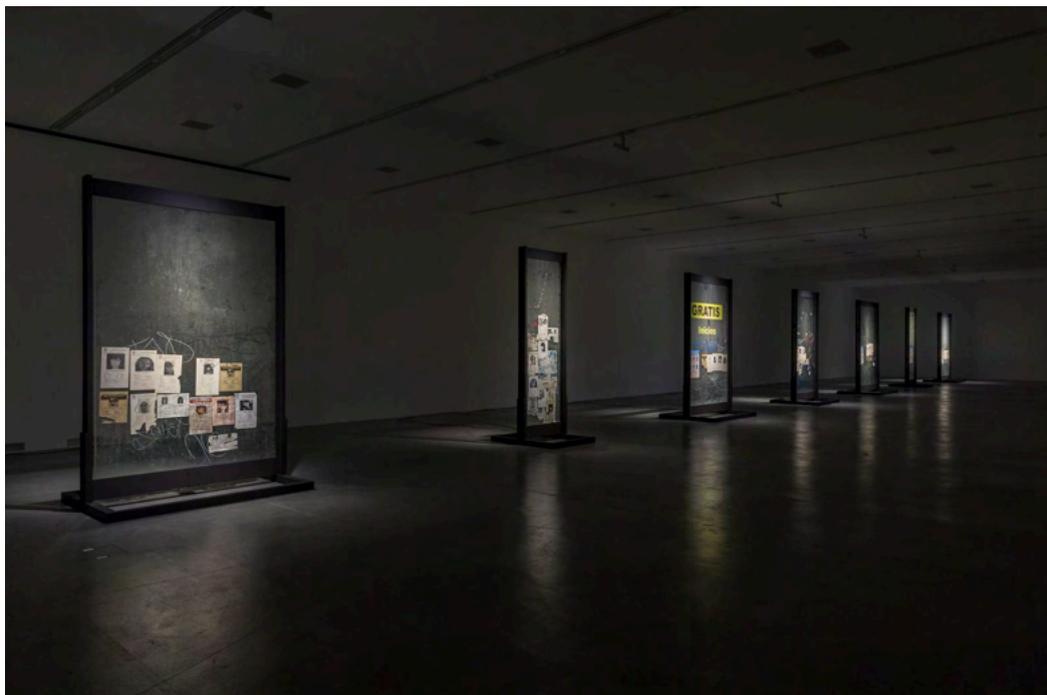
⁸⁰ *Revista O Cruzeiro*, 27 de setembro de 1958. p.90.

⁸¹ FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução. Trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*.p.59-60. 2019.

mantêm a ‘garota da capa’ em sua primeira página como nas antigas revistas ilustradas. A violência presente, como algo banal vende suas notícias cotidianas: ‘*Esfaqueada pelo ex ao sair para trabalhar,*’ ‘*Surto e morte no coletivo,*’ ‘*Mata ex enquanto os filhos dormiam,*’ ‘*Xadrez para compartilhador de nudes.*’... Os feminicídios são descritos ao lado das notícias dos jogos de futebol, relatos da crise econômica no Brasil e das *covers girls*, as garotas da capa do presente. O ‘desenvolvimento’ e o ‘progresso’ caminham ao lado das estatísticas de feminicídio, ‘*quanto mais desenvolvida está uma sociedade, maior é o número de vítimas nesta autêntica guerra de gênero.*’⁸²

⁸²*Uma montanha em alto-mar.* Comunicado do comitê clandestino Revolucionário Indígena.Éxercito Zapatista de Libertação Nacional. Em: <Uma montanha em alto-mar | N-1 Edições (n-1edicoes.org)>

Fig. 117 e 118. Teresa Margolles. *La Búsqueda*, 2014. Intervention with sound frequency on three glass panels transported from the historical centre of Ciudad Juárez, México.



Fonte. Disponível em: < <https://www.artes-sur.org/home/teresa-margolles-la-busqueda/> >

A artista mexicana Teresa Margolles revela em seu trabalho a urgência de um olhar para a violência de gênero, principalmente para o feminicídio cotidiano. A instalação *La Búsqueda*, são

painéis de vidro transportados da cidade de Juárez, no México, com cartazes que relatam o desaparecimento de mulheres e vítimas de feminicídio. Os cartazes são deslocados do cotidiano que muitas vezes se tornam invisíveis.

São inúmeros os rostos das mulheres que seguem com as frases: *“Ayúdanos a localizarla,”* alguns estão rasgados, rodeados por pichações, outros compartilham o mesmo espaço com propagandas e anúncios. As imagens transmitem uma solidão e um descaso que presenciamos diante de anúncios como esses pela cidade, ou diante das reportagens nos jornais, como se quiséssemos evitar olhar nos olhos das mulheres que estão presentes simbolicamente nas fotografias. Posteriormente a artista une as fotografias das vítimas e desaparecidas formando um grande mural.

Fig.119. Teresa Margolles. Pesquisas (Inquires) 2016. 30 color prints of photographs of street signs showing missing women that cover the walls of Ciudad Juarez.



Fonte. Disponível em: < <https://www.arte-sur.org/home/teresa-margolles-la-busqueda/> >

A busca por histórias, relatos e imagens da mulher na mídia não se limita apenas às revistas ilustradas, mas também em jornais, enciclopédias, livros e revistas de épocas distintas, com o tempo os arquivos chamaram por imagens de tempos e fontes diversas. Uma imagem marcante foi uma fotografia das *Soldaderas* que participaram da Revolução Mexicana em 1910. As histórias ocultas por tanto tempo nas imagens voltam a vibrar hoje, através da investigação como descreve a notícia: *“No México, elas participavam de várias maneiras, indo desde simples esposas seguindo o marido até mulheres que guerreavam por si próprias.”*⁸³ São inúmeras as histórias das *Soldaderas* que guerreavam, como Petra Herrera que comandou tropas na Revolução Popular Mexicana vestida de homem ao lado de Pancho Villa se disfarçando de Pedro Herrera. Assim uma

⁸³ GALVÃO, Nogueira Walnice. De Frida Kahlo a donzela guerreira. p.23 Revista Cult 210. Ano 19.

imagem chamava por outra, que se conectava a outra e traçavam histórias diversas e únicas, possibilitando novas associações e aproximações no presente.

Cada imagem quando recriada e retirada de seu suporte original permite uma nova associação entre as imagens por mais que já tenham suas cargas simbólicas, a apropriação e aproximação entre imagens nas séries de arquivos que intitulei por: *Mulheres* se desdobraram permitindo uma possível conexão com todas as outras séries como: *Territórios e Violência* presentes nos capítulos anteriores. As imagens se conectam sob múltiplas formas e possibilitaram associações entre o passado e o presente, conexões entre histórias e territórios distintos, como um mapa interligado.

A investigação da figura da mulher a partir dessas imagens, nos diz também de uma ausência: A ausência da figura da mulher ocupando lugares de poder. A série de arquivo *Mulheres* trouxe este desafio de uma busca por imagens que resistiam aos estereótipos, que desafiam o tempo, que confrontassem e transformassem o tecido de imagens que se formavam e ainda se transformam.

Fig. 120 . Arquivo, da série *Mulheres*. Luiza Nobel.2020.



Fonte. Arquivo pessoal Luiza Nobel 2014-2022.

São inúmeras as histórias das *Soldaderas* que guerreavam. Um exemplo é Petra Herrera, que comandou tropas na Revolução Popular Mexicana vestida de homem ao lado de Pancho Villa, disfarçando-se de Pedro Herrera. Assim, uma imagem chamava por outra, que se conectava a

outra e traçavam histórias diversas e únicas, possibilitando novas associações e aproximações no presente.

Cada imagem, quando recriada e retirada de seu suporte original, permite uma nova associação entre as imagens por mais que já tenham suas cargas simbólicas. A apropriação e aproximação entre imagens nas séries de arquivos que intitulei de *Mulheres* desdobram-se permitindo uma possível conexão com todas as outras séries, *Territórios e Violência*, presentes nos capítulos anteriores. As imagens se conectam sob múltiplas formas e possibilitam conexões entre o passado e o presente, entre histórias e territórios distintos, como um mapa interligado.

A investigação da figura da mulher a partir dessas imagens nos diz também de uma ausência: a ausência da figura da mulher ocupando lugares de poder. A série de arquivo *Mulheres* trouxe este desafio de uma busca por imagens que resistiam aos estereótipos, que desafiam o tempo, que confrontassem e transformassem o tecido de imagens que se formavam e ainda se transformam.

Fig. 121,122 e 123 . Arquivo, da série *Mulheres*. Luiza Nobel.2016- 2020.



Fonte. Arquivo pessoal Luiza Nobel 2014-2022.

*Movimento é o espaço que nos coloca em uma relação de subversão das relações de dominação...*⁸⁴ como descreve María Galindo, e talvez *movimento* seja a palavra mais importante neste trabalho, pois nesta organização dos arquivos há sempre uma memória aparecendo, uma imagem após a outra, criando conexões, formando um tecido repleto de histórias que se cruzam, desenterrando histórias e imagens do passado para que sejam lembradas e nos atente de um presente repleto de rachaduras por um passado soterrado que busca por memória e justiça.

Fig. 124 e 125 . Arquivo, da série *Mulheres*. Luiza Nobel. 2016- 2020.



Fonte. Arquivo pessoal Luiza Nobel 2014-2022.

⁸⁴ María Galindo. 1998. *Sejamos indigestas para o patriarcado*. História das Mulheres, histórias feministas: Antologia. MASP. p.251.

Algumas imagens foram queimadas intencionalmente, rasgadas, deslocadas, outras se perderam... Mas muitas outras persistem, conversam entre si, foram duplicadas, ganharam espaços virtuais traçando novas inscrições no tempo, produzindo novos sentidos e seguem comunicando de forma mais sensível com o presente.

Conclusão

A elaboração deste trabalho em constante construção e desconstrução carrega sua memória revelando algo incômodo mas ao mesmo tempo potente. O esquecimento ou a amnésia, caminham hoje com a aceleração, o acúmulo inconsciente, o consumo incessante de imagens, e fazem parte de uma realidade midiática contemporânea.

Em momentos de barbárie observamos estruturas rígidas sucumbirem ou serem destruídas, como estátuas, cidades, e histórias, e esta é uma tentativa de ocultar ou silenciar a memória através dos símbolos ou do esquecimento. A contemplação paciente das imagens independente de seu tempo histórico, vão em contramão aos sistemas burocráticos, a rigidez, aos cálculos, a repressão, que ignoram a singularidade, os processos, a pluralidade, o sonho, mas principalmente a sensibilidade diante do que se vê.

Este trabalho segue em constante movimento, unindo os fragmentos e rastros, traçando conexões entre as inúmeras imagens, trazendo-as para o presente como um chamado, criando novas narrativas através do olhar do outro que possibilita também, aproximações diante dos tempos e da própria experiência. A memória sempre presente criando pequenos movimentos de resistência.

Referências

ARENDRT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*, 1906-1975. Entre o passado e o futuro; [tradução Mauro W. Barbosa]. São Paulo Perspectiva, 2016- (Debates;64/ dirigida por J. Guinsburg)

BEAUVOIR, Simone. *A força das coisas*. tradução Maria Helena Franco Martins-5.ed.-Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial, 2007.

_____. *Sobre o Conceito da História*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas. Volume 1*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas. Volume 1*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARRAS, Rafaela. *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. - 1a ed. - Buenos Aires : Tinta Limón, 2009.

COTTON, Charlotte, **A fotografia como arte Contemporânea**. Trad. Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2010.

COSTA, Helouise. “Um olhar que aprisiona o Outro. O retrato do índio e o papel do fotojornalismo na revista O Cruzeiro”. *Imagens* no 2, agosto 1994.

_____. *Um olho que pensa. Estética moderna e fotojornalismo*. São Paulo : Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 1999 (Tese de doutorado).

COSTA, Heloísa. *Diacuí: A Fotorreportagem Como Projeto Etnocida*. XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2004.

COSTA, Helouise, Sergio Burgi, *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro*.- São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

_____. Comissão Nacional da Verdade (CNV). *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*, v. I. Brasília, 2014. Disponível em:

<http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf>. Acesso em 29/03/2020

DAVIS, Angela, *Mulheres, Raça e Classe*. Trad, Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela, *Mulheres, Cultura e Política*. Trad, Heci Regina Candiani.-São Paulo: Boitempo,2017.

EVARISTO, Conceição. *Cadernos negros* - volume 19. BARBOSA, Márcio, CONCEIÇÃO, Sônia de Fátima e RIBEIRO, Esmeralda (orgs.) *Cadernos negros 19. São Paulo : Quilombo, Ed. Anita, 1996.*

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva/ Silvia Federici.* Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução. Trabalho doméstico, reprodução e luta feminista /* tradução de Coletivo Sycorax - São Paulo: Elefante, 2019.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* Tradução: Célia Euvaldo, com elaboração de Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano.: ensaios, intervenções e diálogos /* organização Flavia Rios, Márcia Lima. -Ied.- Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. *Micropolítica: cartografias do desejo.* Petrópolis: Vozes, 1996

HERRERO, YAYO. *Economia feminista e ecológica: resistências e retomadas de corpos e territórios.* Ana Isla, Miriam Nobre, Renata Moreno, Sheyla Saori Iyusuka, Yayo Herrero. São Paulo: SOF Sempreviva Organização Feminista, 2020.

MESQUITA, André. *Organização André Mesquita, Charles Esche, Will Bradley. Arte e ativismo: Antologia.* MASP. 2.ed. São Paulo: MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Afterall, 2021. 568p.

MORENO, Rachel, *A imagem da mulher na mídia: controle social comparado*/ Rachel Moreno; colaboração de Tereza Verardo - 2ª ed.- São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2017.

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. *História das mulheres, histórias feministas: vol.2 antologia*/organização Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro e André Mesquita- São Paulo: MASP, 2019.

PARENTE , André, 1957 -*Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*/André Parente(Org.);tradução de Rogério Luz et alii.- Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PRECIADO, Paul B. Um apartamento em Urano: crônicas da travessia; tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro : Zahar, 2020.

RICOEUR, Paul, 1913. *A memória, a história, o esquecimento*/ Alain François [et al]. -Campinas, SP:Editora da Unicamp, 2007.

_____. Relatório Figueiredo: documento na íntegra. Brasília, 2013. Disponível em: <<http://racismoambiental.net.br/2013/06/02/relatorio-figueiredo-documento-na-integra-7-mil-paginas-pdf-pode-agora-ser-baixado/>>. Acesso em 29 mar. 2021.

RICHARD, Nelly. *Abismos temporales, Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile, agosto de 2018. Ediciones: metales pesados.

SAFATLE, Vladimir. Sobre o direito inalienável de derrubar estátuas. N-1 edições. Contos. Disponível em: [Contos Page | N-1 Edições \(n-1edicoes.org\)](http://ContosPage|N-1Edições(n-1edicoes.org))

SONTAG, Susan; *Sobre fotografia*, Trad, Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WALLACE, Michele. *Why Are There no Great Black Artists? The problem of Visuality in African American Culture*. DENT, Gina(ed.) *Black Popular Culture: a project by Michele wallace*. Seattle: Bay Press, 1992.pp.33-46.

Do meio eletrônico

<https://www.memoriasdaditadura.org.br>

<http://memorialdaresistenciasp.org.br/>

<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-marcel-gautherot/>

<https://www.n-1edicoes.org/textos/194>