



RESSONÂNCIAS DE AFETOS

raízes Afro-Indígenas retratadas

KHETLEN COSTA

RESSONÂNCIAS DE AFETOS
raízes Afro-indígenas retratas

KHETLLEN COSTA

KHETLLEN COSTA

Tese apresentada de para Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais.

Orientadora: Professora Doutora. Silvana Macêdo

Banca examinadora

Presidente

Profa. Dra. Silvana Macêdo
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membras

Profa. Dra. Maria Evany Nascimento
Universidade do Estado do Amazonas

Profa. Dra. Thainá Castro Figueiredo Costa Lopes
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Sandra Maria Correia Favero
Universidade Estado de Santa Catarina

Profa. Dra. Juliana Cristina Pereira
Universidade do Estado de Santa Catarina

Suplentes

Profa. Dra. Telma Scherer
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Luzia Renata Yamazaki
Universidade Estado de Santa Catarina

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UEDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Tavares, Khetllen
Ressonâncias de afetos : raízes afro-indígenas retratadas
/ Khetllen Tavares. -- 2022.
388 p.

Orientador: Silvana Barbosa Macedo
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2022.

1. Livro de artista. 2. Feminismo descolonial. 3. Mulheres africanas. 4. Mulheres indígenas. I. Barbosa Macedo, Silvana. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

DEDICATÓRIA

Para minhas ancestrais que trago em minha tessitura, especialmente em memória de Norma Teixeira, Francisca Ribeiro, Maria Nazaré, Narcisa da Costa, Izidoria Tavares, Maria Azevedo e Maria Corrêa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento desta pesquisa por meio da bolsa concedida, também à Universidade do Estado de Santa Catarina na figura do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais que fornece a estrutura acadêmica através das disciplinas ofertadas pelo corpo docente que possibilitou a construção desta tese. Junto a isso, meu agradecimento ao Museu da Imagem e Som do Amazonas (MISAM), na pessoa do diretor do departamento de museus da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas, o artista Turenko Beça, que me abriu as portas do acervo desta importante instituição, permitindo o contato precioso com os arquivos fotográficos.

Minha gratidão as mulheres que formam à direção do Espaço Cultural Armazém - Coletivo Elza que abriu suas portas para que eu pudesse realizar a exposição da produção poética desta tese. Também por me proporcionar a oportunidade de apresentar parte do processo desta pesquisa no evento online *Mulher Artista Resiste (MAR)* na 2ª edição realizada em 2020. E na edição seguinte por participar da Imersão Geografias da Cultura, da Arte e da Educação fundadas no Cariri Cearense: Da Terra ao Corpo (2022) ministrada pelo Grupo NZINGA formado por Andréa Sobreira, Eliana Amorim, Fatinha Gomes, Kaline Siqueira, Maria Macêdo, Renata Felinto. Encontros que me proporcionaram aprendizados riquíssimos que contribuíram para construção dessa pesquisa.

Meu agradecimento a minha orientadora Silvana Macêdo por me acolher nesse percurso de pesquisa e compartilhar comigo conhecimentos e afetos. Também por me mostrar caminhos possíveis para as reflexões teóricas e poéticas que surgiram ao longo da tese, bem como a importância de trazer minha voz afetiva para a escrita desse material. Sendo assim me ensinou a potência que reside na voz de cada mulher que conta sua história e me lembrou que “o pessoal é político e a luta coletiva”. Junto a isso, agradeço toda escuta atenta, a confiança, a generosidade que partilhou comigo. Tecemos juntas as tessituras desta tese.

Também agradeço à professora Celia Antonacci que iniciou comigo essa trajetória do doutorado e me acolheu no seu convívio, como quem acolhe uma parenta. Durante os almoços e jantares de confraternização, me tratou com gestos de ternura e carinho. Nesse caminhar me incentivou a pesquisar minha ancestralidade e me ensinou a importância do enfrentamento diante das opressões raciais e das dolorosas marcas da violência colonial nas populações afrodescendentes e indígenas. Também sou grata pelo companheirismo expressos nas horas de orientação, bem como, o constante estímulo para aprofundar as investigações teóricas, ações que impulsionaram a produção do material apresentado.

Também agradeço as membras que compõe essa Banca examinadora da tese: Evany Nascimento, Juliana Crispe, Luzia Yamazaki, Sandra Favero, Telma Scherer, Thainá Lopes. Mulheres que me inspiram por suas trajetórias de vida, acadêmica e poética. Desde já expresso minha gratidão pela atenção dispensada para leitura atenta e generosa para com esta pesquisa, bem como as contribuições e indicações intrínsecas a esta tarefa.

Minha interminável gratidão as mulheres da minha família, em especial gostaria a mamãe Suame Tavares que me ensinou a acreditar em minhas capacidades e me ensinou o valor do conhecimento no empoderamento das mulheres frente a sociedade, também me aconselhou a continuar resistindo diante dos desafios da vida, assim como me ofereceu todo seu apoio financeiro, o que contribuiu para realização dessa pesquisa. A sua resistência frente as intempéries da vida me motivaram a resistir também. Adiante agradeço as tias Suely Marreiros e Maria Lúcia por compartilharem comigo suas memórias ao lado das vovós e bisavós, suas mãos também me ajudaram a tecer as tessituras desta tese.

Junto isso, agradeço aos homens da minha família: Lucio Batista (In memoriam), Ambrósio da Costa (In memoriam), Pierre Sullivan (In memoriam), Silvio Teixeira, Silvan da Costa, Herbert Teixeira. Em especial, Papai Jose Lucio pelo cuidado, afeto, dedicação para comigo, sempre me auxiliando em atividades educacionais, desde os trabalhos da alfabetização até as atividades de campo da pós-graduação. Também, sou grata por me ensinar os saberes indígenas através das comidas e das narrativas que me contou sobre nossas ancestrais. A seguir, quero agradecer ao titio Robert Teixeira, que carinhosamente chamamos de tio Nego, por me auxiliar nas caminhadas em Manaus, em um gesto de cuidado me acompanhou durante todo percurso, proteção que me oferece desde a minha infância. Por fim, agradeço meu primo Leandro Oliveira que me acompanhou na pesquisa do acervo do MISAM e me auxiliou no registro dos arquivos fotográficos.

Aldren, Alexandre, Angelino (In memoriam), Brandão, Bruna, Carolina, Daize, Daniela, Dassuem, Emília, Elisa, Elisa, Fabio, Fabio, Fran, Francela, Gustavo, Guto, Gabriel, Ítalo, Isabeli, Isadora, Janaína, Judson, Julia, Kamilla, Karen, Karoline, Kellyn, Letícia, Luana, Luciane, Lucas, Luiz, Lorena, Lorena, Manoel, Mara, Maria, Mahyrah, Mariana, Maiara, Marília, Navarro, Noeli, Noeli, Patrícia, Priscila, Renata, Samantha, Shayda, Sarah, Sávio, Sergio, Silvania, Simone, Vera, Viviane, Virginia, Yane.

Agradeço.

RESUMO

Esta tese aborda a ausência das fotos de minhas ancestrais africanas e indígenas nos arquivos pessoais e o apagamento simbólico das mulheres racializadas retratadas nos acervos públicos do Museu da Imagem e do Som do Amazonas, em Manaus (MISAM) e do Instituto Moreira Salles (IMS), de São Paulo. A pesquisa se apropria de retratos de mulheres africanas e indígenas da segunda metade do século XIX à primeira parte do século XX, para construção de livros de artistas que buscam dignificar as identidades, as culturas, as subjetividades das retratadas. A fundamentação teórica é composta por escritos de pesquisadoras da imagem fotográfica, feministas descoloniais e decoloniais, junto com mulheres artistas afrodescendentes e indígenas que refletem acerca das políticas de silenciamentos. Entre os principais resultados destaco a coleção de livros de artistas que articulam saberes ancestrais afro-indígenas, práticas cotidianas da minha família com discursos históricos institucionais, tensionando escrita e fotografia.

Palavras-chave:

1. Livro de artista
2. Feminismo descolonial
3. Mulheres africanas
4. Mulheres indígenas

ABSTRACT

This thesis addresses the absence of photos of my African and indigenous ancestors in the personal archives and the symbolic erasure of racialized women portrayed in the public collections of the Museum of Image and Sound, in Manaus (MISAM) and the Instituto Moreira Salles (IMS), in São Paulo. The research appropriates portraits of African and indigenous women from the second half of the 19th century to the first part of the 20th century, for the construction of books by artists who seek to dignify the identities, cultures, and subjectivities of those portrayed. The theoretical foundation is composed of writings by researchers of the photographic image, decolonial feminists, along with Afro-descendant and indigenous women artists who reflect on the policies of silencing. Among the main results, I highlight the collection of books by artists that articulate ancestral Afro-indigenous knowledge, everyday practices of my family with institutional historical speeches, stressing writing and photography.

Keywords:

1. Artist book
2. Decolonial feminism
3. African women
4. Indigenous women

SUMÁRIO

ALINHAVANDO OS FIOS	14
PERCORRER	21
<i>Livro de artista: reelaborando outras narrativas</i>	56
<i>Construindo outras paisagens: confluências e contrastes entre Manaus e Florianópolis</i>	59
<i>Habitando fronteiras: encontrando-me na paisagem</i>	70
ASCENDENTES	73
<i>Destramando as políticas de silenciamentos e apagamentos</i>	100
<i>Procurando os fios que me teceram</i>	105
<i>Ascendentes</i>	109
ANONIMADAS	117
EXISTÊNCIAS LÍQUIDAS	147
DIASPÓRICAS	185
SUBMERSAS	235
MATRIZEIRAS	281
<i>Desvelando as verdades soterradas</i>	296
<i>O encontro das memórias soterradas em Matrizzeiras</i>	302
<i>As plantas me contaram um segredo</i>	309
<i>Expandindo as raízes</i>	318
ALUMIADAS	321
<i>O olhar colonizado dos fotógrafos estrangeiros sobre os corpos indígenas</i>	344
<i>Olhando através da luz em busca dos halos de subjetividades</i>	361
<i>Processo de criação da obra Alumiadas</i>	365
TECENDO OUTRAS TRAMAS	368
REFERÊNCIAS	376

Vovó Norma apoiando a neta Khetllen. 1991. fotografia. Fonte: Acervo da família Teixeira.



ALINHAVANDO OS FIOS

O desejo de realizar esta tese partiu de muitas inquietações, algumas delas desafiadas, destramadas e infiltradas na pesquisa. Iniciei o percurso de ingresso com o projeto de aprofundar as investigações iniciadas no mestrado, cujo foco estava na experimentação fotográfica contemporânea. Porém, conforme intensificava meu contato com as teorias e procedimentos adotados na linha de processos artísticos contemporâneos, outros interesses se manifestavam e me desviaram daquela proposta.

Junto a isso, participei do projeto de extensão *Livro de artista*, coordenado pela Profa. Dra. Sandra Favero, que me reaproximou do ateliê e do livro de artista, levando-me a refletir sobre os processos constitutivos dessa categoria das artes. Na sequência, comecei experimentações com o livro, tanto no que se refere às possibilidades de encadernação quanto no que tange à impressão e ao uso de diferentes suportes: possibilidades de criação que entrelacei à minha poética e que me auxiliaram no desenvolvimento desta pesquisa.

Antes de avançar pelo caminho que desenhei para esta pesquisa, gostaria de apresentar minha trajetória de vida e acadêmica. Nasci em Manaus, sou de família afro-indígena, raízes que herdei da mamãe Suame da Costa Tavares, mulher afrodescendente, e do papai José Lúcio Ribeiro, homem indígena. Cresci em um bairro periférico da zona centro-sul da capital amazonense, próximo da residência de minha avó materna Norma Teixeira, a única ancestral com quem convivi. As lembranças mais vívidas da infância são dos momentos que passei ao lado dela. Ouvei suas histórias, partilhei seus hábitos, aprendi suas receitas de comida e de remédios. O ano de 2018 foi marcado não só pelo meu ingresso no doutorado, mas também pelo falecimento da vovó Norma no mês de abril, perda que ressoou em minha poética e na elaboração da pesquisa de doutoramento.

O meu interesse pelas artes se intensificou na adolescência por meio do desenho, devido à curiosidade que tinha pelas lições de desenho que a mamãe Suame me dava, e assim comecei os primeiros rabiscos. Ingressei na graduação em Artes Visuais, na Universidade Federal do Amazonas, no ano de 2009. Nas aulas de desenho de observação, compreendi que, ao fotografar, enxergava melhor as sombras, os volumes, a perspectiva da composição, e isso gerou o meu fascínio pela fotografia.

Ganhei minha primeira câmera aos 19 anos, quando cursava o segundo ano da faculdade; a partir de então, um mundo de possibilidades se abriu para mim. Os primeiros ensaios foram de macrofotografia, realizados nas caminhadas pelo campus da universidade, localizado em uma grande área de floresta preservada. Também fotografava pelo bairro em que morava e, nos fins

de semana, registrava os encontros em família. Conforme avançava, a prática fotográfica me instigava a pensar no processo criativo como linguagem central da minha pesquisa em artes visuais.

Então, comecei a pesquisar bibliografia dessa área, bem como passei a investigar o processo criativo de outros fotógrafos e fotógrafas a fim de ampliar o meu conhecimento. Movida por essas indagações, segui da graduação até o mestrado. Desenvolvi a dissertação *Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus*, em que investiguei as características da produção fotográfica¹; também produzi um audiovisual, parte prática da pesquisa, em que os fotógrafos participantes expunham seu processo de criação e motivações sobre os ensaios estudados. As delimitações estabelecidas para a realização do estudo de mestrado me levaram às investigações de processos de criação de fotógrafos homens, que frequentaram o âmbito do *Foto clube*, um grupo que compartilha técnicas e ideias fotográficas. Naquela pesquisa, as questões de raça e gênero não eram pilares, como agora se tornaram, tanto em minha abordagem teórica como nos meus próprios projetos poéticos.

Nesta pesquisa de doutorado, desenvolvo um estudo que nasceu do meu deslocamento geográfico, pois, entre os contrastes experienciados quando me mudei para Florianópolis, o racial fez aflorar em mim as questões identitárias, ou seja, me levou a observar como eu percebia minha etnicidade afro-indígena, característica que permaneceu por muitos anos nebulosa para mim. No início, por vezes, as pessoas me perguntavam de qual país da América Latina eu procedia e, em algumas ocasiões, até falavam comigo em espanhol por achar que eu era estrangeira. Quando perguntava o motivo do questionamento, me diziam que era pelos meus traços fisionômicos indígenas. Isso gerou em mim inquietações sobre minha origem e me fez querer pesquisar minhas raízes ancestrais de maneira mais profunda. Esse processo me revelou as ausências na história da minha família, as quais me conduziram até aqui, pois, inevitavelmente, essas indagações autobiográficas se estenderam às investigações acadêmicas e artísticas.

¹ Carlos Navarro, Raphael Alves e Ricardo Oliveira se destacaram pelos seguintes vieses: memória e experimentação em Navarro, o diálogo em Alves e a encenação com Oliveira, aspectos que singularizam seus projetos poéticos na produção artística na cidade.

A falta das fotos de minhas antepassadas me direcionou para acervos históricos em busca de preencher essas lacunas. Diante disso, fui ao encontro de retratos de mulheres afrodescendentes e indígenas realizados entre a segunda parte do século XIX e a primeira metade do século XX no Brasil, os quais integram o acervo *on-line* do Instituto Moreira Salles (IMS), sendo a outra parte pertencente ao Museu da Imagem e do Som do Amazonas (MISAM), localizado em Manaus. A delimitação temporal objetiva entender o modo como as retratadas foram fotografadas, numa época em que eram cerceados seus direitos à memória, subjetividade e identidade.

Sendo assim, entre os objetivos da pesquisa, identifico como o mais importante o de produzir uma coleção de livros de artista a partir dos arquivos públicos e pessoais que estruturam esta tese. Nesses livros, entrelaço saberes ancestrais de origem africana e indígena associados à fotografia e à escrita, bem como minhas raízes afro-indígenas e o diálogo entre acervos fotográficos privados e públicos. Também dialogo com mulheres artistas afrodescendentes e indígenas, que acionam em suas obras as problemáticas em torno da representação e do apagamento desses povos nos registros oficiais. E, por fim, busco construir outras narrativas em torno das fotografadas que valorizem suas identidades, culturas e subjetividades.

Na minha trajetória enquanto pesquisadora, este é um momento de virada, pois trago narrativas autobiográficas para o centro do meu processo de pesquisa. Aprendi a importância de escrever a partir da minha própria história com a artista transdisciplinar Grada Kilomba. Para ela, escrever sobre si é um ato político, visto que, “enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou” (KILOMBA, 2019, p. 28). Desse modo, me afasto do lugar de falar sobre o outro e me volto para pensar minha existência a partir das problemáticas de exclusão, apagamento, representação fotográfica e direito à memória que atravessam meu estar no mundo da mesma maneira que atravessaram a existência das minhas ancestrais afro-indígenas.

Para compreender as políticas de silenciamento que perpassam as representações fotográficas de afrodescendentes e indígenas, busquei autoras feministas afrodescendentes que identificam como ocorre o racismo (desde o estrutural, institucional, passando por aquele do cotidiano que por vezes está imbricado em atitudes, falas e gestos). Tais estudos explicam como foram construídas e mantidas as invisibilidades em torno dos povos oprimidos na sociedade brasileira. Junto a isso, apresento mulheres artistas afrodescendentes e indígenas que elaboram poéticas a partir de questões autobiográficas ancestrais utilizando a linguagem fotográfica.

Na sequência, elejo pesquisas de teóricas da fotografia, que estudaram outros acervos nacionais; entre elas, destaco Georgia Quintas² e Natalia Brizuela³, que realizaram estudos acerca do período oitocentista. Ambas desenvolveram um trabalho minucioso nas análises das fotografias, um suporte teórico que auxiliou a decidir caminhos possíveis para seguir nesta investigação. Em seus escritos, comecei a compreender com mais coesão as tramas submersas nos retratos fotográficos de escravizadas, bem como a contextualização da supressão dos nomes das fotografadas expressa em legendas meramente descritivas.

Envolvida por tais questões, me debrucei nos acervos que defini como fontes desta pesquisa para observar se existia a recorrência dessa problemática apontada por Quintas e Brizuela. Ao longo dos capítulos da tese, demonstro e discuto o apagamento da identidade de mulheres afrodescendentes e indígenas presentes naqueles acervos. Partindo dessa constatação, elaboro projetos artísticos em resposta a essas violências simbólicas históricas. Passo a re(tratar) essas mulheres que foram esquecidas, silenciadas e invisibilizadas nos dados oficiais através de um trabalho poético, resultando nas séries *Percorrer*, *Ascendentes*, *Anonimadas*, *Existências líquidas*, *Diaspóricas*, *Submersas*, *Matrizeiras* e *Alumiadas*, que são o centro de cada capítulo da tese, a partir do qual as questões políticas são discutidas e problematizadas em diálogo com outras/os artistas e teóricas/os. Nesses projetos poéticos, busco articular a construção de si/mim com debates que possam contribuir para o processo de reparação histórica.

Movida por essas questões, guiei esta pesquisa pelos afetos, especialmente por aqueles que vovó Norma partilhou comigo ao longo dos anos que vivi ao seu lado, durante os quais ela me ensinou os saberes ancestrais que aprendeu com outras mulheres com quem conviveu. A intensidade desses afetos ampliou em mim o desejo de procurar aquelas ancestrais que não conheci e então dividir com elas a afetividade que nos uniu e une. Expresso esses sentimentos também pela forma da escrita ao me referir carinhosamente às minhas parentes por mãe, titia, vovó e bisa, palavras que fazem parte do cotidiano da minha família. Adotei a escrita afetiva como uma metodologia decolonial. Hoje, meu desafio enquanto artista é continuar ressoando os ensinamentos das minhas ancestrais em lugares que elas não adentraram e nem imaginaram adentrar.

Junto a isso, retratar as minhas raízes afro-indígenas significa tanto representar essa história através dos retratos como também apresentar essas imagens de outras maneiras. Faço isso não como alguém que pede desculpas pelos erros de outros, mas como uma mulher artista afro-indígena contemporânea que se sente indignada diante dos apagamentos, silenciamentos e esquecimentos a que essas mulheres foram submetidas ao longo dos séculos. E busco compartilhar a afetividade do meu lar, recebida das minhas ascendentes ao longo de muitas gerações, para construir outras subjetividades possíveis em torno das nossas existências.

Nesta pesquisa, utilizo o livro de artista para ressignificar os arquivos fotográficos e tecer em

suas páginas subjetividades que permitam às retratadas ressurgir em outros arranjos a fim de reivindicar o direito à identidade que lhes foi negado. Para tanto, experimento diferentes suportes e procedimentos na elaboração dos projetos poéticos. Entre eles destaco o uso de papel, tecido e resina cristal, bem como as técnicas artesanais da costura, do crochê e do bordado, estas últimas aprendidas no cotidiano do meu lar.

A partir dessas experimentações, desenvolvo uma coleção de livros de artista composta por oito obras, em que apresento o meu processo de compreensão da minha ancestralidade afro-indígena. Cada uma delas corresponde a um momento dessa jornada em busca das mulheres que trago em minha tessitura; sendo assim, começo a tramar essa história pelo livro *Percorrer*, no qual exponho como os contrastes que vivenciei no meu deslocamento de Manaus para Florianópolis me levaram a buscar as lembranças que carregava das minhas ancestrais, indo, conseqüentemente, ao encontro das minhas raízes étnicas. Tais inquietações me conduziram a traçar essa rota a partir da base matriarcal que constitui minha família, fazendo-me encontrar, desse modo, as linhagens materna e paterna que reúnem afrodescendentes e indígenas, e determinando o percurso que bordo nas páginas de *Ascendentes*. Esse livro se desdobra em capítulo da presente tese, assim como todos os outros produzidos em minha pesquisa.

Consciente dos nomes das mulheres que trago em minha tessitura e das ausências imagéticas que encontrei nesse conjunto de fotos pessoais, me direcionei ao acervo do MISAM a fim de preencher essas lacunas com os retratos de mulheres afrodescendentes e indígenas. Nesse processo, me deparei com a ausência dos nomes das retratadas, mas também notei semelhanças entre aquelas fotos e as imagens da mãe e da vovó. A partir desse ponto de confluência, inicio o diálogo entre as representações dessas mulheres, que resulta na série *Anonimadas*, outro capítulo desta tese.

Envolvida pelo contato com as representações de mulheres indígenas em *Existências líquidas*, busco os saberes ancestrais dessas culturas que estavam presentes no meu cotidiano, assim como rememoro as receitas de chás que aprendi com a vovó Norma. Junto aos retratos das mulheres do acervo, adiciono fragmentos de vegetais que coletei durante as caminhadas em Manaus e Florianópolis, pois associo a resistência dessas mulheres à permanência dos matagais diante da assepsia das políticas de urbanização.

Fortalecida pelos laços que estabeleci com minhas antepassadas e com aquelas que encontro no acervo do MISAM, adentro o acervo do Instituto Moreira Salles com o intuito de encontrar minhas ancestrais africanas. Nesse encontro, visualizei as complexidades do passado colonial marcado pela escravização de afrodescendentes. Sendo assim, em *Diaspóricas*, abordo as problemáticas do arquivamento em torno da identidade dessas mulheres, catalogada sob legendas exclusivamente descritivas, como, por exemplo: “retrato de negra em Pernambuco” ou

“Negra da Bahia”. Diante disso, elaboro outras legendas com base nas camadas de subjetividades expressas tanto na indumentária quanto na sutileza dos gestos e olhares das retratadas.

Imersa nesse contato com os acervos históricos, especialmente com a coleção de negativos em vidro do MISAM, mergulho nos arquivos em busca das minhas ancestrais. Nesse processo, associo as manchas nas placas de vidro com as águas escuras do Rio Negro que banham Manaus, relacionando a escuridão de sua materialidade com a turvação da minha memória acerca das minhas parentes. Dessa maneira, apresento em *Submersas* o desvelar das minhas ascendentes por meio do rio devido à centralidade deste no cotidiano delas, sobretudo daquelas que viveram em comunidades ribeirinhas.

Fincada em terra firme, me volto para o solo ancestral, no qual aprofundo minhas raízes afro-indígenas e me reconecto com práticas ancestrais que atravessam minhas vivências. Diante disso, exponho na obra *Matrizeiras* tanto a relação da terra com as memórias solterradas no passado colonial como também a associação desse elemento com a fecundidade da mulher. De igual modo, conto o hábito de cultivar plantas que me faz encontrar minha bizavó Izidoria e, a partir daí, imaginar encontros com ela, representados por meio das plantas.

Envolta pelo brilho da luz das minhas ancestrais indígenas, finalizo esse momento da jornada com o livro *Alumiadas*, no qual apresento as retratadas em corpos reluzentes formados por halos de subjetividades, que expandem seus traços fisionômicos e as aproxima de modos de representação mais harmônicos com suas cosmologias.

PERCORRER

Diário de uma viajante



Figura 1. *Percorrer*. 15x21x 4cm. Fototransferência sobre papel. 2018.
Fonte: Acervo da autora.



Figura 2: *Percorrer*. 15x21x 4cm. Fototransferência sobre papel. 2018. Fonte: Acervo da autora.

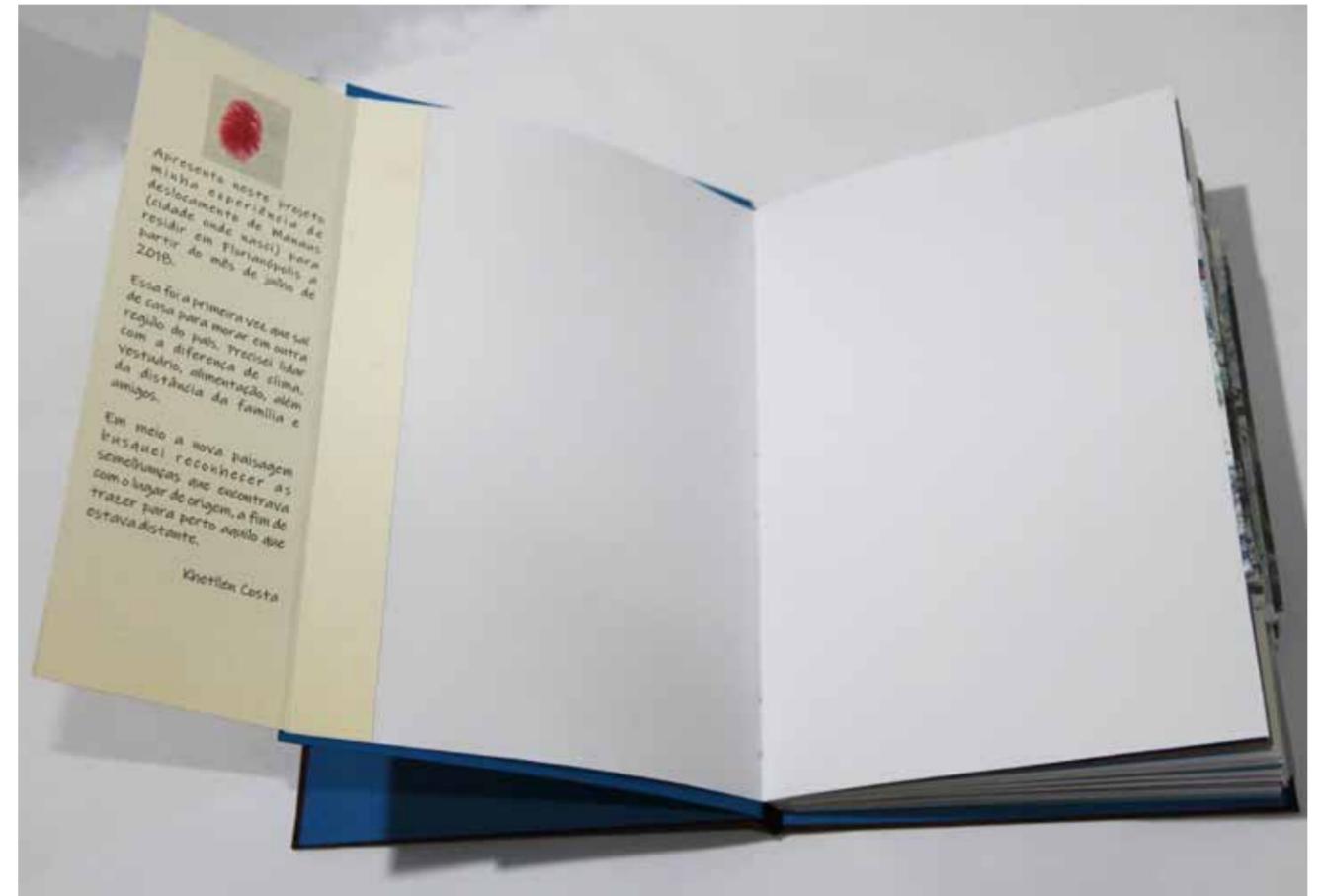


Figura 3: *Percorrer*. 15x21x 4cm. Fototransferência sobre papel. 2018. Fonte: Acervo da autora.



Figura 4. *Percorrer*. 15x21x 4cm. Fototransferência sobre papel. 2018. Fonte: Acervo da autora.



Figura 5. *Percorrer*. 15x21x 4cm. Fototransferência sobre papel. 2018. Fonte: Acervo da autora.



Figura 6. *Percorrer*. 15x21x 4cm. Fototransferência sobre papel. 2018. Fonte: Acervo da autora.



Figura 7. *Percorrer*. 15x21x 4cm. Fototransferência sobre papel. 2018. Fonte: Acervo da autora.



Figura 8. *Percorrer*. 15x21x 4cm. Fototransferência sobre papel. 2018. Fonte: Acervo da autora.



Figura 9. *Percorrer*. 15x21x 4cm. Fototransferência sobre papel. 2018. Fonte: Acervo da autora.

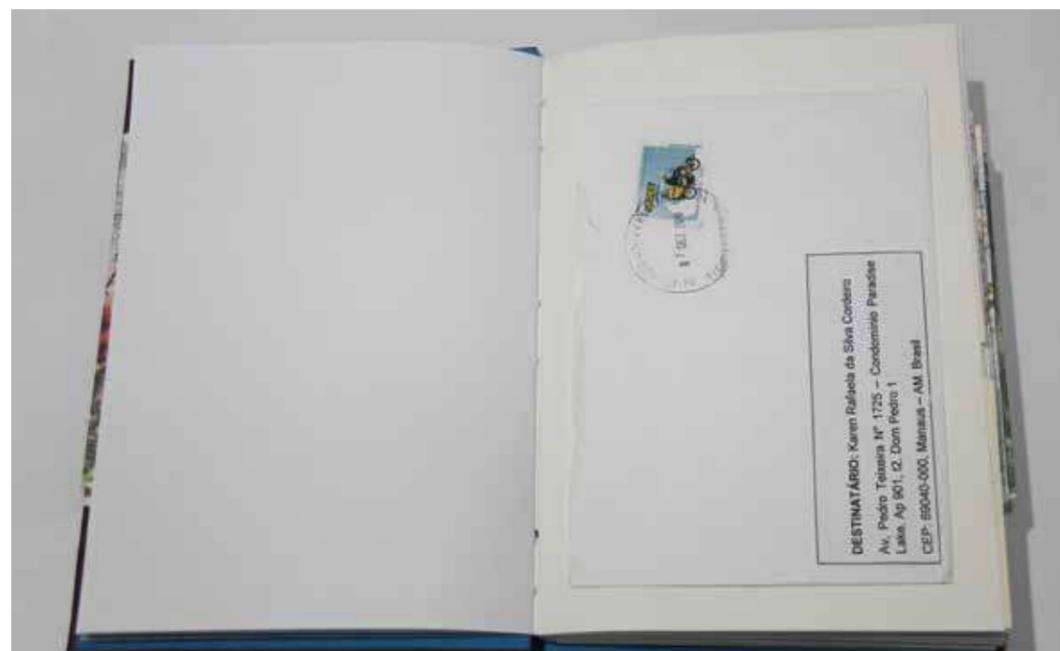


Figura 10. *Percorrer*. 15x21x 4cm. Envelope de carta colada sobre papel. 2018. Fonte: Acervo da autora

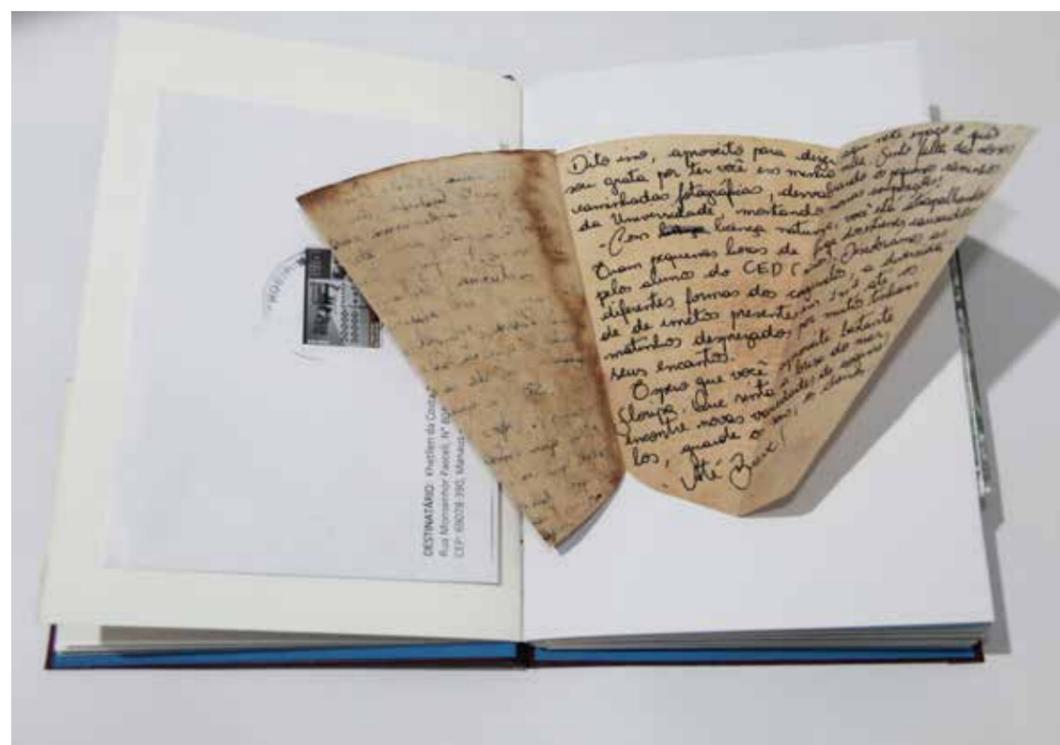


Figura 11. *Percorrer*. 2018. Carta colada sobre papel. Fonte: Acervo da autora.

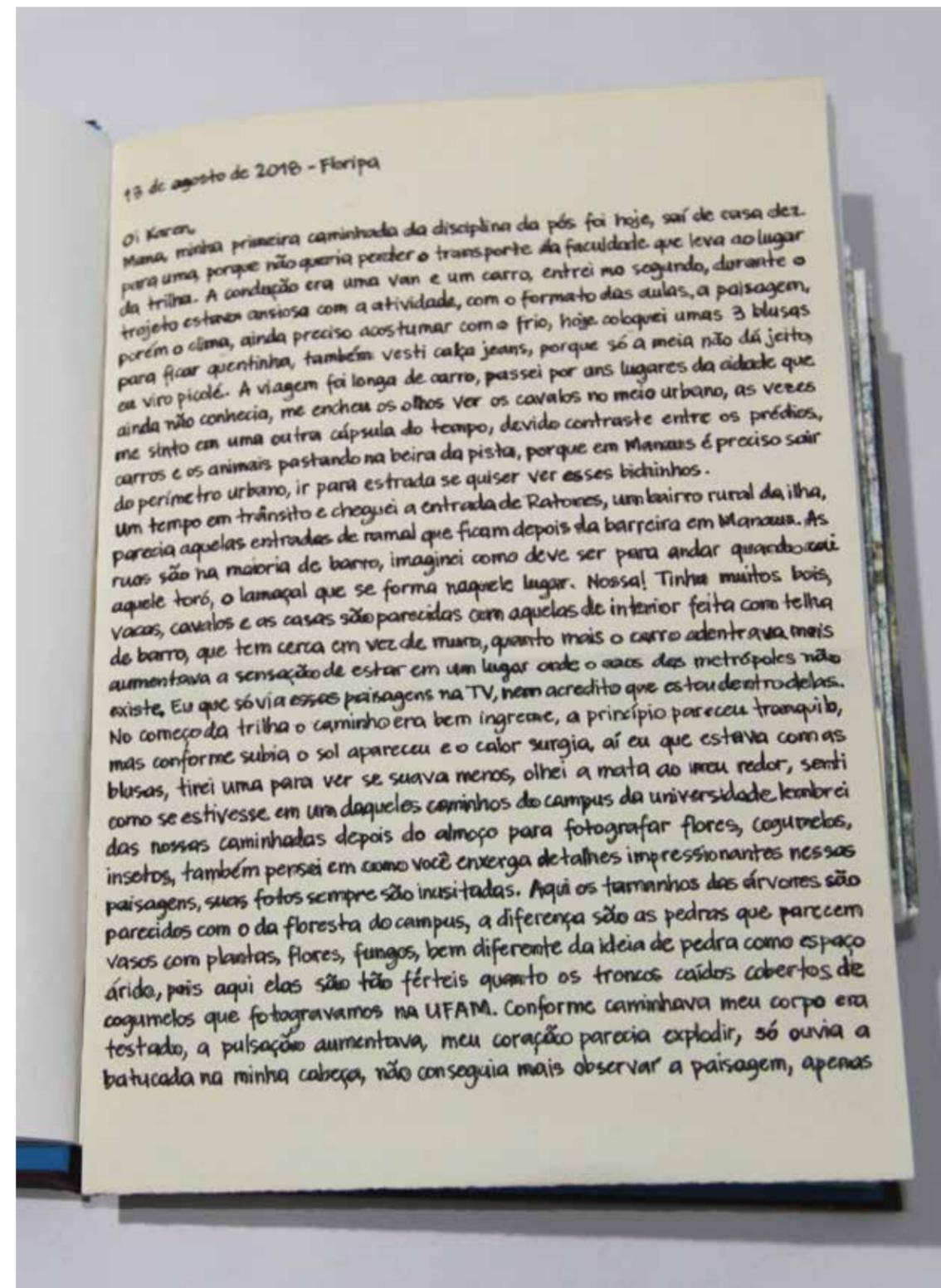


Figura 12. *Percorrer*. 15x21x 4cm. Fototransferência sobre papel. 2018. Carta colada sobre papel. Fonte: Acervo da autora.



Figura 13. *Percorrer*. 15x21x 4cm. Fototransferência sobre papel. 2018. Relevo seco de vegetais sobre papel. Fonte: Acervo da autora.



Figura 14. *Per correr*. 15x21x 4cm . Fototransferência e desenho sobre papel. 2018. Fonte: Acervo da autora.

Manaus, 17 de Dezembro de 2018.

Boa Tarde, meu amor!

Recebi sua linda cartinha, a qual me deixou muito feliz! Quando comecei a lê-la, pude me deter nos detalhes das suas informações. E a mediola que fui lendo, você me fez conhecer os lugares que não pude conhecer quando aí estive.

Você me levou junto pela imaginação por sua narrativa na sua caminhada. Pode visualizar cada lugar e os monumentos, tudo pela imaginação. Porém teve uma parte da sua caminhada que me deixou com o coração na mão...

Foi a parte que você foi conhecer a ponte de Floripa, quando você teve de atravessar uma via muito movimentada e perigosa! Graças a Deus que tudo deu certo e isso é o que importa...

Quando estive aí no mês de Junho desse ano não pude conhecer os lugares que você me escreveu em sua carta, mas conheci o mar de Floripa, que me deu medo. Porque vi um mar revoltado, na Praia da Mole. Não gosto do mar!

Entretanto quando conheci a lagoa da Conceição, lembrei-me da lagoa do Japiim. Mas, a lagoa da Conceição é muito gostoso de ficar! Bem tranquilo e muito ventilado.

A lagoa da Conceição me disseram que ela está poluída! O que é lastimável. As lagoas daqui não estão poluídas, já estão no estágio bem pior... estão degradadas.

A lagoa do Japiim da nossa cidade só é utilizada para lazer dos moradores que desejam fazer caminhada, corridas.

A lagoa daqui tem jacarés, tartarugas, traçajás e peixes que são impróprios para o consumo.

Outra coisa que pude observar quando estive em Floripa é que não vi um eunim (merino) na rua zanzando, ou incomodando os moradores. Enquanto que aqui os moleques ficam soltos na rua e ainda perturbam a vida dos moradores com jogo de bola na rua, chutando bola nos portões das casas. E os pais nem aí.

Bem, meu amor por aqui termino minhas considerações.

Mamãe ama muito você.

Beijos

Suame Costa Tavares

Figura 15. Percorrer. 15x21x 4cm. Carta colada sobre papel. 2018. Fonte: Acervo da autora.

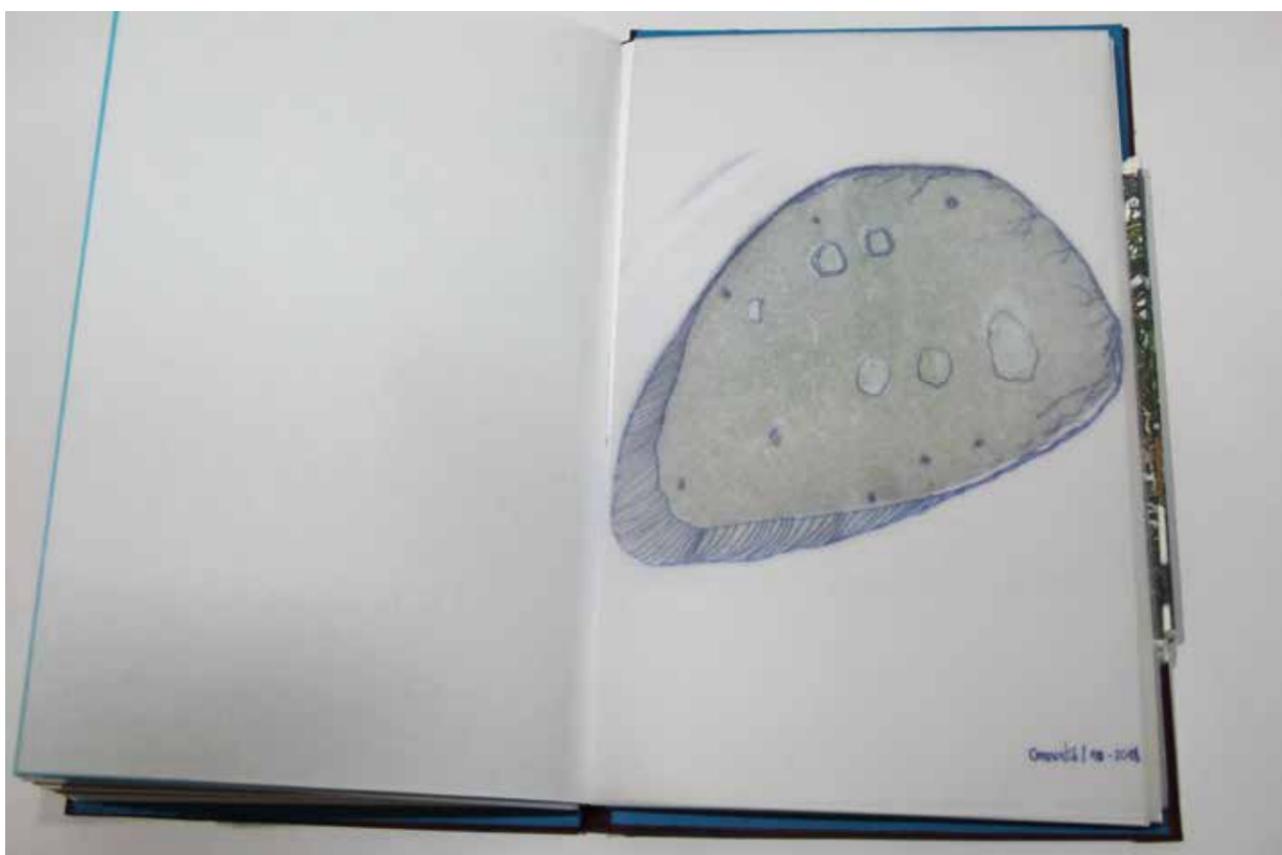
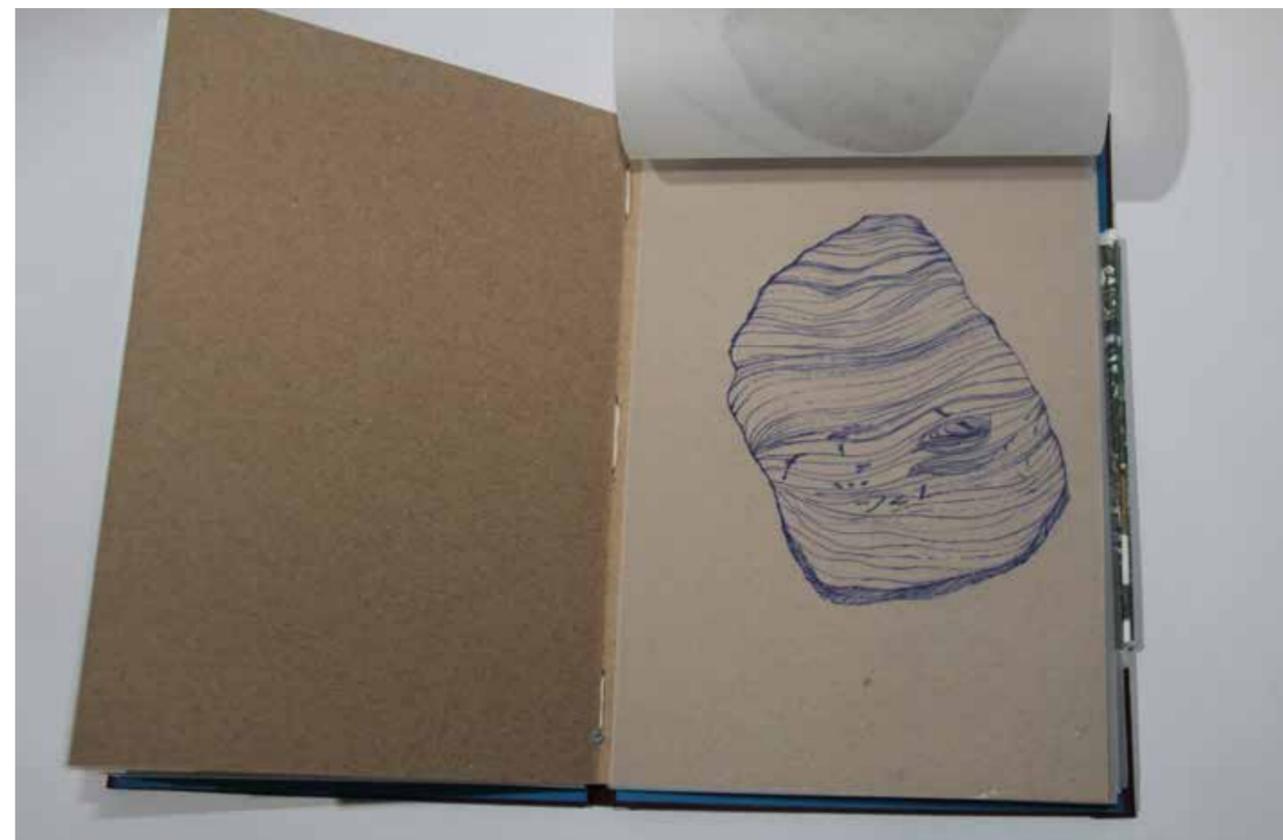
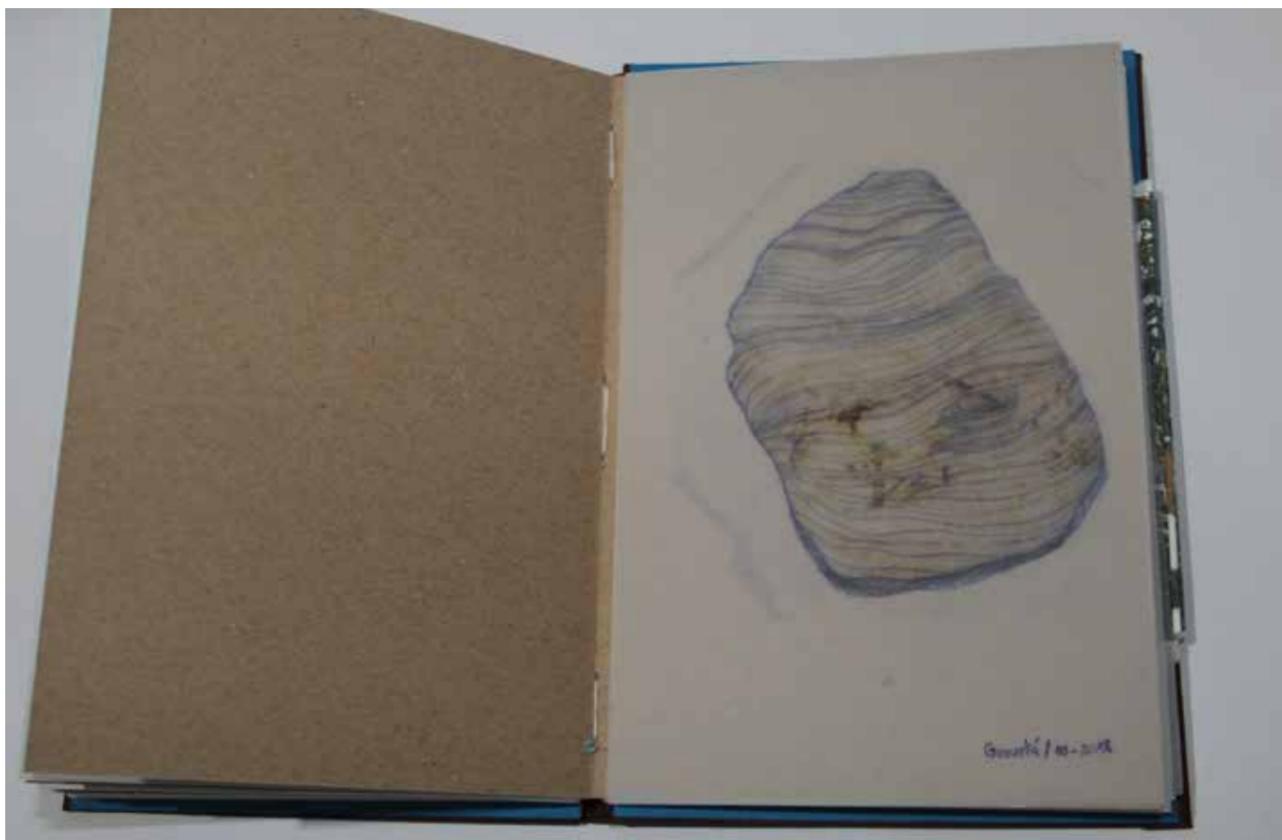


Figura 16. *Percorrer*. 15x21x 4cm. Carta colada sobre papel. 2018. Fonte: Acervo da autora.

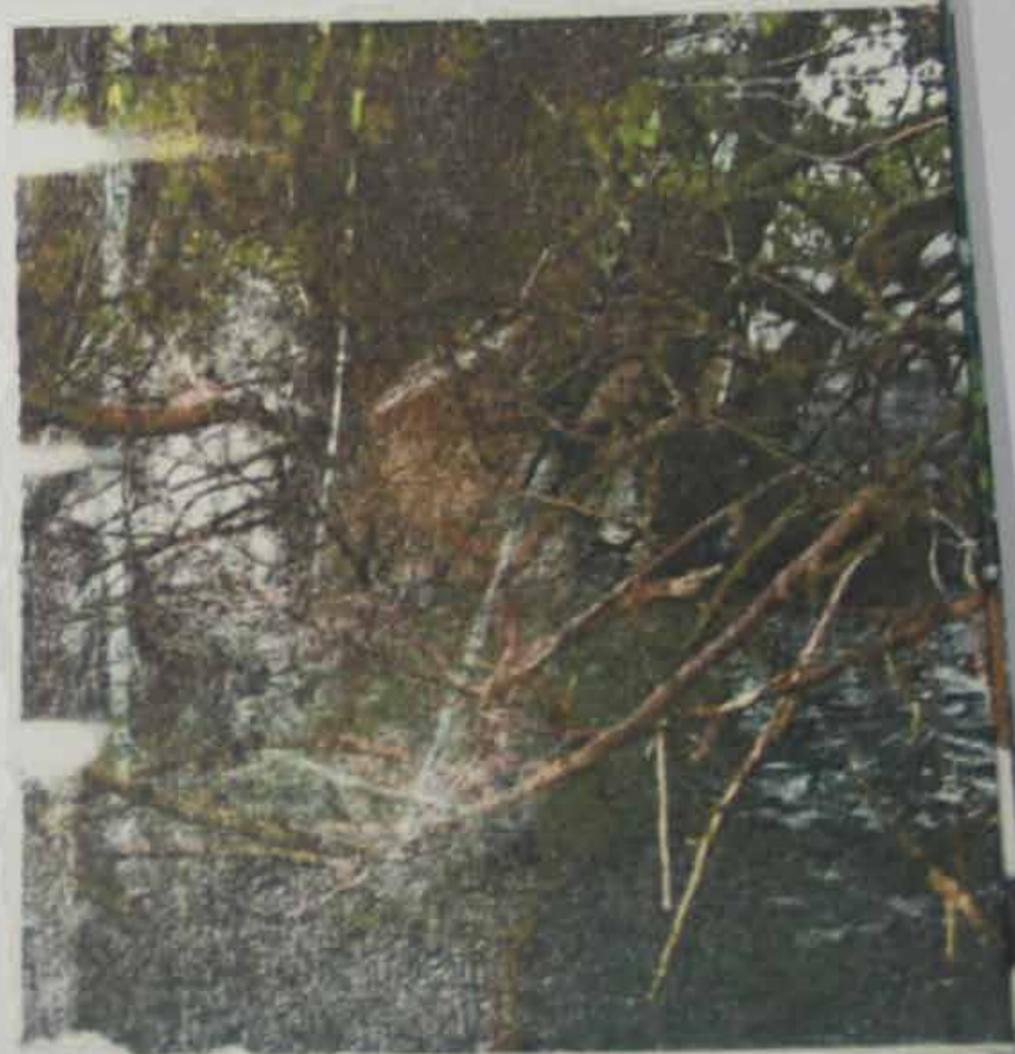


Figura 17. *Percorrer*.15x21x 4cm. Fototransferência sobre papel. 2018. Fonte: Acervo da autora.



Figura 18. *Percorrer*. 5x21x 4cm. Fototransferência sobre papel. 2018. Fonte: Acervo da autora.

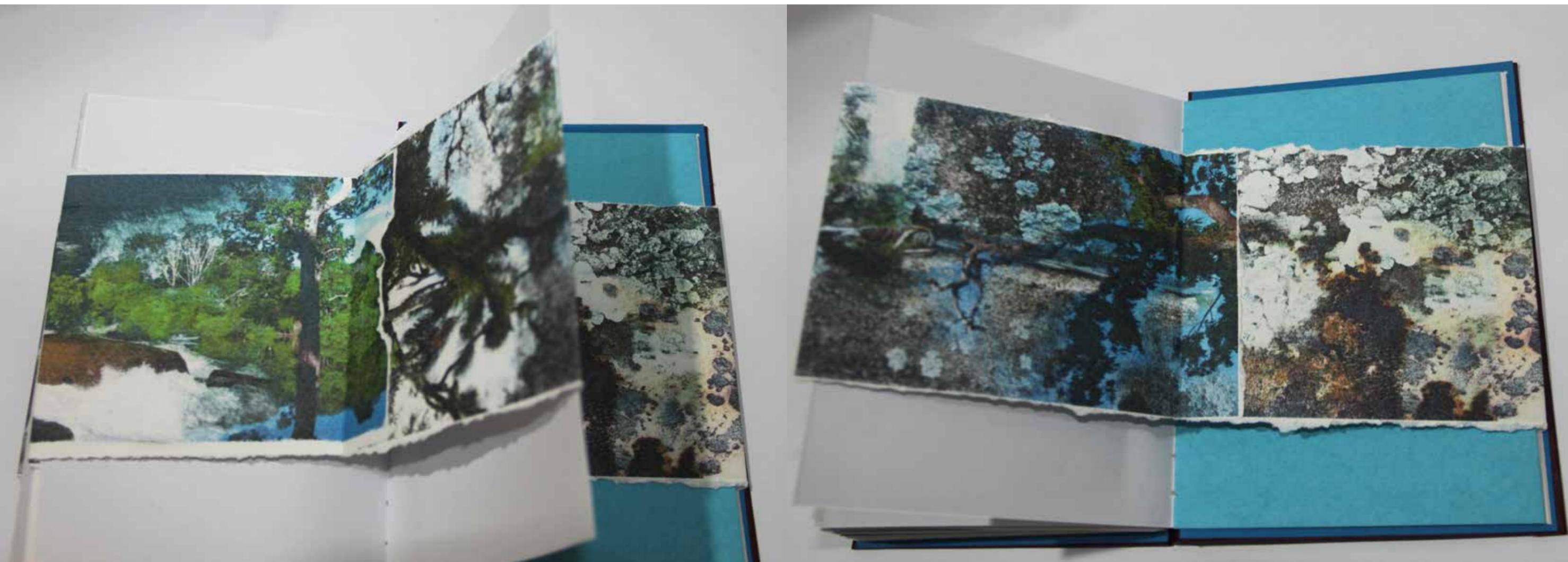


Figura 19: *Percorrer*. 15x21x 4cm. Fototransferência sobre papel. 2018. Fonte: Acervo da autora.



Figura 20: *Percorrer*. 15x21x 4cm. Fototransferência sobre papel. 2018. Fonte: Acervo da autora.

No livro de artista *Percorrer* (fig. 1), apresento minhas vivências depois que me mudei de Manaus para Florianópolis devido ao meu ingresso no programa de doutorado. Nesse período, comecei a caminhar com mais frequência: passeios nos fins de semana, atividades do cotidiano e as trilhas feitas nas aulas da disciplina Rastros da Natureza. Assim, comecei a elaborar essa obra, na qual relato por meio de cartas meu processo de adaptação às temperaturas mais frias, ao vestuário e à alimentação. Também mostro as paisagens que construí a partir das confluências entre elementos geográficos característicos de Manaus e Florianópolis: lugares distantes, porém com algumas semelhanças que tenho notado.

Longe de casa, vivenciei situações novas; entre elas, as perguntas em torno da minha ancestralidade afro-indígena, como já mencionei anteriormente. Ser questionada me fez caminhar pelas lembranças que carregava da minha família e que se manifestavam em mim através das andanças, as quais apresento no livro *Percorrer*. A seguir, apresento reflexões em torno do livro de artista para a compreensão da metodologia que estrutura a tese. Também descrevo algumas características da capital amazonense associadas à minha prática de caminhar e exponho como construí outras paisagens a partir das fotografias que realizei de Manaus e Florianópolis. Por fim, apresento como percebi minha identidade étnico-racial na paisagem.

Livro de artista: reelaborando outras narrativas

O livro faz parte das minhas lembranças desde a meninice, pois a leitura sempre foi um hábito para mamãe em casa. Não me recordo de imagens na sala ou de fotografias espalhadas pelas paredes dos cômodos, mas me lembro dos livros que me fascinavam pelas capas, formatos e cores. Já o livro de artista permeia minha poética desde 2013, quando passei a investigar os procedimentos de encadernação artesanal nos diários que desenvolvi com meus desenhos e serigrafias. Atualmente, entrelaço fotografia e escrita que, desdobradas, têm o propósito também de subverter o uso do livro que é recorrente nas narrativas oficiais.

O livro de artista possui múltiplas personalidades, brechas infinitas, potencialidades de criação que se abrem no manusear das materialidades, que se desdobram na combinação de diferentes procedimentos, técnicas e linguagens. Assim como não se pode entrar no mesmo rio duas vezes, o leitor que retorna ao livro não é o mesmo, pois o livro muda sempre que é lido, ou seja, ele se reconstrói toda vez que é experienciado (NEVES, 2013).

Na pesquisa do artista Paulo Silveira (2008) sobre o livro de artista, ele elegeu as palavras ternura e injúria como eixos em suas investigações teóricas. A primeira está relacionada ao amor,

à forma do livro, à defesa de sua permanência diante das novas mídias, enquanto a segunda se refere à negação, à subversão e à afronta ao suporte, à tentativa de transgredir seu legado de lei e verdade. Segundo esse autor, tais palavras, em maior ou menor grau, atravessam o livro de artista, especialmente em sua criação.

Para Stéphane Mallarmé, era preciso violar a estrutura do livro, fosse ela qual fosse: leitura, rasura, apropriação, evidências plásticas e volumétricas (apud SOUSA, 2011). A subversão ao legado também impulsionou a escolha por esta categoria artística devido à correspondência com a memória de mulheres que foram apagadas das páginas oficiais.

A produção de livros de artista comporta tanto a unicidade de uma peça como tiragem reduzida e até múltiplos exemplares. Pode-se tratar também de um livro-objeto ou livro escultórico, transitar por categorias tipológicas que são porosas e expandem as delimitações desse campo das artes por meio das concepções, motivações, técnicas e linguagens envolvidas no processo, as quais contribuem para a construção de um território híbrido e fértil para a experimentação e a discussão (SOUSA, 2011).

Um marco na história do livro de artista é *A Caixa verde* (1934), de Marcel Duchamp, embora obras dessa natureza já existissem em outros períodos, como os livros de William Blake no final do século XVIII e início do século XIX, ou ainda os cadernos de Leonardo da Vinci no século XV. Contudo, foi apenas no final do século XX que a autonomia dessa arte se legitimou (SILVEIRA, 2008).

A consolidação dessa categoria das artes foi influenciada pelo conceitualismo a partir dos anos de 1960, a exemplo das publicações efêmeras do Fluxus. Para Riva Castleman, o livro de artista tornou-se um subproduto da arte conceitual e, na década seguinte, observou-se o crescimento de livros de artista: obra de arte com palavras, fotografias, desenhos e colagens (apud SILVEIRA, 2008).

Nos anos 1980, deu-se a superprodução de livros de artista. Mesmo que ela tenha diminuído na década seguinte, aumentou-se o conhecimento sobre projeto editorial no sentido mais profissional e no aspecto da encadernação criativa que abrange o artesanal. Tal trajetória chega ao ápice nos anos 2000 com o crescimento da pesquisa em torno do livro de artista no campo universitário, seja como objeto, seja como tema de investigações teóricas (SILVEIRA, 2012).

Não pretendo entrar em profundas searas teóricas de conceitualização do livro de artista; afinal, conceituá-lo ainda é complexo, uma vez que “livros estão ancorados em abismos conceituais. Há incertezas teóricas cercando tais manifestações artísticas e um reduzido número de textos propondo soluções para impasse” (NEVES, 2013, p. 62). Silveira (2008) explica que o dicionário *Grande enciclopédia Larousse Cultural* define o livro de artista como “obra em forma

de livro, inteiramente concebida pelo artista e que não se limita a um trabalho de ilustração”. (apud SILVEIRA, 2008, p. 25). Todavia, para o autor, essa definição ainda é problemática, pois há produções em que o artista conta com colaboração interdisciplinar; logo, o livro de artista não necessita ser um livro no sentido tradicional, mas remotamente fazer referência a ele, e seus limites são permeados por afeto como observado nas propostas gráficas, plásticas ou de leitura.

Existem livros de artista, elaborados por meio do diálogo íntimo (que envolve emoções, visualidades, desejos, escolhas sobre o mundo), processo que transfigura a imagem comum que se tem de um livro, de modo a tornar essa referência pouco perceptível. Diante desses meandros, Márcia Sousa, na publicação *O livro de artista como lugar tátil*, ao percorrer os escritos de diferentes autores que se debruçam sobre esse tema, formulou que o livro de artista pode ser concebido:

[...] como aquele em que o artista assume todas as responsabilidades sobre todas as etapas de concepção e produção a conformação espaço-temporal característica do livro, e que mantém as particularidades formais e estruturais do livro, isto é, podem ser folheados. [...] Podem ser únicos ou múltiplos, desde que os aspectos constitutivos da forma escolhida funcionem como espaços ativos para construção da obra, isto é, que a estrutura física do livro seja parte integrante do processo poético (SOUSA, 2011, p. 83).

Nas poéticas contemporâneas, acontece a apropriação de componentes formais, culturais, gestuais, gráficos, comunicacionais e simbólicos que ressoam na constituição do livro de artista, driblando, assim, o sistema editorial ao criar publicações alternativas, uma vez que as páginas são geradoras de significação por suas características próprias.

Cardô (2016) compara o livro de artista com as criaturas híbridas, compostas a partir da junção de dois ou mais animais que habitavam o imaginário dos navegantes do século XV. Da mesma forma, o livro de artista é uma obra que não se enquadra em uma única categoria artística, tampouco em um gênero, estando, desse modo, na confluência entre livro e obra de arte. Nesse território, ocorrem intersecções entre linguagens tradicionais e contemporâneas, as primeiras incluindo pintura, escultura, gravura e desenho, ao passo que as segundas abrangem, por exemplo, a fotografia. Escolhi utilizar esse hibridismo para recontar as histórias negligenciadas em torno de minhas ancestrais.

Construindo outras paisagens: confluências e contrastes entre Manaus e Florianópolis

Manaus é conhecida pela sua localização no coração da floresta amazônica, representação recorrentemente exportada pela atividade turística da região que exalta a exuberância da flora e da fauna locais. A cidade está à margem esquerda do rio Negro, que move as relações portuárias influentes na cultura local. Entretanto, vejo que existe resistência da população em conviver com essa natureza no espaço urbano, pois é comum observar no cotidiano a retirada dos elementos que afirmam a peculiaridade desse lugar. Por exemplo, há vários igarapés que contornam a cidade, mas, atualmente, eles se encontram poluídos; também há uma redução de áreas arborizadas e a expansão da verticalização dos edifícios nos últimos anos, que vem transformando a capital em uma selva de pedra.

Embora seja comum a locomoção pelas rodovias, para certos municípios do estado é preciso ir de barco ou de lancha; essas viagens fluviais podem durar horas ou até dias, a depender das condições do trajeto — favoráveis ou contrárias — em relação à correnteza do rio. Diante dessa logística, não conheço grande parte do interior do Amazonas. Quando penso na paisagem manauara que guardo na memória, me lembro do aglomerado de casas concentradas perto dos igarapés (comum até os anos 2000), antes do projeto de construção de conjuntos habitacionais do governo, que retirou as famílias daquele perímetro e criou outros desenhos na cidade. Além disso, existem as pontes que permitem o acesso a algumas zonas da cidade; entre elas, a recém-construída ponte Jornalista Phelippe Daou, que liga a capital à região metropolitana. O centro histórico é outro marco visual para mim, pois há muitas construções do primeiro ciclo da borracha que datam do final do século XIX e do início do século XX, com referência no ecletismo arquitetônico europeu.

O clima equatorial é outro fator marcante na região, caracterizado pela umidade e por temperaturas acima dos 30°C, aspecto que, para mim, gera a sensação de estar dentro de uma sauna. Durante o dia, o sol é muito intenso, o que exige maior proteção para fazer qualquer atividade ao ar livre, principalmente nos meses de setembro e outubro, que são os mais quentes do ano. Também são comuns as chuvas torrenciais no “inverno¹”, período que se estende de janeiro a abril, influenciando a cheia dos rios e igarapés. Tais características me faziam caminhar no final da tarde. Por vezes, andava pelo bairro em que morava e produzia algumas fotos daquela parte urbana da capital amazonense. Com o passar do tempo, nasceram alguns dos meus projetos

1 O inverno Amazônico é uma denominação popular para o período de chuvas intensas e frequentes que ocorrem ao longo do dia, principalmente entre os meses de dezembro e maio. Nessa época os dias são nublados, logo as temperaturas são amenas (PORTAL AMAZÔNIA, 2022).

poéticos produzidos nessas andanças que desdobrei em desenhos, gravuras e audiovisual.

A partir das leituras em torno desse tema, compreendi que o caminhar é um ato tanto perceptivo quanto criativo, que funciona como método de leitura e escrita do território para a criação de lugares. Além disso, produz mudanças no lugar e nos significados, visto que a presença humana pode suscitar interferências na compreensão espacial e cultural da paisagem, mesmo que às vezes os sinais aparentes sejam pouco mensuráveis (CARERI, 2013). Diante disso, pensei em como representar os lugares por onde andei durante essa travessia Norte-Sul, utilizando a fotografia e outras linguagens.

Conforme caminhava em Florianópolis, comecei a observar as particularidades dessa capital dividida em ilha de Santa Catarina e continente, partes ligadas pelas pontes Hercílio Luz e Colombo Salles. Sob o clima subtropical úmido, em que as temperaturas no verão oscilam em torno de 24°C graus e no inverno registram no mínimo 16°C, as diferenças climáticas me desafiaram na adaptação (GUITARRARA, 2022). A paisagem da ilha também me chamou a atenção pela quantidade de montanhas e morros que contornam o lugar, bem como as lagoas, as dunas e as praias, estas que inclusive me marcaram, pois foi quando vi o mar pela primeira vez, ouvi as ondas e molhei o pé na água gelada.

Em termos geográficos, a vegetação faz parte do bioma da Mata Atlântica e da vegetação litorânea. A primeira cresce normalmente nas encostas dos morros e a segunda é observada principalmente nos mangues que são inundáveis em maré alta e emersos em maré baixa (GUIA FLORIPA, 2022). Inclusive, os bairros em que morei eram próximos do manguezal do Itacurubi, que é o mais perto da região urbana; conseqüentemente, o mais afetado pelo processo de urbanização. Assim, caminhar por esses locais é observar as ambiguidades que essas interferências geraram, como ir ao shopping e observar no córrego ao lado os jacarés tomando sol e as capivaras comendo capim. A partir dessas peculiaridades, formei em minha mente uma cidade que apresenta variados tipos de paisagens, ora mais urbanizadas com aglomerados de prédios, ora mais litorâneas como as vilas de pescadores no sul da ilha, ora mais rurais acompanhadas pelo cenário montanhoso.

Caminhar por esses lugares despertou em mim o hábito da coleta: comecei a levar para casa o que me chamou a atenção durante um percurso (para mim são vestígios das andanças, ativadores de memória acerca de um trajeto). Nesse processo, destaco quatro caminhadas: a primeira, que ocorreu em Rationes, bairro pertencente à região norte da ilha, durante a qual coletei os primeiros fragmentos vegetais, foi o início da minha coleção de caminhante; na segunda, fiz a travessia da ponte Colombo Salles, que liga a ilha ao continente (nesse trajeto, recolhi palavras e voltei com a frase “o que importa é o que tu deixas nos outros”); a terceira aconteceu na Costa de Dentro, localizada ao sul da ilha (ao longo da estrada, juntei sementes e algumas pedras), e na quarta andança, realizada rumo à praia do Gravatá, no leste da ilha, catei conchas e pedras.

Na prática da coleta, compreendi que o ato de capturar é duplo, pois não se limita apenas ao que retirei da natureza, mas também mostra o que ela apreende de mim nesses espaços, como esses encontros afetaram meu corpo ou que sentimentos despertaram em mim. O filósofo Rousseau, que exercitou a coleta durante suas caminhadas (tanto de plantas como de encontros com desconhecidos), declarou: “vivi tão intensamente que provei tantas coisas, nunca fui tanto eu mesmo – se é que posso usar essa expressão, como nas jornadas que empreendi sozinho e a pé” (ROUSSEAU apud SOLNIT, 2016, p. 10). Do mesmo modo, pensei no acaso a que me expus durante as trilhas na capital catarinense, o qual não me permitia viver em Manaus.

A partir dessas vivências, elaborei um diário de viajante. Escolhi esse formato, comum nas expedições fotográficas nos anos de 1839, adotado pelos naturalistas que percorreram o Brasil a partir de 1808 com o objetivo de representar o território através da produção de diários. Esse tipo de expedição, geralmente, era financiado por Dom Pedro II, interessado em formar uma coleção de paisagens nacionais (BRIZUELA, 2012).

Sobre essas expedições, a artista pesquisadora Louise Ganz (2015) explicou que a função da arte era expressar as sensações do/a viajante, isto é, como olhava, ouvia ou experienciava os fenômenos no próprio corpo. Também, acreditava-se na fidelidade de seus registros, pois eram baseados na combinação entre vivência no próprio local e a utilização de procedimentos científicos da época. O resultado disso era uma paisagem formada a partir das características da flora, da fauna e da topografia.

Vale destacar que o governo, em seu projeto colonizador, alertava os viajantes-fotógrafos para não se deterem no registro de suas memórias privadas na elaboração dos diários. Porém, o resultado disso foi contrário, pois relataram o espaço vivenciado, atravessado e inventariado durante as viagens, o que poderia ser uma forma de resistência frente ao governo. A partir de 1840, cresceu o número de fotógrafos que produziram esse material, os quais percorreram as cidades do Rio de Janeiro, Recife e Salvador, e depois produziram álbuns em série destinados à circulação das fotos acerca das paisagens nacionais (BRIZUELA, 2012).

Nesse período, a cartografia utilizou o aparelho fotográfico devido à objetividade da representação que estaria “protegida” da subjetividade de quem produz a imagem, sobretudo aquelas geradas a partir de desenhos, aquarelas e mapas, comuns na produção dos naturalistas. Tal visão expressava a resistência diante da subjetividade associada à visão do século XVIII, da qual os oitocentistas queriam se afastar (BRIZUELA, 2012). Consciente dessa tradição, na obra *Percorrer* me desvinculei de algumas dessas normas, primeiramente por ser uma mulher-artista-caminhante que cartografou os espaços caminhados a partir das suas experiências de ordem visual, sonora e sobretudo afetiva, esta compartilhada com outras mulheres que caminharam junto a mim.

O acaso das trilhas na capital catarinense me fez revisitar o meu acervo de fotografias anterior à minha mudança de cidade, com o intuito de reviver aquelas paisagens que estavam opacas para mim. A distância de casa me levou a projetar as paisagens de Manaus naquelas que observei em Florianópolis e, a partir disso, construí outros lugares por meio da colagem. Neles não obedeci à demarcação geográfica de Norte e Sul, mas criei cenários que continham as lembranças da minha terra natal e as novas paisagens que se instalavam em minha memória.

Nessa perspectiva, a fotografia era vista como “um retorno às técnicas, regras e regulações do regime óptico anterior. Isso explicaria a reduzida presença do homem, como sujeito no ato de fotografar, nos primeiros relatos sobre a técnica” (BRIZUELA, 2012, p. 97). Em *Percorrer*, lido com as fronteiras da “proteção” característica da técnica fotográfica ao atuar nos limiares entre as visões subjetiva, corporal e sensorial, nas quais busco produzir um material híbrido entre a fotografia, o desenho, a colagem e a gravura.

Em Florianópolis, enquanto caminhava, observava o relevo, a vegetação, os tons de azul do céu, a diversidade das flores nos jardins da rua em que morava e os joões-de-barro com suas casas de argila nos postes de iluminação. Em cada elemento, procurava semelhança com os cenários familiares de onde vim e assim gerava as composições primeiramente no meu imaginário. Apresento tais fabulações por meio de colagens compostas por imagens-fragmento de vários lugares de Manaus e Florianópolis. Assim, formei outros fragmentos possíveis.

Para materializar essas paisagens, imprimi o material produzido através da técnica de fototransferência², em que a imagem sofre corrosão, o que interfere na sua nitidez, aspecto que remete à opacidade das lembranças. Relacionei essas características com a estética da fotograficidade, elaborada pelo teórico François Soulages. O processo fotográfico abrange o irreversível e o inacabável; o primeiro refere-se ao fotógrafo diante do objeto, e o segundo exprime a relação dele diante do negativo a ser explorado. Por fim, a articulação entre esses dois conceitos é a possibilidade de gerar outras fotos. Desse modo, a fotografia seria “a arte de acomodar os restos: perdas infinitas, restos infinitos...” (SOULAGES, 2010, p. 131), seja diante da perda do instante passado, seja no resto contido no lugar de inscrição da imagem.

² A técnica consiste em transferir uma imagem impressa a laser com o uso de solvente para outro suporte como madeira, tecido, papel. A foto é transferida em sua totalidade ou parte para suporte desejado dependendo da tensão da prensa na matriz.

Sobre os restos, citemos novamente Soulages (2010, p. 132): “Algumas vezes, talvez; em todo caso, é a única coisa que nos resta, aquilo contra o qual vai ser preciso bater-nos, debater-nos, combater-nos...”. Tais ações me afetam no processo de pesquisa, pois são maneiras de lidar com os efeitos que as perdas podem acionar em um trabalho poético. Instigam-me os restos que residem nesses retratos e que são revelados nas teorias e poéticas contemporâneas.

Compreendo a perda, o rastro e o resto como bifurcações do apagamento, pois, mesmo quando se apaga algo, há sempre rastros que apontam para os restos. Diante da transitoriedade da impressão que se apaga com o passar do tempo, há vazios nas fotos e, por meio destes, convido quem olha a projetar suas próprias paisagens como uma viajante que carrega consigo os fragmentos difusos dos lugares percorridos.

Na horizontalidade dos cenários, juntei representações dos locais que ora se completavam por semelhança, ora se distanciavam pelo contraste. Lembro que me encheu os olhos a primeira vez que vi cavalos no meio urbano; às vezes me sentia em outro tempo pelo contraste entre os prédios, os carros e os animais pastando à beira da pista. Em Manaus, é preciso sair do perímetro urbano para ver esses animais. Quando conheci o bairro de Rationes, com suas ruas ainda de chão de barro, imaginei como seria caminhar por elas depois que cai aquele toró. Os vários bois, vacas, cavalos junto às casas de telhado de barro geravam em mim a sensação de estar em um lugar onde o caos da metrópole parecia distante; me impressionava estar naquela paisagem que antes eu só visualizava na televisão.

Começo o diário com algumas fotos em que ressalto o olhar romantizado sobre a natureza; em outras priorizo o aglomerado caótico da urbanidade e, em mais algumas, a micropaisagem observada na ação dos fungos e insetos em outras matérias. Entre as paisagens que observei através da macrofotografia, despertaram minha atenção as pedras que observei durante as trilhas, que pareciam vasos com plantas, flores e fungos; essas pedras são tão férteis como os troncos caídos cobertos de cogumelos que eu fotografava no campus da universidade em Manaus. Justaposto nas colagens itens dessas regiões que contrastam entre si como rio e mar, igapó e mangue, árvore e pedra, montanha e planície.

Rousseau, que exercitava o caminhar como forma existir no mundo, indicou que, ao combinar e selecionar uma paisagem do campo, era possível se apropriar dela (SOLNIT, 2016). Sontage (2004) também apontou que aprisionar a realidade em fotos é uma forma de fazê-la parar ou ainda ampliá-la, além de ser outro modo de possuir o mundo, o que permite experimentar a irrealidade e o caráter distante do real. Portanto, se possuo os lugares por meio das fotos, isso significa que eu estaria prolongando um prazer que reside mais na imagem do que na experiência. Diante disso, decidi fazer algumas partes das trilhas sem fotografar, com o propósito de dar outros sentidos na percepção do corpo sobre o lugar.



Figura 21. Paisagens fragmentos. Colagem digital. 2018.
Fonte: Acervo da autora.



Figura 22. Paisagens fragmentos. Colagem digital. 2018.
Fonte: Acervo da autora.

A cada caminhada que realizei, escrevi uma carta contando as lembranças que surgiam a partir do encontro com os lugares por onde caminhei; também expus as mudanças geradas em mim, de ordem tanto geográfica como visual, afetiva, corporal, todas narradas nos escritos que enviei às amigas e familiares. Destaquei o efeito do caminhar sobre meu corpo, que despertou em mim desde sensações de relaxamento e quietude até calor, dor e cansaço; um exemplo disso foi a resistência do corpo tanto na subida dos morros quanto na queimação da pele depois das picadas de mosquitos. Nesse processo, compreendi que cada território impõe limites específicos ao caminhante; logo, cabe a cada artista dispor-se diante de tais desafios.

Compartilho tais descobertas nos lugares percorridos junto aos afetos depositados para com as destinatárias. Por exemplo, na quarta carta que escrevi para vovó Norma, conto sobre a trilha do Gravatá que caminhei em um período próximo ao dia do aniversário dela; sendo assim, relatei a caminhada com alguns momentos que vivi ao lado dela:

No começo da caminhada eu subi um morro e lá em cima dava para ver o mar, nossa vizinha a vista era linda, aquele azul anil. Pensei no dia que a senhora me falou que queria ver o mar, imaginei naquele momento a senhora ali comigo. Para chegar nessa praia entrei no meio do mato, não vi nenhum sapo, sei que é seu maior medo em andar nesses locais, mas encontrei cabas³ e borboletas, algumas destas eram laranjas com pintas pretas, também tinha muitas pedras na trilha, parecia com aquele caminho que a gente andava para chegar na cachoeira da Boca da Onça em Presidente Figueiredo. A senhora também ia gostar de ver as montanhas, aqui têm muitas pela cidade, inclusive nesse lugar da trilha, de um lado era um costão de pedras coberto por um grande tapete verde formado pela vegetação.

Depois de muitas descidas e subidas cheguei em uma parte que dava para ver a praia de cima, desse ponto identifiquei tons de azul: anil, piscina, turquesa. Imagino que embora a senhora tivesse medo de altura, acho que essa vista compensa. Lá de cima fiquei sentada observando o movimento das ondas do mar, batendo fortemente nas pedras, às vezes eu sinto vontade de ser como as rochas, porque mesmo que as ondas sejam macetas e acabem cobrindo-as, depois que as ondas passam elas ressurgem inabaláveis. (TAVARES, 2018).

Para representar as travessias por meio das palavras, utilizei expressões que ouvia no cotidiano em Manaus, como: mana (amiga), toró (chuva forte), maceta (algo enorme), amontoado (empilhar), catombo (inchaço na pele), além de características regionais como igapó (vegetação frequentemente inundada na Amazônia), igarapé (braço longo de um rio), cupuaçu e acerola (frutas da região). Depois de enviadas as cartas, as destinatárias responderam à mensagem escrita, e trago suas respostas no livro apresentado.

³ Sinônimo utilizado no cotidiano da minha família para nomear o inseto vespa.

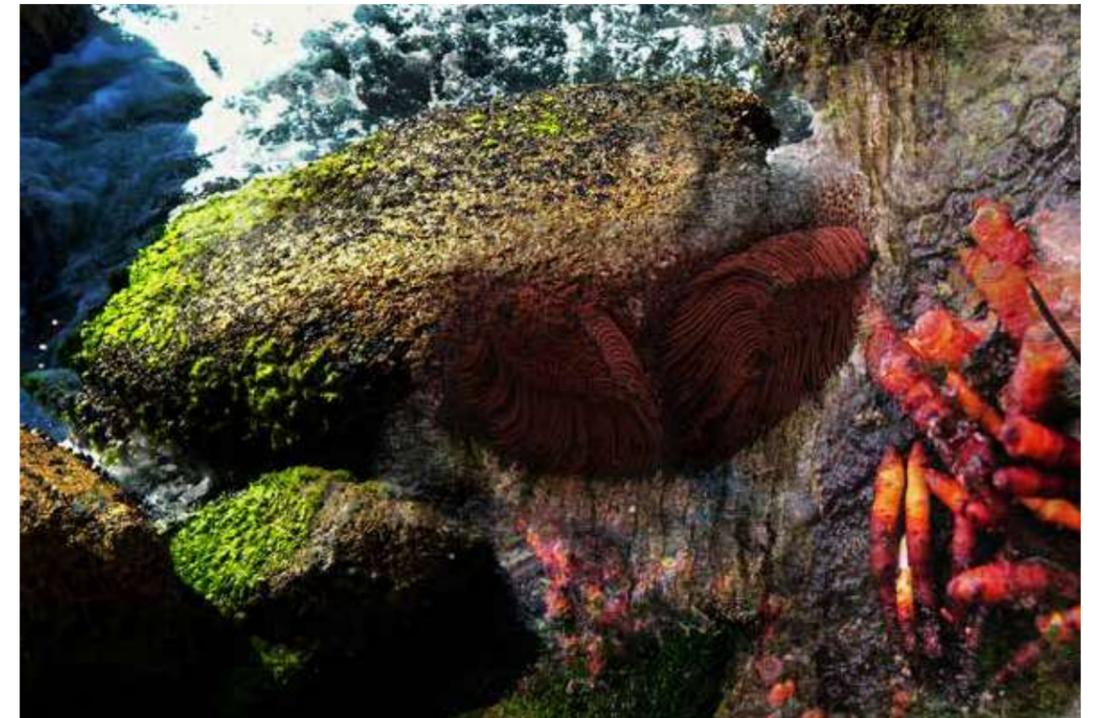


Figura 23. Paisagens fragmentos. Colagem digital. 2018. Fonte: Acervo da autora.

Habitando fronteiras: encontrando-me na paisagem

Sair da minha terra natal para morar em outro lugar com tantas diferenças culturais, geográficas e étnico-raciais, desestabilizou minhas estruturas e me levou a compreender meu estar no mundo. Ademais, isso aumentou em mim o desejo de pertencimento, de filiação a um lugar, mas percebi que minha existência é marcada por confluências que me constituem. É essa característica que relaciono com a categoria de nova *mestiza*⁴, elaborada pela escritora chicana Gloria Anzaldúa, que nasceu e viveu em um lugar fronteiro. A categoria *mestiza* acolhe aquela que está no “[...] limiar que vive nas fronteiras entre as culturas, raças, linguagens, e gêneros. Nesse estado de entre-lugar, a *mestiza* pode mediar, traduzir, negociar e navegar por essas diferentes localidades” (ANZALDÚA, 2021, p. 194). Nesse sentido, a *mestizaje* que a autora propõe está além da visão comum de “mistura de raças”. Muito além disso, compreendo esse conceito como uma vivência do multiculturalismo que nos possibilita interpretar e enxergar o mundo de outra forma, isto é, trata-se de uma metodologia de resistência.

Sendo assim, as teorias de *mestizaje* seriam inscrições fronteiriças formadas a partir da combinação de valores e tradições culturais que demonstram como determinados conhecimentos foram conquistados e colonizados. Contudo, essa autora alerta que, se permanecermos apenas com uma atitude contrária, estaríamos mantendo a relação dicotômica de oprimida-opressor e, conseqüentemente, perpetuando a violência comum. Diante disso, Anzaldúa propõe que, para a construção de outra leitura de cultura, de história e de arte, é preciso estar dos dois lados da margem e acolher aquelas que estão à margem, com intuito de agir e não apenas reagir. Dessa maneira, descolonizamos nossa subjetividade.

Ser *mestiza*, portanto, é entender que “minha identidade está sempre em fluxo; ela muda conforme eu caminho e cruzo muitos mundos a cada dia” (ANZALDÚA, 2021, p. 195). Experimentei essa movimentação por meio dos trânsitos entre culturas, paisagens e especialmente entre sentimentos que vivenciei no começo dessa jornada e que me trouxeram de volta para minha ancestralidade. Além disso, atravessar essas fronteiras também modificou o modo como percebo minha terra natal ao regressar, isto é, olhá-la com outros olhares e percorrer seus caminhos de outras maneiras.

A representação desses fluxos pode ser vista na paisagem *mestiza* que construí e que apresento nas páginas do livro *Percorrer*. Trata-se de um retrato do momento que vivenciei ao me perceber como *mestiza*. A partir de então, pensei em estratégias para tecer esses laços de pertencimento. Trago minhas vivências como metodologia para reexistir. Aqui associo conhecimentos de diferentes origens, atuando nessas fronteiras que não são de ordem apenas geográfica, mas também cultural.

Nesse sentido, Gloria Anzaldúa nos ensina que é preciso ter um pensamento divergente, isto é, mais amplo, que inclui ao invés de excluir. Sendo assim, a *mestiza* precisa se mover para além das formações cristalizadas, o que permite a reconstrução do passado de inúmeras maneiras. Envolvida por tal ensinamento, escolhi o livro de artista como forma de subverter o uso dos livros tradicionais: “escritos pelos dominadores, os livros de história distorcem e reprimem as histórias das mulheres e das pessoas de cor” (ANZALDÚA, 2021, p. 206). Portanto, ao longo dos projetos poéticos, busco recontar as histórias esquecidas, silenciadas e apagadas em torno das minhas ancestrais, incluindo seus saberes e práticas.

Do mesmo modo que observei o reexistir da natureza nas paisagens, a exemplo dos fungos e musgos que crescem sobre as pedras, compreendo que esse movimento também se manifestou em mim. Desse modo, continuo esta jornada com a esperança propagada por Anzaldúa (2005, p. 708) para nós, mulheres *mestizas*, de que somos “o broto verde que rompe a rocha. Nós persistiremos”.

4 Escolhi utilizar o termo primário em espanhol que a escritora designou para essa categoria.

ASCENDENTES

Destramando os fios da História



Figura 24. *Ascendentes*. 30x21x 5cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2020-21. Fonte: Acervo da autora.



Figura 25. *Ascendentes*. 30x21x 5cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2020-21. Fonte: Acervo da autora.



Figura 26. *Ascendentes*. 30x21x 5cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2020-21. Fonte da foto: TAVARES, Lucio. Vovó Norma Teixeira, 1991, Manaus. Acervo da família Teixeira Costa Tavares. Obra: Acervo da autora.



Figura 27. *Ascendentes (2020-21)*. 30x21x 5cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2020-21. Fonte: Acervo da autora.

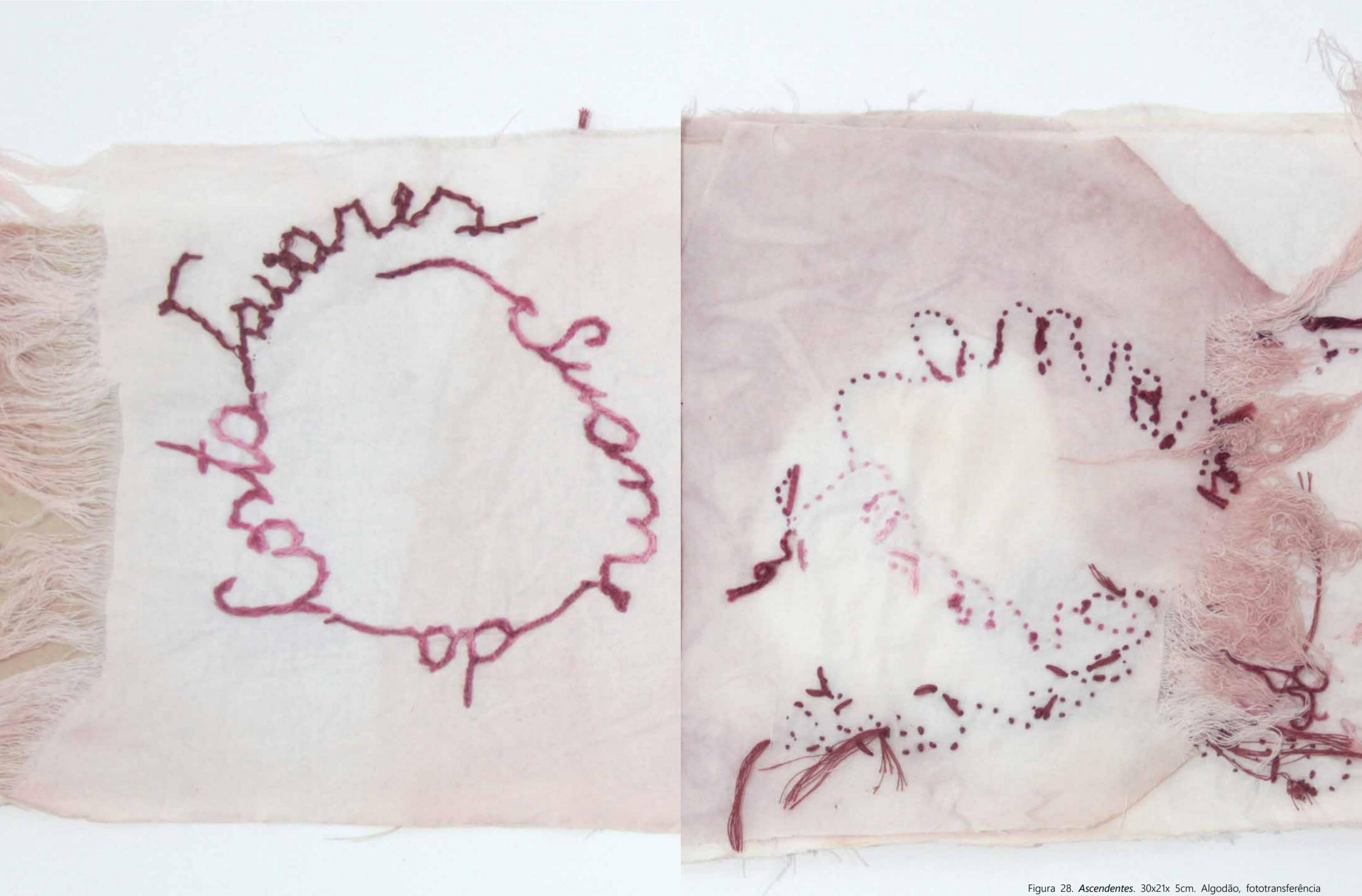


Figura 28. *Ascendentes*. 30x21x 5cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2020-21. Fonte: Acervo da autora.



Figura 29. *Ascendentes*. 30x21x 5cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2020-21. Fonte: Acervo da autora.



Figura 30. *Ascendentes*. 30x21x 5cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2020-21. Fonte: Acervo da autora.



Figura 31. *Ascendentes*. 30x21x 5cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2020-21. Fonte: Acervo da autora.

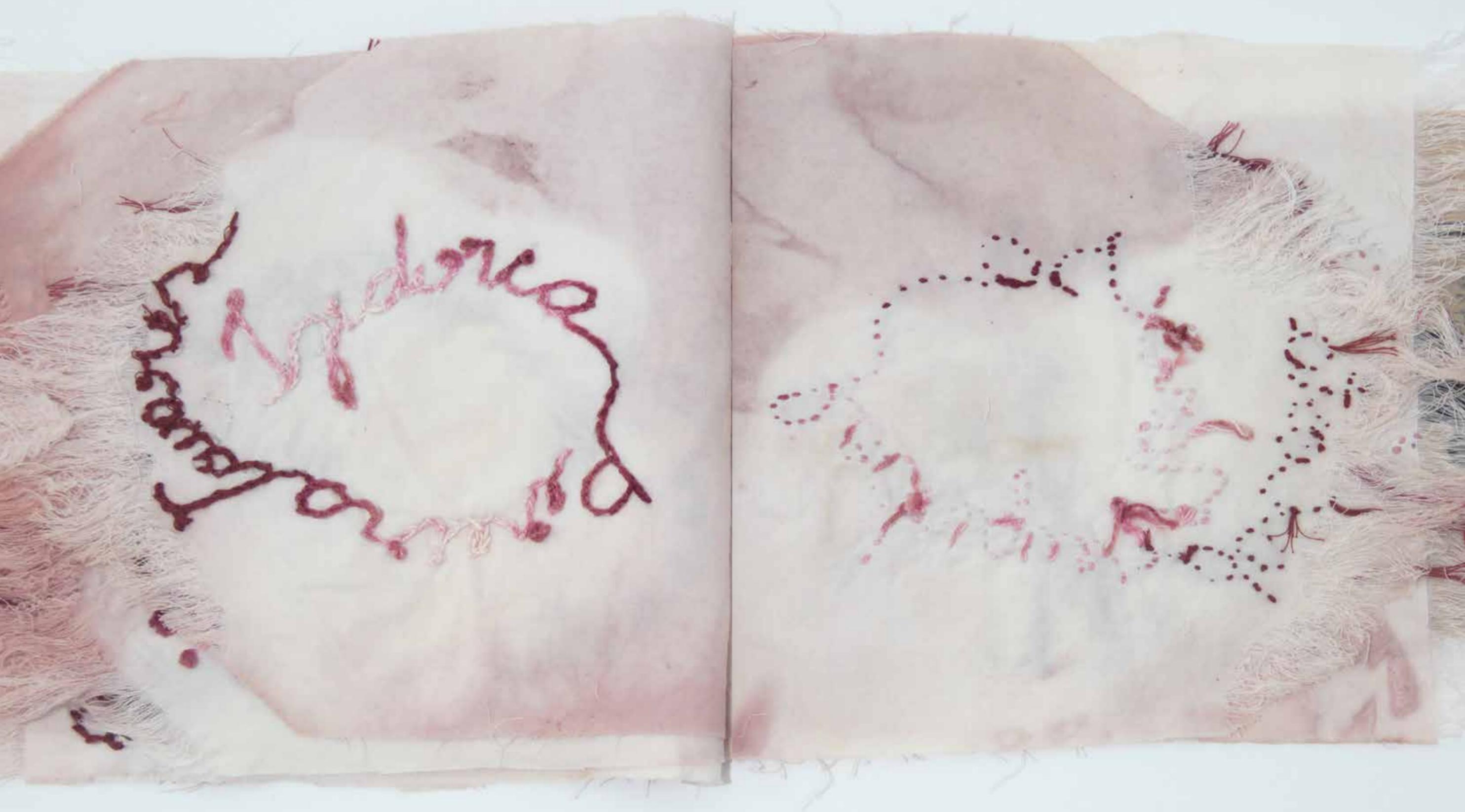


Figura 32. *Ascendentes*. 30x21x 5cm. Algodão, fototransferência sob tecido. Fonte: Acervo da autora.



Figura 32. *Ascendentes*. 30x21x 5cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2020-21. Fonte: Acervo da autora.



Figura 33. *Ascendentes*. 30x21x 5cm. Algodão, fototransferência sob tecido.. 2020-21. Fonte: Acervo da autora.

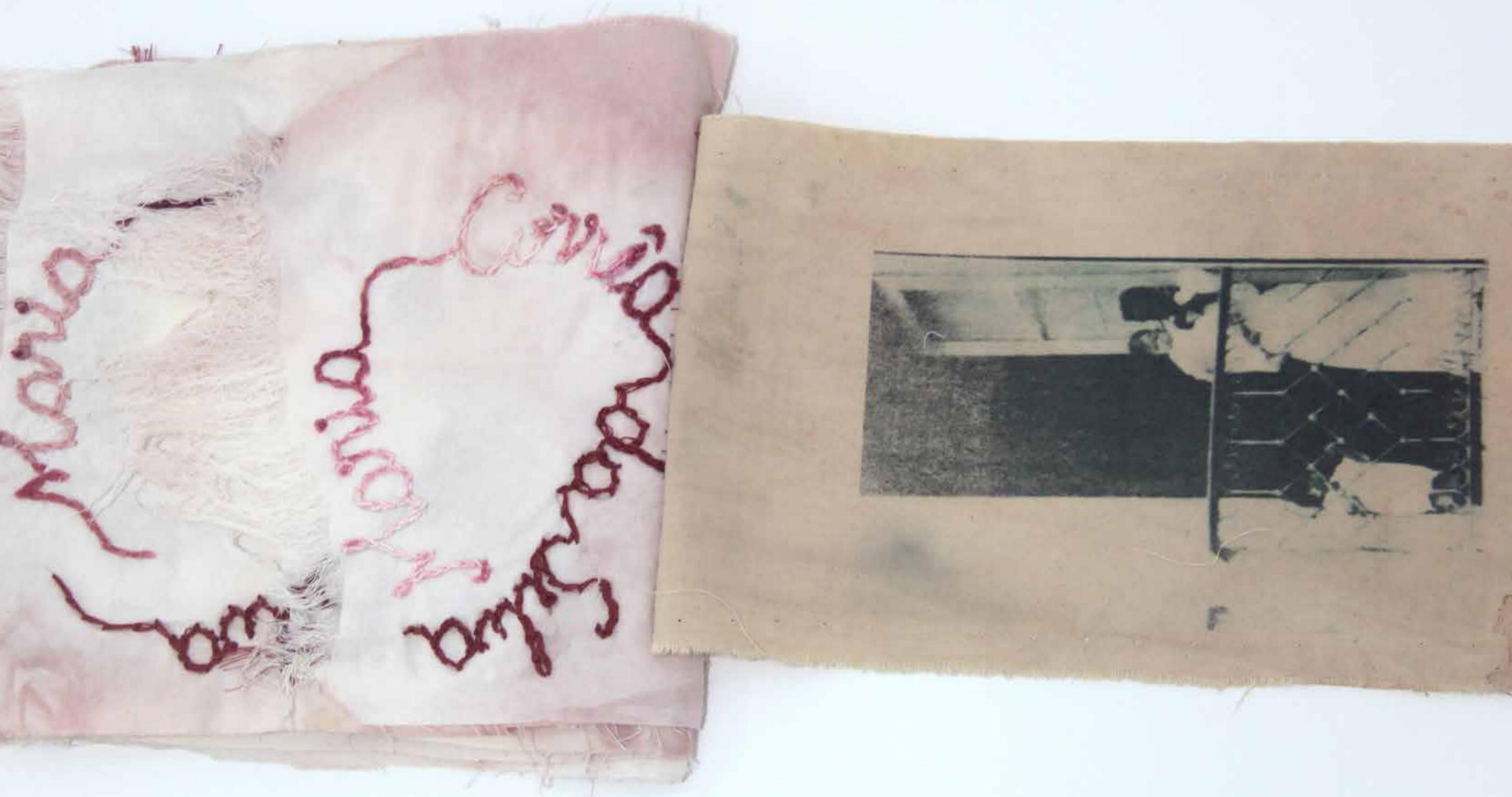


Figura 34. *Ascendentes*. 30x21x 5cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2020-21. Fonte: Acervo da autora.

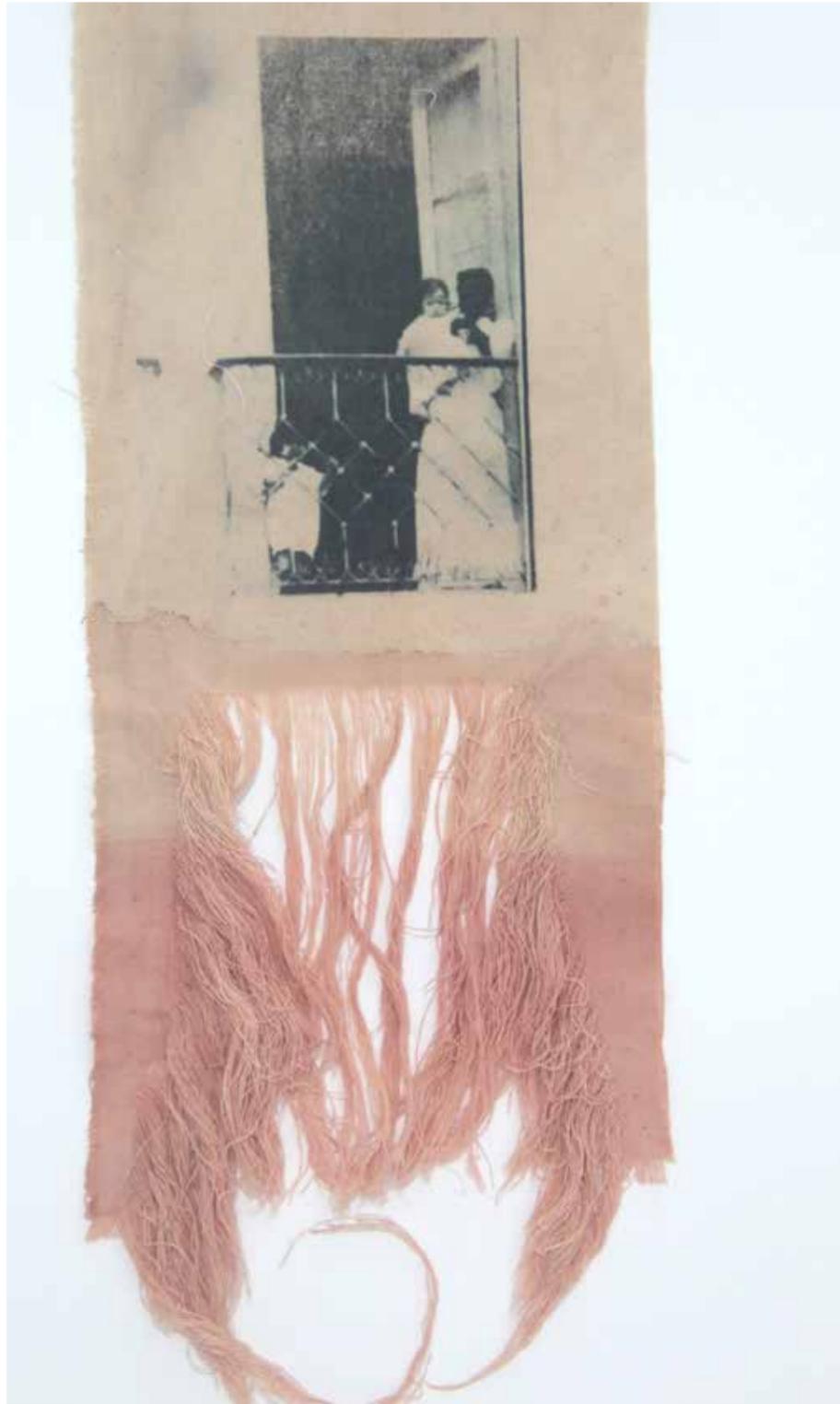


Figura 35. *Ascendentes*. 30x21x 5cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2020-21. Fonte da foto: Museu da Imagem e do Som do Amazonas. Autor: George Hubner, Anuário de Manaus de 1913-1914. Dimensão: 21 cm × 14,3 cm. Obra: Acervo da autora.

Por meio dos rastros e dos restos nas tramas dos retratos fotográficos, apresento *Ascendentes* (2020-21). No centro das investigações está a representação de mulheres africanas e indígenas que selecionei de acervos pessoais (álbuns de família) e públicos, entre eles, o Museu da Imagem e do Som do Amazonas (MISAM), no qual elegi fotografias realizadas entre a segunda metade do século XIX até a primeira do século XX.

Vivenciar as situações de contrastes raciais em Florianópolis, conduziu minha pesquisa para o aprofundamento da compreensão das diferenças étnico-raciais, que estão presentes no meu cotidiano, mas que antes não eram centrais em meus processos artísticos. Em minhas leituras sobre racismo no cotidiano, encontrei nos estudos da escritora e artista interdisciplinar Grada Kilomba uma análise muito rica sobre a relação entre práticas racistas e territorialidade. Para exemplificar tal questão a autora apresenta o caso de Alicia, uma afro-alemã que por vezes é questionada de onde vêm? E quando responde que natural daquele país, as pessoas as indagam sobre sua descendência, como se não aceitasse que na Alemanha pudesse ter pessoas afrodescendentes. Kilomba (2019, p.113) explica que: “O inquérito repetitivo ilustra o desejo branco de fazer Alicia irreconciliável com a nação. Sempre que ela é interpelada, a ela está sendo negada uma filiação nacional autêntica com base na ideia de “raça”. A partir disso, penso que o desejo branco faz com que ter traços afro-indígenas na Região Sul do Brasil, significa pertencer não só a outro território brasileiro, mas sim a outro país.

Hoje reflito sobre meu processo de autorreconhecimento e penso como os estereótipos ditam nossas vidas. Uma experiência de racismo que me marcou, foi em um curso de escrita científica que frequentei junto com minha mãe Suame em Manaus. Em uma das aulas comentamos com a professora ministrante sobre nosso parentesco e ela perguntou se eu era filha biológica da minha mãe. Os traços fisionômicos da mamãe estão mais próximos daquilo que as pessoas brancas indicam como uma mulher afrodescendente. Para Grada Kilomba existe uma fantasia que a branquitude construiu sobre o que a negritude deveria ser, as quais não nos representam e dizem mais acerca do imaginário branco: “Tais fantasias são os aspectos negados do eu branco reprojatados em nós, como se fossem retratos autoritários e objetivos de nós mesma/os. Elas não são, portanto, de nosso interesse (KILOMBA, 2019, p.38)”. Acredito que determinadas questões interferiam em mim, justamente por me encontrar em um lugar à margem dessas predefinições em torno do que é ser afrodescendente ou indígena.

Ao pesquisar outras artistas que se reconectaram com sua ancestralidade a partir da diáspora, conheci a biografia da artista afrodescendente Marcela Bonfim¹, cuja identidade ancestral floresceu depois que se mudou de São Paulo, seu lugar de nascimento, para Rondônia em 2010. A população local de Porto Velho a identificou como barbadiana, isto é, descendente de famílias afro-caribenhas que migraram para a região amazônica no período da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, entre 1907 e 1912. Sobre o processo de nomeação, a artista declarou: “Aqui, meu corpo é político. E meu primeiro clique, quem deu, foi Rondônia. Foi como se o Estado tivesse me falado, depois de tudo o que eu tinha enfrentado em São Paulo: ‘Olha aqui, garota: levanta a cabeça igual Barbadiana’” (BONFIM apud CARVALHO, 2020). Atualmente, Bonfim representa os fluxos migratórios negros e o fortalecimento da negritude por meio do projeto fotográfico (Re)conhecendo a Amazônia Negra: povos, costumes e influências negras na floresta, que expôs pela primeira vez, no ano de 2016, no Espaço Cultural Cujuba, na cidade de Porto Velho (Rondônia). (CARVALHO, 2020).

Encontrei ecos dessa experiência de autorreconhecimento étnico por deslocamento no Brasil, também nas vivências da artista Moara Tupinambá², natural de Belém (Pará), residente em São Paulo desde 2010. Moara pesquisa sobre sua ancestralidade por meio da poética, e relata os racismos que vivenciou após sua mudança de cidade: “Me questionaram se eu era índia mesmo, [...] já me falaram para retirar o meu brinco de pena, ‘pois não precisava reforçar dentro de um escritório a minha ‘cara de índia’” (BRASIL, 2019). Tais ações apontam para os silenciamentos das identidades indígenas em espaços institucionalizados.

1 Marcela Bonfim (1983) nasceu em Jaú, interior de São Paulo. Atua em Porto Velho, Rondônia, onde vive em uma comunidade à beira do rio Madeira. Bonfim é formada em Ciências Econômicas (2008) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É especialista em Direitos Humanos e Segurança Pública pela Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR – 2011). A poética da artista fundamenta-se na constituição e memória da população afrodescendente na região amazônica, sendo desenvolvida no campo da fotografia e da produção audiovisual, por meio de trabalhos autorais e colaborações com algumas instituições e órgãos, a exemplo do Instituto Chico Mendes para a Biodiversidade (ICMBio – 2015). Site da artista: <https://www.amazonianegra.com.br/>. (BONFIM, 2016).

2 Moara Tupinambá Brasil (1983-) é artista visual e curadora ativista, atuou nos setores de criação de moda e ilustração até dedicar-se à produção artística. Radicada em São Paulo, a artista é multiplataforma, pois desenvolve trabalhos em diversas técnicas, como desenho, pintura, colagens, instalação, fotografia, performance, mas também em literatura. Integra os coletivos Colabirinto e Mulheres Artistas Paraenses (MAR). Participa de eventos nacionais e internacionais, dentre os quais se destacam: Bienal de Sydney, 2020 (curador Brook Andrew) com a produção do vídeo inédito da Marcha das Mulheres Indígenas (2019); indicação ao Prêmio de Arte e Educação da Revista Select (2018), pelo projeto II Bienal do Ouvidor 63, ocorrido na maior ocupação artística de São Paulo, e Seminário de Histórias Indígenas do Museu de Arte de São Paulo, quando expôs o projeto Museu da Silva (2020). Site da artista: <https://www.moarabrasil.com/> (BRASIL, 2020).



Figura 36. Marcela Bonfim. Alquimia. *Dona Aniceta, liderança do Quilombo de Pedras Negras*. São Francisco do Guaporé – RO. Brasil (2016). Fonte: Disponível em: <<https://www.amazonianegra.com.br/?lightbox=datatem-iqp7dv4j>>. Acesso em 10 abr. 2022



Figura 37. Moara Tupinambá. *Kunhatãs na Escola de Cucurunã*. Fonte: Arquivo de Seu Tarciano. Disponível em: <<https://www.mac.pr.gov.br/museunasruas>>. Acesso em: 10 abr. 2022

Moara pesquisa o apagamento e resistência da memória indígena por meio da sua genealogia familiar, com intuito de revelar as consequências dos processos de colonização no contemporâneo. Em Museu da Silva, a artista organizou um possível museu dedicado à própria família paterna, que é do povo de Cucurunã (comunidade rural próxima à cidade de Santarém) e de Boim (comunidade dos Tupinambaranas). Por meio de fotografias, mapas, documentos, entrevistas com familiares e amigos de seus genitores, apresenta a memória de seus parentes que atravessa o próprio território. O projeto integrou a exposição A Mostra de Arte Terra Indígena Digital, no Espaço Cultural Colabirinto, na cidade de São Paulo, em agosto de 2019 (REDE CHOQUE, 2020).

Retornando a minha história, procuro a ancestralidade na biografia de mulheres que geraram meu núcleo familiar. Comecei pelos álbuns de família, que logo revelaram a ausência de imagens dessas ancestrais, o que me conduziu ao MISAM com propósito de autorreconhecimento. Prossegui com a pesquisa nessa instituição e percebi que o número de retratos de mulheres afrodescendentes era menor, comparados ao de indígenas. Além disso, no inventário do museu, observei a falta dos nomes das retratadas nas legendas, nos quais constava apenas uma descrição da cena ou a indicação “mulher não identificada”.

Para compreender os possíveis motivos que levaram ao apagamento das fotografadas em estudo, primeiro procurei a teoria da fotografia em torno do período oitocentista, no qual os eugenistas utilizaram a câmera para legitimar seus discursos que, como já bem conhecidos, visavam ao “aperfeiçoamento” da espécie humana. Para tanto, produziram coleções fotográficas dedicadas à racialização dos corpos negros e indígenas. A partir de então, reflito a respeito da invisibilidade dessa população nos acervos fotográficos na capital amazonense e também sobre a forma como as mulheres foram fotografadas e catalogadas nos inventários do museu.

Mediante os questionamentos apresentados, a seguir, exponho a elaboração do livro de artista *Ascendentes* (2020-21), no qual trago manualidade oriunda do cotidiano do lar onde cresci, como o bordado e a costura. Artigo as investigações poéticas com os estudos acerca do apagamento de mulheres em arquivos públicos; para tanto, recorri aos escritos de outras pesquisadoras e artistas contemporâneas, especialmente aquelas de teorias feministas decoloniais³, que me auxiliam a destramar e tramar as páginas de *Ascendentes*.

Destramando as políticas de silenciamentos e apagamentos

Nos debates feministas contemporâneos nas artes visuais, é notório o apagamento de mulheres artistas na história da arte canônica. Ao longo dos séculos e atualmente, entendi que o apagar da historiografia é ainda maior para as mulheres negras e indígenas. Por exemplo, os estudos de pesquisadoras como Linda Nochlin (1971), nos Estados Unidos, e Ana Paula Simioni (2007), no Brasil, evidenciaram os problemas no sistema das artes que influenciaram esses desaparecimentos. Entre os diferentes fatores que as artistas enfrentavam, podemos citar os

³ O termo decolonial é adotado nesta pesquisa de acordo com a perspectiva da pesquisadora da Universidade Andina Simón Bolívar (Equador) Catherine Walsh, que considera o “des” como ideia de desmontar, reverter ou desfazer, isto é, adentrar em um momento não colonial; sendo assim, a autora reflexiona acerca dos padrões e consequências do colonialismo que não podem ser apagados (WALSH apud ADAMS, 2015).

impedimentos familiares, a dificuldade de acesso às instituições de ensino formal e humilhações relacionadas ao gênero, à classe e – muito violentamente – à raça. Em alguns casos, havia crítica especializada acerca da produção; porém, foi na escrita da história da arte realizada no período moderno que ocorreu a supressão das narrativas a respeito dessas mulheres (NOCHLIN, 2016; SIMIONI, 2007).

O apagamento de mulheres nos acervos de artes visuais me afetou enquanto mulher artista, levando-me a adotar uma atitude de enfrentamento e denúncia frente a essa exclusão que se revela em outros acervos de memória cultural, a exemplo dos arquivos que encontrei no MISAM. O ato de excluir mulheres afrodescendentes e indígenas me atravessa, e por isso me sinto convocada a atuar nas lacunas em torno das biografias das retratadas do acervo pesquisado, com a proposição de como representar essa exclusão por meio de um livro de artista: operar nas ausências a partir da autobiografia.

Junto ao apagamento, existem políticas de silenciamento que atravessam a vida das mulheres afrodescendentes e indígenas que vivem em países colonizados. De acordo com Lélia Gonzalez é primordial pensar a realidade a partir das vozes delas, diante das estruturas que as inviabilizam. A exemplo da falta de espaço sociopolítico para que possam falar em seus próprios nomes. A teórica indiana Gayatri Spivak, em sua obra *Pode o Subalterno falar?*, questiona a posição marginal que as viúvas indianas dentro da lógica do colonialismo e do patriarcado estão confinadas ao silêncio, sem o direito de falar dentro daquela sociedade. Sendo assim, do mesmo modo que a viúva está ausente como sujeito, aquelas que são oprimidas se encontram em condição semelhante dentro da sociedade (Apud KILOMBA, 2019).

Na visão de Spivack o lugar ocupado determina o silenciamento, diante disso a autora explicou que: “O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher negra, pobre” como um item respeitoso na lista de prioridade globais [...] (1985 apud RIBEIRO, 2017, p.42)”. Portanto, os grupos subalternos não detêm o direito a voz, pelo lugar de inferiorização que foram colocados, isto é, no lugar de silenciado.

O argumento de Spivak em que o subalterno não rompe o silêncio, foi problematizado por autoras como Patricia Hill Collins e Grada Kilomba, as quais acreditam que a afirmação implica em uma impossibilidade de transcender esse lugar, o que continuaria a legitimar a norma colonizadora, que atribui o discurso dominante à branquitude. Além disso, reforça a ideia de que os grupos oprimidos seriam incapazes pelas condições de opressão que vivenciam, somada a impossibilidade de pensar em estratégias que contestem o discurso colonial (RIBEIRO, 2017).

Grada Kilomba para falar das políticas de silenciamento, lembra da máscara de Flandres, instrumento de crueldade do colonialismo colocada na boca dos/as escravizados/as para impedir que ingerissem qualquer tipo de alimento, uma representação dessa prática é o retrato da escravizada Anastácia. A autora enfatiza que para além do castigo físico, existiria uma

necessidade de calar, amarrar e silenciar o sujeito negro, logo seria um mecanismo de defesa do sujeito branco que se recusa a ouvir o que o sujeito colonial tem a dizer. Kilomba (2019, p.41) afirma que:

“Verdades têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas em silêncios como segredos. Eu gosto muito deste dito “mantido em silêncio como segredo”. Essa é uma expressão oriunda da diáspora africana e anuncia o momento que alguém está prestes a revelar o que se presume ser um segredo. Segredos como a escravização. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo”.

Revelar tais segredos têm impulsionado a resistência desses grupos, através dos saberes que produziram e produzem, os quais se revelam como lugares de potência e reconfiguração do mundo por outras perspectivas e geografias. A escritora Conceição Evaristo nos ensina que mesmo que tentem nos colocar a máscara: “a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e as vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. Eu acho que o estilhaçamento é um símbolo nosso, porque nossa fala força a máscara (apud RIBEIRO, 2017, p. 43)”. O pensamento dessa autora, nos lembra que para subverter os instrumentos que nos oprimem, é preciso atuar em suas fissuras a fim de rompê-los.

Seguindo nessa luta, a autora feminista Lélia Gonzalez, quando propôs um feminismo afro-latino-americano, apontou as profundas desigualdades raciais existentes em nosso continente. No sistema capitalista patriarcal-racista, a discriminação contra mulheres não brancas é ainda maior; logo, são as mais oprimidas e exploradas. Para Gonzalez (1988, p. 17), “[...] este sistema transforma as diferenças em desigualdades, a discriminação que elas sofrem assume um caráter triplo; dada sua posição de classe, ameríndias e amefricanas⁴ fazem parte, na sua grande maioria, do proletariado afrolatinoamericano[...]”. Tal processo evidencia a articulação entre gênero, raça e classe. Além disso, nega o direito à voz, não apenas na forma do discurso, mas também na construção da própria história (GONZALEZ, 1988).

Uma das estratégias de enfrentamento dos apagamentos e silenciamentos é a reescrever o passado em que as narrativas africanas e indígenas foram negligenciadas. Para isso é fundamental a construção da memória que foi ocultada, pois Lélia Gonzalez nos ensina que este é um lugar

4 O termo foi designado pela autora, pelo reconhecimento dos profundos laços africanos que perpassam o continente americano. Assim Gonzalez (1988) propôs a categoria Amefricanidade, na qual se reconhece o processo histórico de intensa dinâmica cultural que é afrocentrada. Incluir a África nessa autodesignação é um modo mais democrático, realista e coerente de evidenciar como os/as amefricanos/as sejam nativos/as, ou de outras partes do mundo elaboram um papel fundamental na construção dessa amefricanidade.

de “inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar de emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção” (GONZALEZ, 1984, p.226). Além disso, é preciso atuar no jogo entre consciência e memória, na qual a consciência por ser alvo dos discursos ideológicos dominantes é suscetível a encobrir, alienar, esquecer, enquanto é na memória que se inclui a fala de quem foi esquecido (GONZALEZ, 1984). Diante desses ensinamentos, pesquisei sobre minhas ancestrais com intuito de contribuir com essa reescrita. A seguir, apresento parte das informações que encontrei acerca de suas vivências. Nesse primeiro momento, trago aqueles dados primários que ajudam a localizar suas existências no mundo.

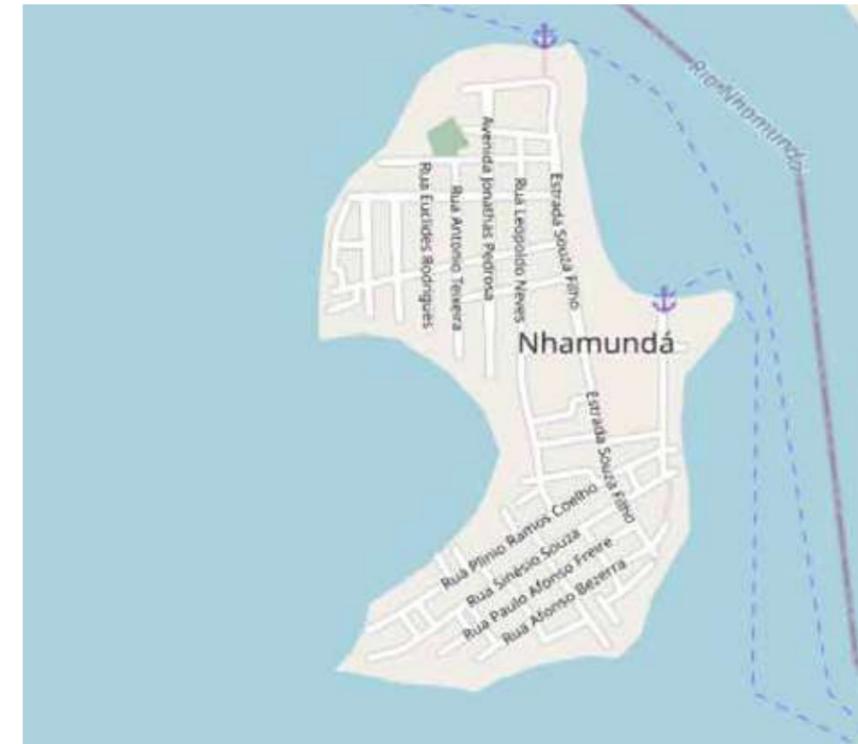
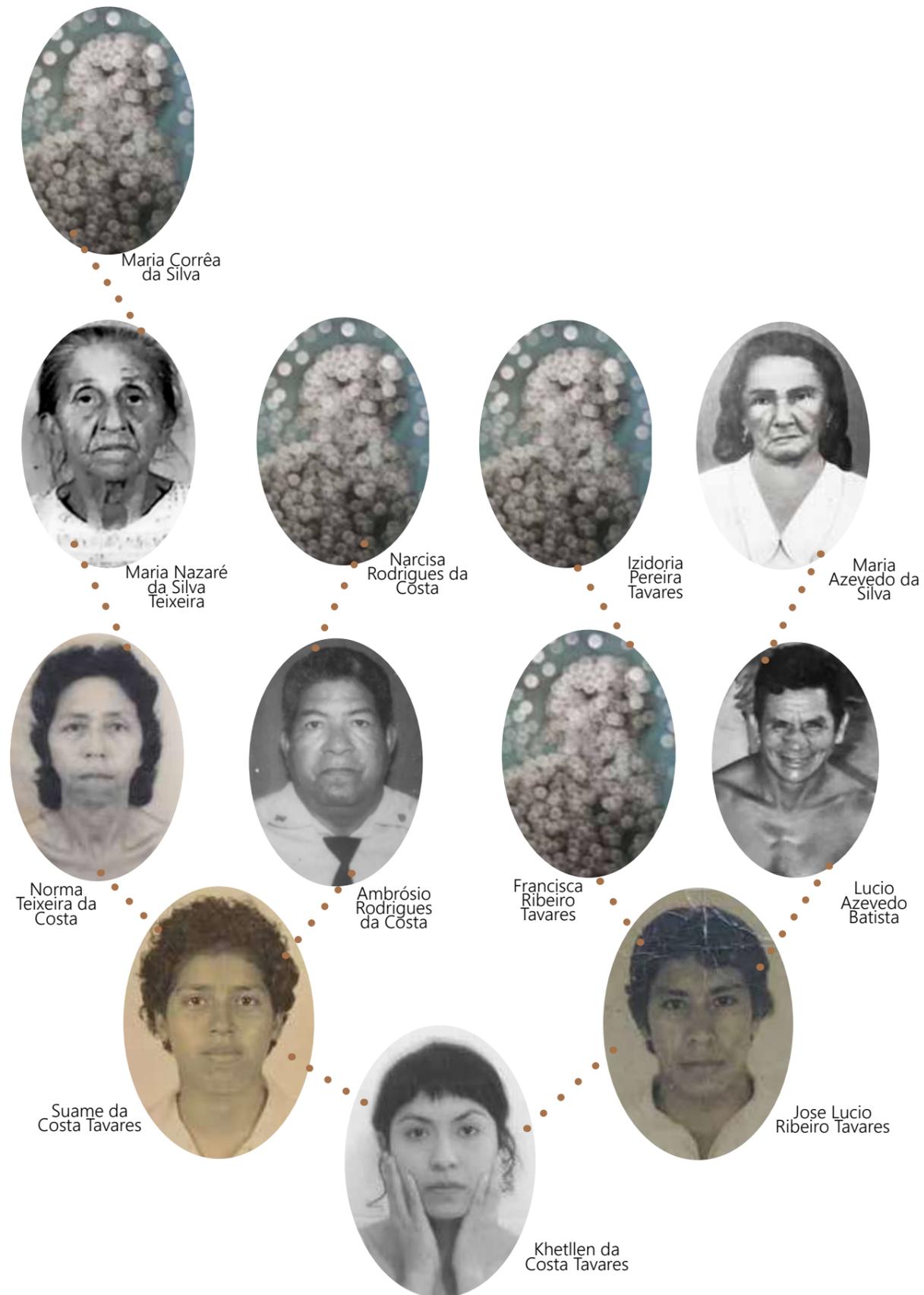


Figura 38. Mapa de Nhamundá. Fonte: Disponível em: <<https://www.cidade-brasil.com.br/mapa-nhamunda.html>>. Acesso em 10 abr. 2022.

Procurando os fios que me teceram

Compreender minha ancestralidade por meio do feminino relaciona-se com a trajetória do meu núcleo familiar, fundamentado na figura das matriarcas. Minha vovó materna, Norma Teixeira da Costa, nasceu em Manaus no ano de 1937, onde permaneceu até sua morte em 2018. Perdeu seu pai, José Teixeira, quando ainda era criança. Com as dificuldades financeiras que essa perda gerou, sua mãe Maria Nazaré Teixeira não pôde arcar com as despesas da escola dos filhos; assim, vovó não continuou com os estudos depois do primário. Casou-se pela primeira vez aos dezesseis anos com o senhor Ferreira e teve um casal de filhos. Depois da separação, começou a lavar roupa para fora com o intuito de garantir o sustento das crianças. Adiante, teve um relacionamento que gerou um menino chamado Jair, mas que faleceu na primeira infância, ela seguiu enlutada por toda vida. Depois, vovó uniu-se em matrimônio com vovô Ambrósio Rodrigues da Costa, com quem gerou seis filhos: duas meninas e quatro meninos. Após o segundo divórcio, tornou-se a matriarca da família. Mesmo diante dos desafios, vovó sempre manteve a família que formou.

Minha mãe, Suame da Costa Tavares, é uma mulher afrodescendente manauara. Nasceu em 1965 e começou a trabalhar cedo como professora da educação infantil para ajudar na renda familiar. Aos dezoito anos, ingressou na Polícia Militar do Estado do Amazonas – PMAM. Foi a única filha que seguiu a carreira profissional de seu pai, o senhor Ambrósio da Costa, que serviu por trinta anos na PMAM. Em 1989, casou-se com Jose Lucio Ribeiro Tavares, meu pai, com quem compartilha sua vida desde então. Em 1983, mamãe voltou a ministrar aulas e completou dez anos como docente. Retornou à polícia em 1993, onde permaneceu até se aposentar em 2005. Nessa ocasião, voltou aos estudos formais e graduou-se em direito em 2011.

As biografias da vovó Norma e da mamãe Suame me levaram desde a infância a olhar com naturalidade a centralidade da mulher na família. Também despertaram em mim o interesse pelo livro e pela costura. O primeiro veio da mamãe, que colecionava muitas publicações, as quais formavam empilhamentos pelos cômodos da casa, enquanto a segunda aprendi com vovó Norma, que costurava as roupas dos filhos e, mais tarde, dos netos. Por isso, tais elementos perpassam a elaboração do livro de artista *Ascendentes*.

Começo a narrativa do livro com a fotografia da vovó Norma. Ela é a ponta da trama que desatei para encontrar as outras mulheres que me formaram. Vovó compartilhou comigo as lições de costura; às vezes comentava que eu era a única de suas descendentes que manifestava esse interesse. Na prática desses saberes geracionais que são transmitidos entre mulheres, a autora norte-americana Alice Walker comentou que “nossas mães e avós, quase sempre anonimamente, nos têm provido centelhas criativas, a semente de uma flor que elas mesmas nunca esperam ver: ou como uma carta selada que elas não podiam ler plenamente” (WALKER, 1972, p. 5). Assim, todas as histórias que escrevemos são de nossas ancestrais, não apenas pelo conteúdo em si, mas pela forma como esse discurso é materializado.

Na busca dos fios que me teceram, voltei meu olhar para as nomeações das minhas outras ancestrais, bisavós e tataravós. Os documentos oficiais não dão conta dessas existências; houve perdas de certidões de nascimento e óbito, bem como de carteiras de identidade, que nem sempre foram adquiridas. Do lado materno, ainda há fragmentos de alguns desses registros, mas na família paterna os rastros deles estão nas entrelinhas, pois são oriundos de Nhamundá, interior do Amazonas, lugar de difícil acesso aos cartórios. Por exemplo, na primeira metade do século XX, período em que minhas parentas viveram, o estabelecimento mais próximo estava localizado em Faro, município paraense que é fronteiro com o Amazonas.

A despeito das dificuldades, continuo a procurar por essas mulheres cujos vestígios, de algum modo, trago em mim. Traduzo esses caminhos poeticamente no bordado dos nomes e sobrenomes de minhas parentes nas páginas de tecido (fig. 35) que compõem o livro de artista *Ascendentes* (2020-21). Utilizo a mesma escrita capaz de apagar para homenagear aquelas anonimizadas nos acervos públicos e me lembrar daquelas com quem não convivi, como as bisavós e as tataravós.

A seguir, apresento parte das narrativas advindas das lembranças da mamãe Suame da Costa e das tias Suely Marreiros e Maria Lúcia Ribeiro, em torno das minhas ascendentes que pude conhecer. A primeira é a vovó paterna, Francisca Ribeiro Tavares mulher indígena que viveu em uma comunidade ribeirinha próximo a cidade de Nhamundá, seu nome completo consta apenas nas certidões de nascimento dos filhos. Casou-se duas vezes: do primeiro relacionamento gerou um casal de filhos e do segundo com o vovô Lúcio Azevedo Batista gerou quatro filhos, duas meninas e dois meninos, faleceu do parto do quinto filho que também não sobreviveu.

Há muitos vazios que habitam essas narrativas acerca da vovó Francisca, pois não se sabe o ano de seu nascimento. Papai José Lúcio conta que tia Maria Lúcia acredita que a mãe nasceu na década de 1930, pois faleceu por volta dos trinta e cinco anos, quando papai era criança, nem ele recorda do rosto dela. Sobre essa perda, tia Lúcia lembra que vovó estava com febre devido as complicações no parto realizado em nove de julho, data da festa de Santa Isabel em Nhamundá e no dia seguinte faleceu.

O percurso me levou para outros fios, acessei o nome da bisa materna, primeiro através da certidão de óbito que constava: Maria Nazaré da Silva Teixeira natural do Amazonas, viúva, aposentada, domiciliada na cidade de Manaus. Ao ler isso, pensei em como os documentos oficiais reduzem nossa existência. A bisa nasceu no ano de 1908, casou-se duas vezes, a primeira com o bisa José Teixeira, com quem teve cinco filhos (três meninos e duas meninas). Anos depois do falecimento do seu cônjuge, uniu-se em matrimônio com o senhor Santana. Em dezembro de 1993, ela faleceu, período em que eu tinha dois anos, as narrativas que ouvi acerca dela, foram aquelas que vovó Norma me contava acerca da religiosidade, curiosamente, católica e espírita da bisa, inclusive da mediunidade, bem como o cuidado da dela para com vovó depois de cada parto.

A segunda bisa materna, Narcisa Rodrigues da Costa uma senhora afrodescendente que viveu no interior do Amazonas, na cidade de Coari. Encontrei seu nome na carteira de identidade do vovô Ambrósio da Costa que minha mãe Suame guarda desde o falecimento dele em 1998. Mamãe não conheceu a vovó paterna, as poucas informações acerca da família do vovô que ela recorda vieram da tia-avó chamada carinhosamente de tia Coração, uma mulher afrodescendente, que os visitava esporadicamente, o que impediu o esquecimento dessa raiz africana na família e fortaleceu a profundidade dos laços de mamãe com as parentes paternas.

A outra bisa paterna é Izidoria Pereira Tavares, mãe de vovó Francisca, era uma mulher indígena que viveu em uma comunidade ribeirinha próxima à cidade de Nhamundá. A bisa Izidoria uniu-se com Francisco Domingos Ribeiro, com quem compartilhou a vida até seu falecimento em 1962, tiveram nove filhos: quatro meninas e cinco meninos. A tia Maria Lúcia é primogênita da vovó Francisca, contou que morou com a bisa Izidoria até os nove anos de idade, pois enquanto vovó trabalhava na colheita de juta para garantir o sustento dos filhos, a bisa cuidava dos netos. Titia Lúcia recorda das comidas que a anciã cozinhava e de como eles a ajudavam a cuidar das plantas, por exemplo carregando água do rio para regar as plantas. Inclusive, a bisa Izidoria era conhecida entre os vizinhos pelo costume de dar mudas do seu jardim.

A segunda bisa paterna, Maria Azevedo da Silva era fruto do relacionamento de uma mulher indígena, sua mãe que vivia em uma comunidade ribeirinha próximo a Nhamundá, com o português chamado José Malícia - não se sabe mais informações sobre seus pais, porque a bisa Maria foi criada por uma família de judeus. Aos quinze anos, uniu-se em matrimônio com o bisavô Esmeraldo, com quem gerou dez filhos, oito meninos e duas meninas, dos quais apenas cinco sobreviveram às adversidades da vida no interior.

Papai José Lúcio morou com a bisa Maria após o falecimento da vovó Francisca, pois vovô Lúcio Batista era cozinheiro de uma companhia de minério no Rio Trombeta e as longas viagens lhe impediam de cuidar sozinho dos filhos. Sobre a relação com a bisa, papai relatou que: "ela era nossa referência de afeto, sempre procurava preencher o vazio deixado por nossa mãe sendo muito amável e paciente com todos nós" (TAVARES, 2021). Meu pai contou que manteve o contato com avó paterna até sua adolescência, primeiramente nas comunidades de Sapucaia de Cima e depois em Caranã, localizadas nos arredores de Nhamundá. Sobre essa época, ele lembra das brincadeiras com Maria, regadas à colheita de mari-açu⁵ no quintal da casa da bisa. Depois que papai foi morar em Manaus, não conseguiu voltar ao interior para visitar a bisa Maria Azevedo que faleceu em 1983.

A tataravó materna Maria Corrêa da Silva, mãe da bisa Nazaré, chamada carinhosamente de Santa, era filha portuguesa, mas foi criada por outra família em Codajás, município do Amazonas, onde casou-se com o tataravô José Emiliano da Silva, um senhor afro-indígena que nasceu no estado do Ceará, juntos geraram duas filhas, Maria Nazaré e Joana, que nasceram na capital

⁵ Mari-açu é uma árvore também conhecida como ingá preto, originária da Amazônia, mas pode ser encontrada em outras partes do território brasileiro. Encontrada nas beiras do rio, possui frutos na forma de uma vagem lenhosa que mede de vinte a trinta centímetros de comprimento. É preciso quebrar a casca, para acessar o interior da fruta dividido por gomos, que podem ser comidos em natura, como também fervidos em água ou leite, nesse caso, seu gosto lembra chocolate com coco queimado.

amazonense. A descendência portuguesa foi narrada por minhas ascendentes maternas durante gerações, vovó sempre nos contava dessa confluência de raízes étnicas que constituem nossa família. A semelhança dos nomes entre mãe e filha, me fez pensar se a escolha seria uma forma de manter o vínculo materno por meio do primeiro nome, diante da impossibilidade de permanência do sobrenome da mãe que a filha se casasse. As narrativas apresentadas até este momento das investigações, me estimularam a continuar pesquisando essas mulheres, a fim de compreender mais de suas vivências, costumes e saberes.

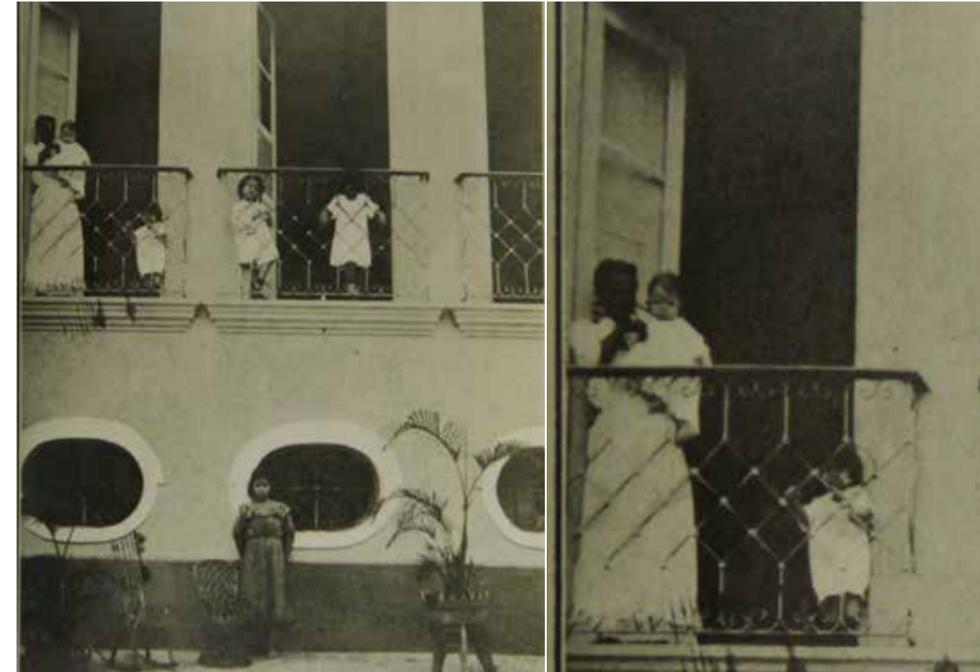


Figura 39. George Hubner, Anuário de Manaus de 1913-1914. Dimensão: 21 cm × 14,3 cm. Fonte: Museu da Imagem e do Som do Amazonas.

Ascendentes

Esses afetos familiares estão no centro do processo de criação do livro de artista *Ascendentes* que é composto por uma caixa envelopada com tecido (fig.24), material que tece nossas vidas, a tessitura de uma história compartilhada entre vovó, mamãe e eu. A tampa é forrada por pedaços triangulares de pano unidos pela costura, que aludem à forma do alicerce familiar a que pertencemos, composto por três mulheres que se conectam por linhas de afetos ao longo de gerações, como o tempo de um caseado elaborado manualmente. Além disso, a colcha de retalhos remete às tramas de segredos que compartilhávamos durante as rodas de conversa na cozinha da casa da matriarca, onde desfrutávamos das histórias que ela nos contava acerca de suas vivências com

outras mulheres, com as quais partilhava receitas, remédios e conselhos. A agulha marca, o ponto traça, o caseado une. Na costura, os fios formam caminhos que se encontram como a história da minha família, que pode se entrelaçar à de tantas outras.

No interior da caixa estão nove páginas de tecido com as bordas inferiores desfiadas (fig. 25). Apresento nelas os bordados dos nomes das parentes na seguinte ordem: mamãe, vovós, bisas e uma tataravó materna. Existem, na frente das páginas, pontos e fios soltos que parecem desconexos, mas que, quando viradas, possibilitam a leitura dos nomes das mulheres. O desfazer das tramas permite que se veja parte da escrita da página anterior ao folhear o livro. Há duas fotografias: a primeira é uma cena de vovó Norma me apoiando quando bebê, e a segunda mostra uma mulher afrodescendente em uma varanda com um bebê nos braços e outra criança próxima a ela, registro vindo do acervo do MISAM. Ambas foram impressas por meio do procedimento de fototransferência, no qual a imagem sofre a corrosão que evidencia o aspecto de perda, rastro e resto que elegi como conceitos centrais no processo de criação da coleção de livros.

Finalizo o livro com a imagem da retratada segurando um bebê nos braços (fig. 39), uma vez que os rostos delas preenchem meu imaginário e a associo com minhas vovós, bisas e tataravós, que nunca conheci. Para destacar a personagem, realizei o corte observado no detalhe da figura 9. Posicionada no canto esquerdo da varanda, não conseguimos observar a fisionomia dela, o que aproxima sua representação de uma sombra. Trata-se, portanto, de uma presença que não se revela em sua totalidade, aspecto que se interliga com a forma como essa imagem foi catalogada no inventário do museu, identificada sob a descrição "Crianças na varanda de uma casa". "Mulher", "negra" ou outra indicação de sua etnia não consta no inventário. Encontrei essa imagem no exercício de olhar envelope por envelope e cheguei a acreditar que a foto não constava no relatório oficial. Depois de conferir a lista, observo que essa mulher foi invisibilizada no processo de catalogação.

A vestimenta da retratada à moda europeia remete a função que as mucamas exerciam na casa dos escravocratas, as quais realizavam o trabalho doméstico e se diferenciavam das demais escravizadas por suas roupas que se aproximavam do estilo da família patriarcal, embora fossem menos imponentes, que os trajes das mulheres brancas. Para Quintas (2016, p.108): "Era como se houvesse um consentimento, uma permissão das camadas superiores. Quanto mais próximo ao contato direto com elas mais bem vestidas deveriam estar". Além disso, o registro dessas mulheres nos álbuns de família estava relacionado à demonstração de status e poder econômico daquele núcleo familiar em adquirir escravizados.

A foto se difere daqueles retratos feitos em estúdio, o que me leva imaginar que foi realizada durante um momento cotidiano. Quanto à legenda, não é atribuído o termo família, dessa maneira é possível pensar que essa mulher poderia ser a cuidadora dessas crianças. A aparência fotográfica não nos revela mais pistas sobre os gestos de afetividade entre ela e as crianças.

A associação da sombra com o modo de representação de mulheres afrodescendentes, me lembrou Marcela Bonfim quando comentou que, embora a técnica fotográfica se baseie na escrita da luz, ela está interessada na sombra, pois o excesso de luz impossibilita a visão e pode apagar, enquanto a sombra leva à imaginação e permite enxergar imagens não reveladas (BONFIM, 2020a). Além disso, para a fotógrafa, "um corpo negro não fala por si só, aliás nunca falou, mas fala por tantos outros" (BONFIM, 2020b). Portanto, a retratada invisibilizada no inventário desvela o apagamento de uma parcela da população que não pode mais ser excluída das páginas oficiais. Por mais que a historiografia oculte tais mulheres nos acervos, elas se revelam nos rastros que apontam os restos de memória.

O modo técnico como essa mulher foi retratada parece aludir ao processo de apagamento em que ela estava confinada, o qual se expandiu para além do tempo cronológico e atravessou séculos. Embora essa fotografada tenha sido invisibilizada nas narrativas oficiais, me conecto com ela, pois a cena me lembrou as tardes que passava com vovó Norma à beira da janela, olhando a rua de casa no período da minha infância. Além disso, essa imagem é uma possibilidade de acessar minhas ancestrais africanas com quem não tive a oportunidade de conhecer ou ver, mesmo que por fotografia. Olho para a fotografada com a lembrança da minha bisá materna, Narcisa Rodrigues da Costa.

A feitura dessa obra se relaciona com a proposição de destamar a história da minha família e habitar a casa como ateliê no período da pandemia da covid-19, que impossibilitou temporariamente o uso dos laboratórios da universidade. Utilizo o procedimento de fototransferência⁶ para imprimir as imagens dos livros. Atualmente, minha experimentação foi interrompida pela falta de acesso à prensa de gravura. Escolhi trabalhar com imagens impressas que não constam no livro anterior. Desfiz o crochê nas bordas do tecido impresso com as fotos, e as marcas da agulha no pano permaneceram como a falta, o vazio, aquilo que foi retirado ao anonimato do passado/presente. A seguir, em outros tecidos, iniciei o bordado dos nomes de minhas ancestrais, que depois tingi, e os manchei para manter o conceito de perda.

⁶ Procedimento em que se transpõe uma imagem para outro suporte por meio do uso de solvente e ajuda da prensa de gravura. A solução química provoca uma corrosão que reduz a nitidez da foto, bem como, por vezes, esta não é transferida em sua totalidade, visto que o resultado varia de acordo com a potência da prensa sob o suporte.



Figura 40. Processo de criação *Ascendentes* (2020-21). Tecidos tingidos com chá de cajuru. 2020. Fonte: Acervo da autora.

Vovó Norma cresceu no interior do Amazonas, em meio a culturas de mulheres indígenas e afrodescendentes que se utilizavam do chá de cajuru⁷ para tratar as enfermidades relacionadas ao útero e aos ovários. Lembro que ela preparava as garrafadas para todas as mulheres da família, principalmente em recuperação de algum pós-cirúrgico. Escolhi tingir os tecidos com a infusão dessa planta (fig. 40), pois representa o cuidado que vovó tinha com todas as parentes, mas também evidencia a potência criativa dessas mulheres que vai além da fertilidade de seus corpos e atravessa seus saberes e práticas.

Para historiadora brasileira feminista Luana Tvardovskas, o uso recorrente de elementos autobiográficos na produção de mulheres artistas contemporâneas auxilia na problematização em torno de temáticas consideradas feministas como memória, casa e corpo. Nesse contexto, um objeto pode ser um vestígio da vivência individual que abala a memória oficial da história e da cultura (TVARDOVSKAS, 2017).

A partir disso, indaguei a escolha dos materiais e procedimentos que utilizei nesse livro: a caixa, o retalho, a costura e o bordado. Recordo o período da minha infância, quando abria a gaveta retangular de madeira da máquina de costura da vovó Norma para ver o que ela guardava ali.

Lembro que sempre encontrava retalhos que sobravam dos ajustes das roupas que ela fazia junto aos carretéis de linhas, que às vezes se cruzavam com os tecidos e formavam um emaranhado semelhante aos fios das lembranças que anovelam a memória da nossa própria história. Vejo esse livro como um segredo de família que compartilho com quem abre a caixa ao modo de uma criança curiosa que quer descobrir o que a vovó guarda em uma gaveta.

Na montagem, optei por apresentar o avesso do bordado como frente da página, pois é no avesso da história que encontramos as mulheres ignoradas na cultura do Brasil. Se, de um lado, os versos dos pontos mostram os vazios, do outro, os versos da poética os preenchem. Ao folhear as páginas, os nomes das mulheres veladas são revelados. O curso cíclico representa a interconexão entre essas pessoas que atravessam temporalidades diferentes. O vazio entre os pontos (fig. 27) liga-se às ausências de imagens e documentos de identificação com que lidei ao longo dessa pesquisa, a exemplo dos fios e dos tecidos desbotados que remetem aos apagamentos sofridos, visto que histórias de mulheres afrodescendentes e indígenas foram invisibilizadas por séculos nos versos das narrativas oficiais.

⁷ O cajuru é uma planta nativa da Amazônia de porte arbustivo, muito utilizada devido às suas propriedades anti-inflamatórias que combatem doenças inflamatórias e reumatológicas (MARTINS, 2017). Para auxiliar a saúde da mulher, o chá pode ser usado na higiene íntima ou ingerido.

Encontrei acolhimento também nas reflexões poéticas da artista chilena Cecilia Vicuña, de ascendência indígena, que começou seu percurso artístico na pintura durante os anos 1960, mas exilou-se na Inglaterra e nos Estados Unidos em decorrência do golpe de 1973. A artista transita pelo território da mestiçagem em sua poética, além de habitar o entre-lugar⁸, pois estabelece a reconexão com suas identidades étnicas. Entre as principais articulações propostas por Vicuña, está a luta contra a homogeneização cultural junto à prática têxtil-textual referente às histórias silenciadas de mulheres indígenas (OLIVEIRA, 2019).

No livro de artista *La realidad es una línea* (1994), formado por uma folha de papel sulfite dobrada na qual está escrita a frase que o nomeia, Vicuña relaciona a realidade com a linha, algo contínuo da supremacia cultural na prioridade da história. A artista afirma: “O meu trabalho vagueia pelo que ainda não aconteceu, pelo potencial futuro do que ainda não foi formado, onde som, tecelagem e linguagem interagem para criar novos significados.” (VICUÑA apud OLIVEIRA, 2019, p. 2). Nessa proposta, ela tensiona a relação entre fio, linha, tessitura e palavra, característica relacionada com as camadas presentes no uso do têxtil nas culturas andinas, como comunicação, memória cultural, ritual, posicionamento político, entre outros (ZEGHER apud OLIVEIRA, 2019).

No entendimento da palavra como fio do tempo que compõe uma história, Vicuña utiliza a tessitura de acordo com os ensinamentos andinos em que a palavra para linguagem é fio e a conversa complexa o bordado. Tal visão se contrapõe à ocidental, que rotula o bordado e a tapeçaria como práticas menores dentro do fazer artístico, segregando-os da esfera das artes ditas como “maiores”. Para Cecilia Vicuña, as mulheres latino-americanas indígenas sempre utilizaram o tecido como outra forma de discurso, pois o fio atravessa mundos e margens (OLIVEIRA, 2019). Ao trazer a tessitura para o trabalho poético, evocamos uma expressão feminista e decolonial.

8 Para Bhabha (1998, p. 221) o entre-lugar “contesta genealogias de ‘origens’ que levam a reivindicações de supremacia cultural e prioridade histórica. [...] não celebrarão a monumentalidade da memória historicista, a totalidade da sociedade ou a homogeneidade da experiência cultural”. Assim, atuar nesse entre-lugar é priorizar as contranarrativas que põem em xeque a memória historicista, que rasuram as fronteiras ao focarem no lugar habitado pelas minorias, no qual o poder de fala destaca as identidades que foram invisibilizadas em processos totalizadores.

A partir dessas questões lançadas pela artista chilena, penso poder dizer que, se a realidade para ela é uma linha, a realidade da minha família é um fio desbotado e esgarçado nas páginas oficiais. Me pergunto como construir novos significados por meio desses fios que ora se rompem, ora se entrelaçam nas páginas de *Ascendentes*. O que o tecer aponta na história de minhas ancestrais? Por mais que eu utilize um sistema comunicativo diferente do Quéchuá ou do que Vicuña apresenta em sua obra, acredito que o esgarçamento das tramas alude às perdas envoltas nas biografias dessas mulheres que encontrei, sejam aquelas do acervo público ou as minhas ascendentes.

O crescimento de investigações teóricas em torno do apagamento de mulheres em acervos históricos é visível na contemporaneidade, assim como as proposições de mulheres artistas afrodescendentes e indígenas que questionam em seus projetos poéticos a partir de autobiografias, nas quais se apresentam possibilidades de reparação histórica diante da invisibilidade que essa população sofre ao longo de séculos nas narrativas oficiais.

Em *Ascendentes*, associo procedimentos de diferentes ordens. De um lado, trago aqueles que carregam saberes ancestrais, a exemplo dos chás medicinais, do bordado, da costura, que são atravessados de afetos compartilhados durante as rodas de conversas entre mulheres de geração a geração. Em contraponto, trago os de origem eurocêntrica, como o livro, a escrita e a fotografia, isto é, dispositivos que recorrentemente são utilizados pela historiografia para registro de pedagogias modernistas, na sua maioria de origem colonial. Quando estabeleço esses encontros, pretendo desestabilizar hierarquias entres esses conhecimentos. Assim, observo a formação de territórios híbridos possíveis em espaços íntimos do convívio doméstico que se interligam àqueles de caráter institucional. Nesses cruzamentos, surgem potências traduzidas em projetos poéticos.

Na procura dos fios que me formaram, escrevo outras páginas acerca das minhas ancestrais. Para Luana Saturnino, o ato de contar a própria história por meio da poética artística não se dá pelo temor de perdê-la, mas em um processo de reinventar a si e ao mundo (TVARDOVSKAS, 2017). Acredito que os elementos biográficos que escolhi em torno da memória da minha família me auxiliam a reconstruir minha identidade étnica, a refazer os laços que me foram retirados, a atravessar afetos de diferentes ordens nas imagens das representadas selecionadas.

A cada fio que transponho para a trama do tecido, percebo que a memória sobre minhas parentes se manifesta em mim de outra forma, por meio de saberes manuais que entrelaço às representações de mulheres anonimadas em arquivos públicos. Estabeleço uma conversa entre aquelas que sei chamar pelo nome, mas para quem não há imagens, e aquelas que foram fotografadas, mas sem identificações. Nesse diálogo, passado e presente se encontram; por sua vez, ausências se transformam em presenças, que antes eram nebulosas para mim.

ANONIMADAS

Diálogos possíveis



Figura 41. *Anonimadas*, 39x36x3cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2019-20. Obra: Acervo da autora.



Figura 42. *Anonimadas*, 39x36x3cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2019-20. Fonte da foto: Museu da Imagem e Som do Amazonas. Autor: Silvano Santos. Descrição: Mulher sentada com criança no colo. Técnica: Gel e Prata. Dimensão: 0,13x0,18CM 00.2 MM. Ano: S/D. Obra: Acervo da autora.



Figura 43. *Anonimadas*, 39x36x3cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2019-20. Fonte da foto: Acervo da família Costa Tavares. Ano: 1991. Obra: Acervo da autora.



Figura 44. *Anonimadas*, 39x36x3cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2019-20. Fonte da foto: George Huebner. Descrição: Anuário de Manaus 1913-1921 Fotografia de uma família não identificada. Dimensão: 14,3 cm 21 cm. Ano: S/D. Papel fotográfico fosco. Obra: Acervo da autora.



Figura 45. *Anonimadas*, 39x36x3cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2019-20. Fonte da foto: Acervo da família Costa Tavares. Ano: 1980. Obra: Acervo da autora.



Figura 46. *Anonimadas*, 39x36x3cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2019-20. Fonte da foto: Agesilau Araújo e outros fotógrafos. Fonte: Museu da Imagem e Som do Amazonas. Coleção: Renato Araújo. Manaus. Descrição: Duas senhoras e um garoto. Dimensão: 7cm 9,5 cm. Ano: S/D. Papel fotográfico fosco. Obra: Acervo da autora.



Figura 47. *Anonimadas*, 39x36x3cm. Algodão, fototransferência sob tecido. 2019-20. Fonte da foto: Acervo da família Costa Tavares Teixeira. Ano: S/N. Obra: Acervo da autora.

Envolvida na busca por minhas antepassadas, fui ao encontro dos arquivos pessoais. Observei nos álbuns de minha família fragmentos da existência de nossas parentes; tal conjunto possui inúmeras lacunas de tempo e de presenças — ou, melhor dizendo, de ausências. Esse acervo fotográfico é composto pelos álbuns de meus pais, dentre os quais há dois com fotos em tamanhos maiores (20 cm x 30 cm) e divididos: o primeiro acerca da cerimônia do casamento deles, e o segundo contendo momentos dos meus primeiros anos de vida. Também existem quatro álbuns com fotografias em tamanhos menores (10 cm x 15 cm), nos quais aparecem papai e mamãe em seus ambientes de trabalho, na igreja e em aniversários de amigos e familiares; além disso, há imagens dos passeios nos fins de semana.

Outra coleção de fotografias é a da vovó Norma, que ela formou ao longo da vida e que está sob os cuidados de minha família desde o falecimento dela. Nesse conjunto, existem fotos de tamanhos diversos, tanto em escala de cinza como em cores, que contêm retratos dos filhos e filhas, dos netos e netas, dos amigos e amigas, isto é, daqueles e daquelas que ela quis manter sempre por perto; pessoas que aparecem em momentos de confraternização como a ceia de Natal, casamentos e viagens para cidades do interior do Amazonas. Tanto na coleção de fotografias da vovó como na dos meus pais, parte das fotos chama a atenção pela corrosão da cena capturada, o que acredito ser resultado do mofo nas coisas devido à umidade do clima na Amazônia.

Ao folhear as páginas desses álbuns, vejo cenas que existem eternamente ali na imagem fotográfica, aspecto que compreendi ao ler os escritos do teórico e fotógrafo Boris Kossoy, que compara a fotografia com uma máquina do tempo, pois “viajamos no tempo em direção aos cenários e situações que nelas vemos representados; viajamos ao passado e vivemos por instantes essa ilusão documental através de nossas lembranças, de nossa imaginação” (KOSSOY, 2005, p. 35). Embora aqueles fragmentos de lembranças residam em um tempo distinto, aquelas fotos provocam em mim nostalgia e me impulsionam a construir outras ficções em torno das imagens, até mesmo daquelas sobre cujos arranjos íntimos não sabemos.

Entre o estado de nostalgia e as ausências imagéticas, fui ao encontro dos acervos públicos a fim de ficcionar em outros rostos o reconhecimento de minhas ancestrais que não era possível apenas com a coleção privada. Foi assim que, em julho de 2019, no período das férias da pós-graduação, viajei para Manaus com o intuito de visitar o acervo de fotografias do Museu da Imagem e do Som do Amazonas (MISAM) e pesquisar retratos de mulheres afrodescendentes fotografadas no século XIX na capital amazonense.



Figura 48. Fachada do Palacete provincial. Fonte: Rede de hotéis Manaus. Disponível em: <https://www.manaushoteis.tur.br/conheca-manaus/palacete-provincial?lang=es>. Acesso em: 08 abr. 2022.



Figura 49. Acervo do MISAM em exposição. Fonte: Agência Amazonense de Desenvolvimento Cultural (AADC). Disponível em: <https://www.agenciacultural.org.br/site/quem-somos/>. Acesso em: 08 abr. 2022.



Figura 50. Arquivo com as fotografias em papel do MISAM. 2019. Fonte: acervo da autora. Localização: Museu da Imagem e do Som do Amazonas.

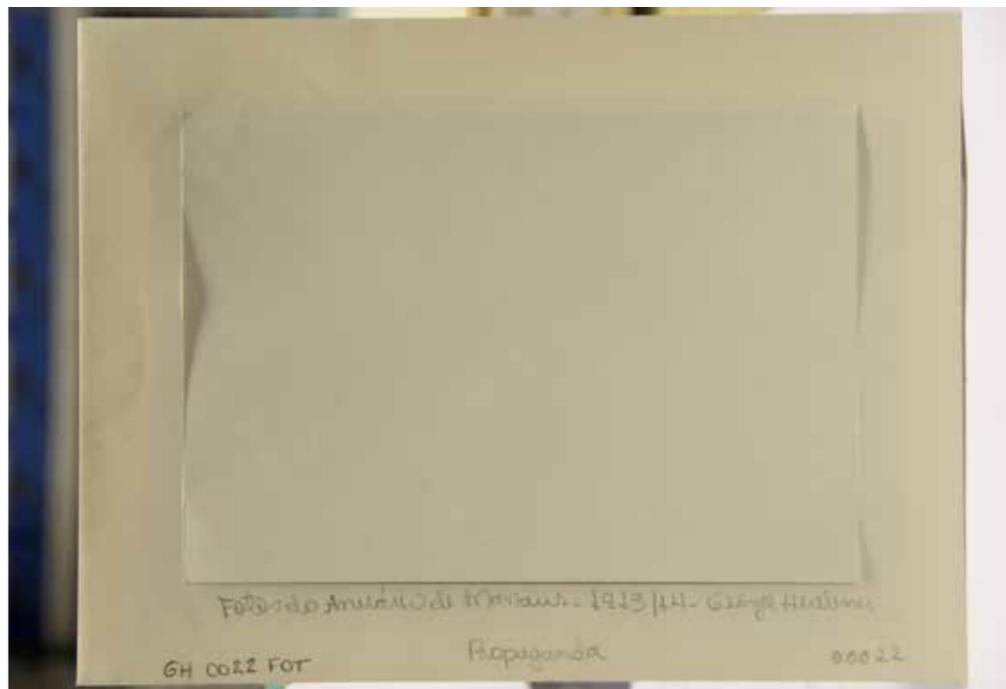


Figura 51. Envelope que guarda a fotografia. 2019. Fonte: acervo da autora. Localização: Museu da Imagem e do Som do Amazonas.

Vale destacar que o MISAM¹ integra um grupo de cinco museus junto com a Pinacoteca do Estado, o Museu Tiradentes, o Museu de Numismática do Amazonas e o Museu de Arqueologia. Todos eles estão localizados nas dependências do Palacete Provincial, prédio fundado em 1874 que, por mais de cem anos, foi o Quartel Central da Polícia Militar do Amazonas, tendo passado por restauros a partir de 2005 e sendo reinaugurado em 2009 como um espaço cultural que abriga coleções de artes (SECRETARIA DE CULTURA, 2020).

O acervo desse museu é proveniente de doações de diversas entidades e colecionadores, mas também de aquisições; além disso, há documentos institucionais da Secretaria de Cultura. Dessa maneira, formou-se uma variedade de materiais visuais e audiovisuais divididos em acervos museológico, iconográfico, bibliográfico, arquivístico e multimídia (GUIA DAS ARTES, 2020). Atualmente, segundo a Secretaria de Cultura (2020a), o museu contém:

[...] equipamentos de fotografia, cinema, música, televisão e rádio, dentre outros, além de peças de mobiliários. Na parte dos Acervos Iconográficos, encontram-se fotografias em papel, negativos e diapositivos em acetato e vidro, fotografias digitais em CD-R e DVD-R, filatelia e cartões postais. Livros, catálogos, jornais e revistas, partituras musicais, cartazes institucionais, pôsters de cinema, impressos e manuscritos compõem os Acervos Bibliográficos e Arquivísticos. Nos Acervos Audiovisuais e Multimídia podem ser encontrados filmes/documentos em DVD, Blu ray, fitas de vídeo e película, música em CD, discos de vinil, fitas cassete, DVD e fitas de vídeo.

Em meio à dimensão desse acervo, quando visitei o museu, entrei em contato com os administradores da instituição para pesquisar as imagens não expostas ao público, pertencentes à reserva técnica. Parte desses arquivos encontra-se guardada em um espaço localizado no subsolo do Palacete Provincial. Esse local é dividido em compartimentos que abrigam as fotografias, organizadas em coleções dispostas em pastas de plásticos, estas últimas identificadas da seguinte forma: nome da coleção, tipo, temas, quantidade de fotos e a catalogação (numeração dos envelopes contidos naquele conjunto).

¹ O MISAM é uma instituição cultural pública estadual idealizada pelo secretário de cultura Robério Braga em 1999, junto com a museóloga Vera Lucia, responsável pela concepção e implantação museológica e museográfica; posteriormente, tornou-se a diretora do Departamento de Museus e Centros Culturais da Secretaria de Estado de Cultura (SEC).

No meu primeiro dia de pesquisa na reserva técnica, procurei as fotografias impressas em papel com a temática do retrato: nesse processo, precisei abrir pasta por pasta, envelope por envelope. Porém, percebi que não era a melhor estratégia de pesquisa pela quantidade de arquivos; assim, procurei junto à instituição o inventário e, a partir disso, marquei as coleções e os arquivos que poderiam conter retratos de mulheres africanas e indígenas. Nessa metodologia, selecionei as fotos catalogadas com a temática mulher e depois observei a descrição da imagem, o que, em alguns momentos, facilitou o acesso à foto desejada.

Em seguida, montei uma lista com o nome da coleção, e a numeração da pasta e do envelope que continham a fotografia selecionada; contudo, a descrição do inventário algumas vezes não correspondia à numeração do envelope, de modo que eu abria o envelope anterior e/ou posterior ao selecionado na tentativa de encontrar a fotografia descrita. E assim, nessa busca, percebi que o acervo possui mais imagens de mulheres indígenas do que de afrodescendentes no que se refere ao período do final do século XIX até a primeira metade do século XX.

Ao final do processo, contabilizei oito imagens de mulheres afrodescendentes, o que me fez refletir sobre o apagamento dessas pessoas nos acervos fotográficos na capital amazonense e, conseqüentemente, na presença negada a essa parcela da população. Embora essa pesquisa não tenha a pretensão de responder a todas as perguntas acerca dessa problemática, instigou-me o desafio de gerar debates e visibilidades por meio de um trabalho poético em torno dessas questões.

Movida por tais reflexões, desenvolvi a obra *Anonimadas* (fig. 41), formada por imagens do acervo do MISAM e dos álbuns da minha família, que se assemelham pela composição do cenário e dos gestos das retratadas. O nome do livro faz menção às legendas dessas imagens no inventário do museu, em que não há a nomeação das retratadas, mas apenas descrições como *mulher não identificada* ou *anônima*. Portanto, escolhi esse substantivo, pois faz referência àquilo que está no anonimato, assim como à identidade dessas mulheres que possuíam um nome, mas que foram anonimadas na historiografia e na cultura.

Sobre o processo de apagamentos que acontece com as mulheres nos arquivos públicos, a historiadora Michelle Perrot, ao pesquisar os motivos dessa omissão, observou que as mulheres estão à margem das páginas da história oficial, isto é, fora dos acontecimentos, porque são pouco vistas, pouco faladas, o que leva ao silêncio das fontes cujos vestígios são poucos; em geral, estas são encontrados no âmbito do lar, porém ocorre dispersão dos arquivos. Outro fator é a autodestruição, processo em que as mulheres envolvidas pelo sentimento de “insignificância” ou às vezes de pudor destroem seus papéis pessoais com medo de que seus segredos sejam revelados depois de sua morte (PERROT, 2007).

Determinadas circunstâncias nos mostram que a falta de fontes dificulta a escrita acerca da existência singular das mulheres. Sendo assim, Perrot (2007, p. 16) diz que “escrever a história



Figura 52: À esquerda: Silvino Santos. *Mulher sentada na cadeira de vime*. Placa de negativo em gel e prata. Dimensão: 13 x 12 cm, 0,2 mm. Ano: S/D. Fonte: Museu da Imagem e do Som do Amazonas. À direita: *Norma Teixeira*. Técnica: Fotografia Analógica. Ano: S/D. Fonte: Acervo da família Teixeira.

das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas”. Portanto, é preciso resistir e retomar a presença que nos foi negada, recuperando os vestígios que sobraram dessas histórias silenciadas.

Instigada por tais questões, ao caminhar pelos arquivos do MISAM, encontrei fotografias de mulheres no ambiente doméstico com crianças e em família, as quais despertaram minha atenção devido aos gestos e olhares em frente à câmera. O ato de olhar para as fotografias daquelas mulheres anonimadas e estabelecer diálogos, fez com que eu lembrasse o que o escritor John Berger dizia: “nunca olhamos apenas uma coisa, estamos sempre olhando para as relações entre as coisas e nós mesmos” (apud LEITE 2001, p. 11). Ao me deter nas imagens escolhidas, notei que algumas delas se pareciam com as fotos que estão na minha memória afetiva acerca da vovó Norma e da mamãe Suame.

Quando olhei para a retratada acima, cuja imagem está acompanhada da legenda Mulher sentada na cadeira de vime (fig. 52), rememorei o retrato da vovó Norma esboçando um gesto parecido em sua cadeira. Depois do café da manhã, Vovó costumava ler tanto as notícias do jornal como os livros da bíblia. Dessa maneira, teço em torno daquelas mulheres anonimadas significações que formam “uma espécie de fio, de linha ou de ligação, que conduz ou direciona o sentido de uma maneira densa [...]” (IONESCO apud SAMAIN, 2012, p. 32). Nesse exercício, tramas são geradas e me colocam nesse trânsito entre as memórias da minha família e as imagens daquelas cujas histórias desconheço.

Ao observar o processo de anonimização no acervo, pensei nas lembranças que guardo da vovó Norma e questioneei se, depois do seu falecimento, sua imagem um dia poderia ser anonimada em um arquivo qualquer. Hoje eu penso: como conservar uma memória quando não se sabe o que se conseguirá perpetuar? Com a massificação das imagens, o filósofo Walter Benjamin (2012) dizia que a fotografia tinha encontrado seu último lugar de culto na face humana devido à recordação que se queria manter dos entes amados, falecidos; devido ao desejo de tê-los sempre por perto.

Movida pelo desejo de entender o que as fotografias dessas mulheres nos revelam acerca de sua existência, observei nos escritos do teórico Étienne Samain que a imagem pode ser o “grande jardim de arquivos declaradamente vivos, mais do que isso: uma ‘sobrevivência’, uma ‘supervivência’” (SAMAIN; 2012, p. 23). Ao pensar sobre tais aspectos que constituem uma fotografia, me indaguei como encontrá-los nas imagens pesquisadas. Um dos caminhos possíveis, a pesquisadora Miriam Leite, nos ensina que a história de uma foto pode se aliar à da outra; para isso, cabe a cada pesquisadora refazer os laços dessa vida, que residem nas camadas submersas da fotografia, em que permanecem traços do que já foi, e aliá-las a outras narrativas que a historiografia barrou (LEITE, 2001).

Tais inquietações me conduziram a pesquisar mais informações sobre as retratadas nos inventários do MISAM; no entanto, encontrei nas legendas apenas descrições como *família não identificada* no anuário de Manaus de 1913 – 1921 (fig. 44), ou *mulher sentada com criança no colo* (fig. 42). O caráter descritivo das legendas é observado no discurso da teórica Michelle Perrot, que problematiza as representações de mulheres pela perspectiva dos homens. Em meio à quantidade de imagens, obras literárias ou plásticas, é importante lembrar o seguinte: “ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam” (PERROT, 2007, p. 22). Tais ausências me inquietaram e me levaram a promover os diálogos entre as retratadas do acervo com minhas ascendentes, pois, mesmo diante do apagamento de subjetividades, insisto na elaboração de outras narrativas a partir das semelhanças entre elas, observadas nos modos como as mulheres seguravam os bebês em seus braços ou ainda nos objetos da casa e na maneira de olhar para a objetiva.

O encontro com aquelas retratadas me relembrou as narrativas que constituíram minha família, trazendo também à tona minhas lembranças de infância em que frequentemente olhava o álbum da vovó Norma. Ao longo do dia, ela nos contava as histórias relativas a cada fotografia, dizendo sobre o lugar em que fizeram determinada imagem, como estava seu humor naquele dia ou o motivo do registro. Por vezes, vovó se lembrava de como era rápida a passagem do tempo em nós, embora grande parte dessas fotos tem lacunas quanto ao tempo de feitura, às vezes temos uma dimensão do tempo cronológico por meio do ano de nosso nascimento e da proporção de nossos corpos nas cenas.

A historiadora Ana Mauad (2008) nos lembra que em cada descendência há um guardião ou uma guardiã da memória, responsável por organizar fotografias em álbuns ou guardá-las em caixas, além de ser aquele/aquela que narra as muitas histórias a respeito daquele núcleo. Sob tal perspectiva, vovó Norma era a guardiã da memória de nossa família, legado que passa de geração a geração entre mulheres. Algumas das histórias que vovó nos contava, hoje é mamãe Suame quem as narra para mim.

Esse exercício de rememorar as histórias familiares através das fotografias dos álbuns, atualiza a memória tanto por meio das palavras quanto das imagens. Assim, quando se conta sobre o passado de uma família, é comum recorrer aos álbuns de fotografias enquanto objetos de memória, pois eles contêm fragmentos de nossas parentes que são lembradas através das poses, trejeitos e crônicas familiares, essas que são repassadas por gerações. São essas reconstruções de narrativas individuais que compõem a memória coletiva, a qual apresenta o passado que se perpetuou e ainda vive na consciência social (MAUAD, 2008).

Envolta pela nostalgia dessas lembranças, apresento nas páginas de *Anonimadas* (2019-20) as seguintes fotos dos álbuns da minha família: a primeira mostra a mamãe Suame comigo nos meus primeiros meses de vida — mamãe conta que estava no processo de recuperação do parto (fig. 43); outra cena é vovó Norma segurando seu neto primogênito pela primeira vez (fig. 47), e a terceira foto traz consigo umas das cenas mais emblemáticas de vovó, pois rememora sua centralidade em nossa família. Trata-se de uma fotografia realizada num domingo de comemoração do dia das mães na década de 1980, em que vovó juntou parte da parentela numa composição recorrente na tradição dos álbuns de família do século XIX (fig. 43), mas que se diferencia da norma patriarcal pelo fato de ela aparecer no centro como a matriarca responsável por manter a família que formou.

Início a narrativa desse livro com uma mãe do acervo do museu que foi fotografada segurando seu bebê e, a partir dela, acesso a imagem da mamãe Suame. Na sequência, trago as fotos de família com intuito de mostrar a diferença estrutural quanto à centralidade da mulher na constituição do meu núcleo familiar. Depois apresento uma senhora afrodescendente com um bebê em seu colo para em seguida finalizar com a imagem da vovó Norma segurando o neto, relação que alude ao afeto e ao cuidado que as avós depositam nos mais novos.



Figura 53. George Huebner. Descrição: Anuário de Manaus 1913-1921. Fotografia de uma família não identificada. Dimensão: 14,3 cm 21 cm. Ano: S/D. Papel fotográfico fosco.

Entre as retratadas que apresento em *Anonimadas*, estão duas mulheres afrodescendentes que foram fotografadas de modos distintos e em tempos diferentes. Embora não haja precisão da data de produção de algumas dessas fotografias, elas são de tempos cronológicos diferentes: a primeira é do início do século XX, publicada no anuário de Manaus datado de 1913-1921; a outra foto não traz a data na legenda, mas, pela roupa da retratada, é imaginável que seja da segunda metade do século XX. Quanto ao suporte, são imagens impressas em papel, das quais algumas apresentam perdas da cena inicialmente capturada, seja por meio das manchas que — suponho — já faziam parte do negativo fotográfico, seja pelos rasgos na superfície dessas fotos.

A retratada afrodescendente da primeira cena (fig.53) se singulariza pela posição social que ocupou no início do século XX, pois essa é uma foto de álbum de família, na qual ela integra aquele núcleo familiar enquanto esposa. Tal parentesco é sugerido pelo modo como a mão dela encosta sutilmente no braço do homem sentado. Determinado gesto era comum entre os casais desse período, pois eles geralmente se tocavam em demonstração de afeto em frente à câmera.

A pesquisadora Georgia Quintas, que estudou os álbuns de família da elite açucareira do Recife do século XIX, observou que “o máximo percebido, em termos de expressão de afeto, é a mão feminina ao fazer uma discreta ligação. A postura frontal dos casais apenas destaca a ausência de uma situação muito distante, mesmo estando numa aproximação corporal [...]” (QUINTAS, 2016, p. 67). Além disso, era recorrente a representação do homem geralmente sentado, posição que faz referência ao sistema patriarcal, em que o marido é “reverenciado” por sua esposa de pé, reforçando o poder senhoril. Dentro dessa hierarquia, o outro cavalheiro em pé na fotografia estaria nessa posição por ser o mais jovem do grupo masculino, pois é possível pensar que a ocupação das cadeiras é feita de acordo com a idade (QUINTAS, 2016).

Chamou minha atenção nessa cena o olhar fixo da mulher para a objetiva numa postura austera, com trajes opulentos, incluindo o uso das joias e o formato do penteado, características que a aproximam da representação dos membros pertencentes à classe dominante e abastada daquele período. De acordo com os valores sociais da época, mostrar nobreza, civilidade e status significava transfigurar-se a partir dos códigos europeus. Segundo Quintas (2016), as mulheres brancas ricas queriam apresentar diante da câmera sua riqueza e altivez; para tanto, não economizavam nos itens do vestuário. Tal era o regime de autorrepresentação que acredito terem alcançado as mulheres afrodescendentes da elite manauara daquele período.

Outro fato curioso dessa imagem refere-se à data de 1913 a 1921; porém, depois de pesquisar sobre a trajetória do fotógrafo alemão George Huebner¹, responsável pelo registro, é possível

² George Huebner iniciou os registros fotográficos pelas expedições entre Peru e Brasil de 1888 a 1891. Também documentou a memória visual de Manaus entre 1895 e 1920, especialmente a

que a foto integre a publicação *Anuario de Manáos de 1913-1914*, lançado pelo fotógrafo em Lisboa no ano de 1913, visto que, desde 1919, ele estava em processo de encerramento das atividades profissionais e vendeu adiante o estabelecimento comercial localizado na capital amazonense. Soma-se a isso a morte do seu sócio de estúdio, Libânio do Amaral, no ano de 1920 (SCHOEPF, 2005).

Esse anuário é formado por 304 páginas e subdividido em seções: Manaus, administração do excelentíssimo senhor doutor Jorge Moraes e outras de caráter publicitário com anúncios diversos e seção literária. A publicação é considerada uma obra que consagra na Europa o estúdio *Photographia Allemã*, de Huebner, pois é o primeiro que registra de forma histórica, institucional e comercial a capital amazonense. Vale destacar que o custo do serviço do fotógrafo alemão era superior ao dos outros estúdios manauaras, o que nos leva a pensar que as mulheres representadas nas fotografias viviam em famílias abastadas (SCHOEPF, 2005).

A legenda da imagem em questão não contém os nomes dos/as retratados/as nem o sobrenome da família, embora esta pareça ser pertencente à elite manauara. Instigada por essa ausência, pesquisei mais séries fotográficas de autoria desse fotógrafo e observei no livro *George Huebner 1862 – 1935: um fotógrafo em Manaus*, escrito pelo pesquisador Daniel Schoepf, que existe um grupo de imagens de Huebner que foram coletadas em diferentes acervos museológicos nacionais e estrangeiros, nos quais percebi que, nas fotografias de mulheres, não há a indicação do nome delas na legenda. Por exemplo, em um retrato com três adolescentes brancas, consta a seguinte descrição: *As filhas do senhor Jorge Ayres de Miranda*; desse modo, a nomeação delas não é revelada, são apenas filhas de alguém. O curioso é que, em retratos de homens, o nome e o sobrenome constam na legenda. Diante disso, o apagamento parece acontecer primeiramente pelo fotógrafo, sob critério de gênero e não somente com base na racialização.

A segunda afrodescendente retratada (fig.54) é uma senhora cuja representação aparece duas vezes no acervo, isto é, em fotos registradas em tempos diferentes. Na primeira ela apoia o bebê em seu colo, e na segunda é fotografada ao lado de outra mulher que parece ser a mãe do menino junto dela, já que o abraça pela cintura. Também as feições do garoto da segunda foto se assemelham com alguns traços do bebê da primeira; contudo, as cenas não explicitam o parentesco entre a senhora e os outros retratados.

efervescência do período gomífero na cidade. Além disso, publicou textos em revistas de ciência e viagem, e também forneceu imagens para artigos científicos. Isso garantiu sua entrada para o grupo dos pioneiros da documentação iconográfica da Região Norte do país (SCHOEPF, 2005).



Figura 54. Agesilau Araújo e outros fotógrafos. À esquerda – Descrição: retrato de uma senhora com um bebê no colo. Coleção: Renato Araújo. Manaus. Dimensão: 5,5 cm x 6 cm. Ano: S/D. Papel fotográfico fosco. À direita – Descrição: duas senhoras e um garoto. Coleção: Renato Araújo. Manaus. Dimensão: 7 cm 9,5 cm. Ano: S/D. Papel fotográfico fosco. Fonte: Museu da Imagem e Som do Amazonas.

O curioso dessas cenas é que a afrodescendente desvia o olhar da objetiva nas duas imagens, mas na primeira ela olha de forma afetuosa para o bebê, ao passo que na segunda lança o olhar para fora do campo representativo, o que interpreto como certo desconforto diante da tomada fotográfica. A mulher ao seu lado também não faz nenhum gesto que sugira uma relação afetiva com a senhora, o que aponta para um possível vínculo empregatício entre elas. O garoto não aparece como um elo entre a senhora e sua mãe, tendo em vista que ela poderia ser sua cuidadora. Ao invés disso, a afrodescendente é representada na composição fotográfica de forma separada dos outros retratados.

Essas fotografias sugerem a permanência, nas famílias brancas, dessas senhoras afrodescendentes, aspecto que traz à tona o trabalho da mulher negra nos cuidados das crianças brancas. A representação dessa fotografada se relaciona com uma das funções da mulher negra no período colonial: a ama de leite, que exercia o cuidado com as crianças brancas desde a amamentação até os primeiros contatos de educação. Dentro do regime escravocrata, era uma relação complexa, pois, se por um lado existe a desvalorização social, moral e humana da escravizada, também existe a possibilidade de afeto entre crianças e amas (QUINTAS, 2016).

Os retratos oitocentistas de crianças brancas fotografadas com as respectivas mulheres que delas cuidaram, expressam outra forma de representar as afrodescendentes nesse período, pois tais registros apresentam as fotografadas em uma postura solene, diferente do enquadramento frontal de meio-corpo, recorrente nas fotos de escravizados/as representados ao modo de um objeto a ser comercializado (QUINTAS, 2009).

Os laços afetivos podem ser observados em algumas das fotos daquele período, como ressalta Georgia Quintas, que analisou imagens dessa temática e percebeu que “o que mais impressiona nesses retratos é a sugestão de proximidade afetiva mútua entre escravas e as crianças. Contudo, nos retratos em que aparecem as verdadeiras mães brancas, é patente a ausência de demonstração

de carinho” (QUINTAS, 2016, p. 193). Isso demonstra que, na primeira infância, a mãe que nutre, cuida e ensina é a ama, o que gera o sentimento de ternura entre eles.

Ao analisar a importância da mulher negra na constituição da cultura brasileira, Lélia Gonzalez esmiúça a figura da ama de leite, também chamada de “mãe-preta”, que para autora não é o “exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco essa entreguista, essa traidora da raça como quem alguns negros muito apressados em seu julgamento. Ela, simplesmente, é a mãe” (GONZALEZ, 1984, p. 236). Porque é essa mulher que amamenta, cuida da higiene, coloca para dormir, ensina a falar, conta história, entre outras funções, enquanto a mãe biológica é destinada à função de gerar os filhos, cumprindo os papéis da esposa legítima. A partir dessa relação, Gonzalez compreende que a cultura brasileira corresponderia à criança e a função materna é referente à internalização de valores da cultura africana, os quais desbancaram a raça dominante (GONZALEZ, 1984).

Vale lembrar que, no período oitocentista, existiam aqueles que defendiam a rejeição do leite materno de mulheres afrodescendentes, pois acreditavam na possibilidade de a lactante passar sua cultura de origem para a criança branca. Assim, as famílias escolhiam as amas católicas para determinada função (QUINTAS, 2009).

Inquieta com tais questões relativas ao modo como mulheres afrodescendentes foram representadas na fotografia, pesquisei as poéticas de outras mulheres artistas contemporâneas que investigam essa problemática. Logo, encontrei diálogo nas reflexões da artista Rosana Paulino², que aciona em seus trabalhos o arquivo, o livro de artista e os ofícios manuais como a costura e o bordado, desencadeados a partir do intercruzamento de imagens vindas de arquivos públicos junto com aquelas da memória familiar. Paulino observou que, na cultura brasileira referente à mídia de massa, a mulher negra é retratada assim:

A primeira coisa que me chamou a atenção foi o fato de que não tínhamos bonecas negras para brincarmos e todos os modelos que apareciam na TV e nos livros infantis eram sempre da fada e da princesa linda, loira e de cabelos lisos[...]. Só quando fui crescendo é que percebi essa exclusão, esses parâmetros. Porque a mulher negra sempre aparecia na TV no papel de empregada doméstica ou como mulata gostosa, sempre nessa situação, sempre nos papéis de excluídos. (PAULINO, 2014).

Essas práticas produzem lugares de exclusão estabelecidos na relação entre arte e ciência que contribuíram para a formação do racismo, lugares esses expressos nas fotografias de catalogação étnica e dos costumes que reforçam as teorias de dominação e superioridade racial (PAULINO, 2018). A exemplo da representação da empregada doméstica observada em algumas das fotografias apresentadas neste estudo, isso demonstra as raízes profundas, infiltradas na estrutura da sociedade brasileira, da escravização de afrodescendentes que atravessou gerações ao longo dos séculos.

Nesse processo poético de trazer as fotos dos álbuns de família para refletir sobre as ausências



Figura 55: Rosana Paulino. *Parede da memória*. Instalação. 1994-2015. Fonte: Disponível em: https://www.rosanapaulino.com.br/imagens/galeria/galeria_07.jpg. Acesso em: 12 jul. 2020.

é reivindicar o direito a memória negado para descendentes de africanas e indígenas. Sobre a fotografia a artista comenta:

Eu queria lidar de forma mais contundente com o fato de ser negra, e isso a fotografia me dava. Eu gosto muito é de trabalhar com a foto já feita, porque ela tem um afeto muito grande. Eu lembro que eu li um texto do André Bazin que ele dizia que as fotos eram pequenas múmias de papel. Isso foi uma abertura para mim. Eu comecei a olhar as fotos de maneira diferente. (PAULINO IN O PROCESSO..., 2014).

Em especial, me chamou a atenção a instalação *Parede da memória*³(1994-2015), de Rosana Paulino, composta por 1.500 patuás (fig.55), peças usadas como proteção por religiões de matriz africana, comuns no âmbito domiciliar da artista. Junto a esses itens, ela traz onze retratos familiares que são multiplicados, como forma de investigar sua própria identidade através da ancestralidade de seus ascendentes.

³ A obra *Parede da Memória* foi exibida pela primeira vez no ano de 1994, é considerada um marco da arte afrodescendente no país, diante de sua temática em torno das discussões de gênero e etnia por meio de um viés urbano e periférico, raridade naquele cenário de produções. Depois de vinte um ano da primeira exposição, a instalação foi adquirida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2015 (PAULINO, 2016).

De acordo com Paulino, sua família guardava uma caixa de fotos que gostava de manusear quando criança. Através dos álbuns, a artista conta: “posso saber quem sou eu, de onde vieram meus antecedentes, meus pais, minha mãe, minha avó. Daí veio a Parede da Memória” (PAULINO, 2014). Ao reunir em uma parede elementos advindos da micronarrativa de uma família, é possível conectá-la à representação da população negra no Brasil e também evocar a presença invisibilizada dessas pessoas no cotidiano, pois não há como ignorar a presença de uma multidão de afrodescendentes que a obra aciona em sua estrutura.

Também sou movida por tais questões, as quais permeiam a construção da obra *Anonimadas*, composta por páginas feitas de retalhos que encontrei no ateliê de gravura, esquecidos no fundo de uma gaveta à vontade da ação do tempo em sua estrutura. Do mesmo modo, as fotografias daquelas mulheres estavam à mercê da frieza da catalogação do museu. A quantidade do tecido achado foi insuficiente para a construção de todo o livro de artista; logo, precisei comprar outro pano de algodão cru, que tingi com o uso de chás para aproximá-lo da coloração das páginas iniciais. Embora a intensidade da cor seja diferente entre os panos, é possível relacionar essa característica com as temporalidades das imagens dessas retratadas que também são distintas, mas se conectam através do conceito de esquecimento.

Além disso, a atuação do tempo (tanto no tecido como nas fotografias nele impressas por meio da fototransferência que se apaga aos poucos conforme é exposta à luz), rememora o caráter fantasmagórico presente na fotografia, que se relaciona com a fragilidade da memória em torno da existência daquelas mulheres veladas no espaço do lar. Para a montagem de *Anonimadas*, sobrepos as páginas de diferentes tamanhos, de modo que, de retalho em retalho, resultam em encaixes e desencaixes, assim como as narrativas criadas no âmbito familiar.

Também escolhi trazer em *Anonimadas* a manualidade presente no âmbito do nosso lar como a costura e o crochê. O caseado de crochê nas bordas das páginas remete aos panos de pratos, itens comuns nas cozinhas de várias casas (também era o presente coringa de vovó Norma para seus familiares e vizinhas; minha mãe, inclusive, ganhou vários ao longo dos seus aniversários). Ao trazer esse objeto como suporte para o livro de artista, convoco um saber geracional de mulheres que chegou até mim e com o qual produzi algumas toalhas de centro para a casa da vovó. Tramar esses caseados junto às retratadas do acervo é uma maneira de presenteá-las com a memória íntima do ambiente familiar em que fui criada e, assim, simbolicamente tecer caminhos possíveis para as memórias que foram apagadas ao longo do processo de arquivamento.

O uso de técnicas associadas ao artesanato é recorrente em poéticas de mulheres artistas contemporâneas. Dentre elas, Rosana Paulino destacou a potência afetiva que esses saberes ativam, vinculando-os à ancestralidade, pois em cada casa é comum encontrar objetos que formam nossa memória familiar, que caracterizam nossas ancestrais e que as artistas trazem para suas obras (PAULINO, 2019). Essa seria uma das estratégias para rememorar a humanidade e a

afetividade, e reverter o apagamento dessas mulheres nos dados oficiais.

Além disso, existe uma resistência desses saberes geracionais que é evocada nos trabalhos poéticos, aspecto que se interliga com nossa existência, esta que, para o teórico Homi Bhabha (1998), é marcada pelo sentimento de sobrevivência ao habitarmos nas fronteiras do presente em que vivemos momentos de trânsito, onde tempo e espaço se cruzam, produzindo figuras complexas de diferença e identidade num movimento exploratório constante no contemporâneo. Isso leva à formação de sujeitos compostos que sofreram com as histórias de privação e discriminação, e que se interligam por questões de raça, classe, gênero.

Quando articulo um diálogo entre imagens de diferentes temporalidades, penso no ato de ir e vir no tempo como uma possibilidade de tecer tramas entre as mulheres fotografadas. Diante dessas perspectivas, o processo de dialogar com o passado me impulsiona à interlocução de memórias silenciadas que as fotografias guardam e que me permitem costurar diálogos. Nesse sentido, Kossoy (2005, p. 36) afirma: “Trata-se de um diálogo mudo, subliminar, sensível e inteligente que é gestado entre o nosso olhar e a nossa mente diante de uma foto ou de um conjunto de fotos”. O entrelaçamento dessas narrativas me interessa nos arquivos, bem como o encontro dos rastros negligenciados.

Ao olhar para as representações daquelas mulheres, sou movida pelo afeto de quem procura nos arquivos o preenchimento de suas lacunas imagéticas. E, a partir do livro de artista, uma poética recorrente na contemporaneidade, encontro um lugar que me permite dizer, no cruzamento de imagens e palavras, vozes desvanecidas no passado recente.

EXISTÊNCIAS LÍQUIDAS

Caminhado por saberes



Figura 56. *Existências líquidas*. 17,5× 13,5× 1 cm. fototransferência, escrita sob filtro de café, vegetais sob resina. 2019-20. Fonte: acervo da autora.



Figura 57. *Existências líquidas*. 17,5x 13,5x 1 cm. fototransferência, escrita sob filtro de café, vegetais sob resina. 2019-20. Fonte: acervo da autora.



Figura 58. *Existências líquidas*. Indígena da etnia da região do Rio Jatapu. 17,5× 13,5× 1 cm. fototransferência e vegetais sob resina. 2019-20. Fonte da fotografia: Museu da Imagem e do Som do Amazonas. Autor: Silvano Santos, Indígena jatapu com colar, rio Negro, Amazonas. Ano: 1944. Dimensão 13× 12 × 0.2 cm. Obra: acervo da autora.



Água de Jucá

Uso: usar a água de jucá, para
gargarejar quando a boca
está inflamada, tosse, machucado na boca.

Receita

$\frac{1}{2}$ litro de água filtrada

2 vasos de jucá

Preparo

Deixar de molho o jucá de 24 horas
para o cozimento até a água mudar de
cor.

Colar um pouco de água
na boca e fazer o gargarejo
três vezes ao dia.

Figura 59. *Existências líquidas*. Água de Jucá. 17,5 × 13,5 × 1 cm. fototransferência, escrita sob filtro de café, vegetais sob resina. 2019-20. Fonte: Acervo da autora.



Figura 60. *Existências líquidas*. Indígena do conjunto dos Maku (divididos em seis etnias: Nukak, Bara, Hupda, Yuhupde, Dow, Nadöb). 17,5× 13,5× 1 cm, fototransferência e vegetais sob resina. 2019-20. Fonte da fotografia: Museu da Imagem e do Som do Amazonas. Autor: Silvano Santos, Grupo de mulheres indígenas com criança no colo, Macu, Roraima. Ano: S/D. Dimensão: 13 cm × 12 cm × 0,2 cm. Obra: Acervo da autora.

Chá de
Sara tudo

Uso de Sara tudo para inflamação e
na ~~na~~, para mizma no início de
desenvolvimento e depois de amadurecimento no
útero.

Receita

1 litro de água

1 pouco de Sara tudo

Preparo

Colocar em uma panela com 1 litro de água
e os cubinhos de Sara tudo. Levar
ao fogo por 15 minutos até a água
fuer da cor de pimenta

Tomar com leite três vezes
ao dia de manhã.

Figura 61. *Existências líquidas*. Chá de Sara tudo. 17,5× 13,5× 1 cm, escrita sob filtro de café e vegetais sob resina. 2019-20. Fonte: Acervo da autora

Figura 62. *Existências líquidas*. Indígena do conjunto dos Maku (divididos em seis etnias: Nukak, Bara, Hupda, Yuhupde, Dow, Nadöb). 17,5 × 13,5 × 1 cm. Fototransferência e vegetais sob resina. 2019-20. Fonte da fotografia: Museu da Imagem e do Som do Amazonas. Autor: Silvino Santos, Indígena Macu, Roraima. Ano: década de 1920/30. 13× 12×0,2 cm. Obra: Acervo da autora.



Chá de Carqueja

Vovô dizia que servia para má digestão, tratar o fígado depois do uso de medicamentos farmacêuticos muito forte.

Receita

1 litro de água

1 punhado de folhas secas de carqueja

Preparo

Colocar na panela o litro de água e deixar ferver, depois acrescentar a porção de folhas secas, tampar a panela e apagar o fogo. A cor da água ficará amarelada.

Tomar um copo três vezes ao dia até melhorar.

Figura 63. *Existências líquidas*. Chá de carqueja. 17,5 × 13,5 × 1 cm. Escrita sob filtro de café e vegetais sob resina. 2019-20. Fonte: Acervo da autora.



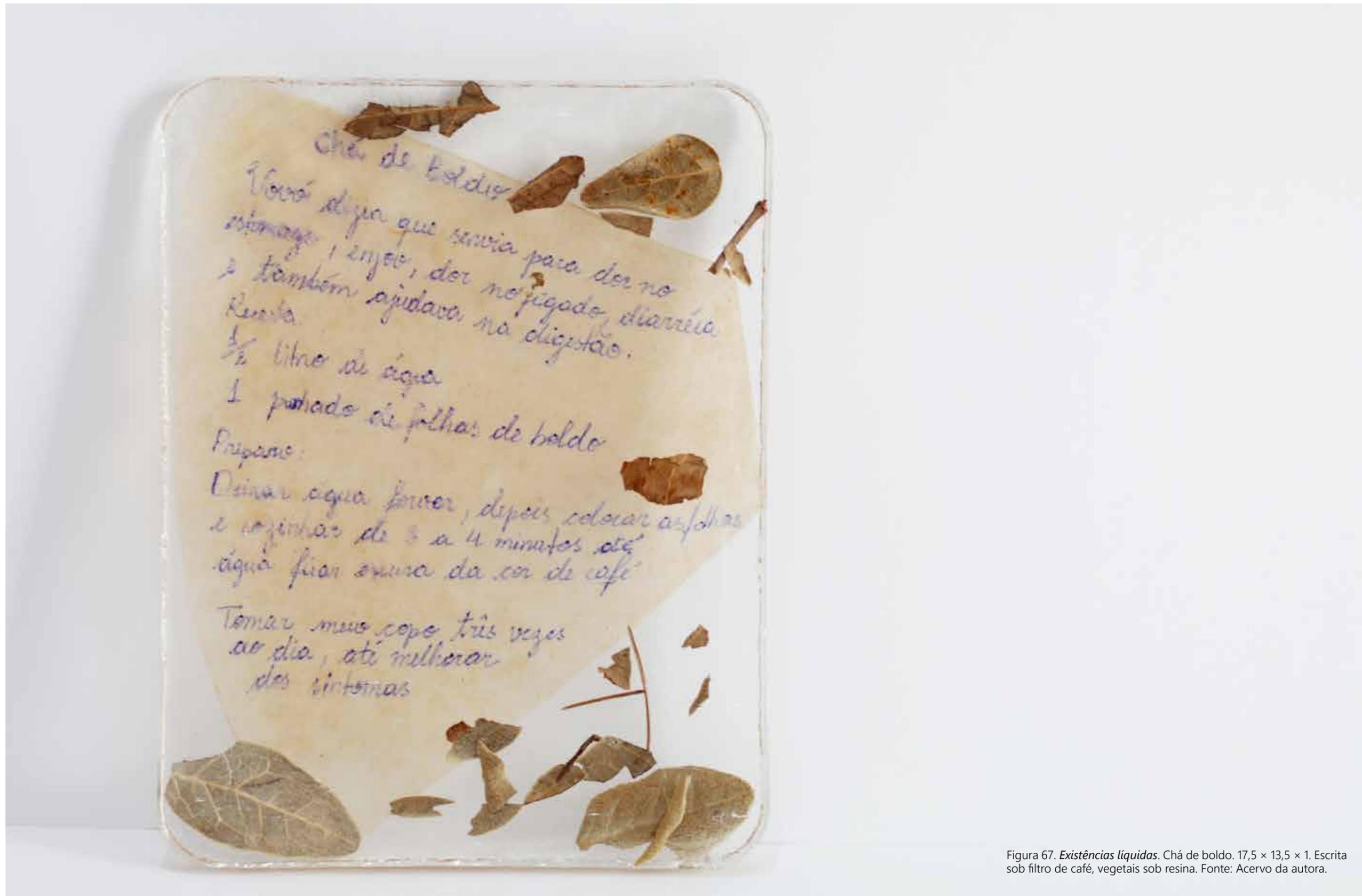
Figura 64. *Existências líquidas*. Mulheres indígenas da região do rio Putumayo. 17,5 X 13,5 x 1 cm Fototransferência, vegetais sob resina. 2019-20. Fonte: Museu da Imagem e do Som do Amazonas. Autor: Silvino Santos, *Indígenas pintadas Putumayo*, Peru. 1911/1912. 13 x12x 0.2cm.



Figura 65. *Existências líquidas*. Água de carapanaúba. 17,5 x 13,5 x 1 cm. Escrita sob filtro de café e vegetais sob resina. 2019-20. Fonte: Acervo da autora.



Figura 66. *Existências líquidas*. Indígena do conjunto dos Maku (divididos em seis etnias: Nukak, Bara, Hupda, Yuhupde, Dow, Nadöb). 17,5 × 13,5 × 1 cm. Fototransferência, vegetais sob resina. 2019-20. Fonte da fotografia: Museu da Imagem e do Som do Amazonas. Autor: Silvino Santos, Grupo de mulheres indígenas com criança no colo, Macu, Roraima. Ano: S/D. 13 × 12 × 0,2 cm. Obra: Acervo da autora.



Chá de boldo

Uso: água que servia para dor no estomago, enjoos, dor no fígado, diarreia e também ajudava na digestão.

1/2 litro de água
1 punhado de folhas de boldo

Preparo:
Deixar água ferver, depois colocar as folhas e cozinhar de 3 a 4 minutos até a água ficar escura da cor de café

Tomar duas copos três vezes ao dia, até melhorar dos sintomas

Figura 67. *Existências líquidas*. Chá de boldo. 17,5 x 13,5 x 1. Escrita sob filtro de café, vegetais sob resina. Fonte: Acervo da autora.

A obra *Existências Líquidas (2019-20)* foi gerada a partir do encontro com a coleção de negativos em vidro do fotógrafo e cineasta luso-brasileiro Silvino Santos, que atuou na Amazônia na primeira metade do século XX. Arquivos que integram o acervo do MISAM, vale lembrar, que o conjunto fotográfico é datado de 1910 a 1950 e apresenta as seguintes temáticas: povos indígenas, paisagens, animais, seringais, prédios públicos em Manaus e fotos da família do empresário da borracha J. G. Araújo, que patrocinava os filmes produzidos por Santos na Amazônia.

Dentro desse conjunto selecionei retratos de mulheres indígenas, a seguir, pesquisei o inventário desta instituição, a fim de encontrar nas legendas mais informações sobre as fotografias e comparar a imagem com a descrição fornecida pela catalogação. Nesse processo verifiquei que existem dois inventários sobre esta coleção. O primeiro, data de outubro de 1990 (fig.68), desenvolvido pela museóloga Jane Clotilde Cony Cruz, no qual apresenta o levantamento solicitado pelo superintendente Dr. Sergio Vieira Cardoso desse acervo pertencente à Secretaria de Cultura do Amazonas. Inicialmente, a museóloga descreve a situação que os arquivos foram entregues, especificando a quantidade de caixas contendo as fotos, placas de negativo em vidro e películas filmicas.

Segundo Cruz (1990), o material estava envolvido em folhas de revistas, papel ofício e tecido, o que dificultou a conservação. O mal acondicionamento causou a proliferação de fungos, mofo, pois estavam dentro de caixas de papel fotográfico deterioradas. Também encontraram chapas quebradas e grudadas entre elas. Frente a essa situação, a museóloga alertou para os cuidados com o arquivo que atenuariam o processo de deterioração, a exemplo do armazenamento em um local climatizado artificialmente, com desumidificador em uma sala sem cortinas e janelas, iluminação baixa, além do mobiliário ser de aço esmaltado. As embalagens que não deviam conter cola, de preferência em plástico Poliéster Mayalar por reagir menos aos componentes químicos e a deterioração. Quando visitei a instituição em 2019, encontrei esses arquivos armazenados em um armário de metal, seguindo parte das recomendações sugeridas pela museóloga.

No segundo inventário (fig.69) realizado nos anos 2000, o modo de catalogação se diferencia do anterior, pela numeração que foi alterada, bem como as fotografias receberam uma legenda descritiva mais detalhada da cena, também fornecem as inscrições feitas à margem das placas de negativo, junto com o estado físico que se encontra cada arquivo.

Dentro desse acervo, escolhi retratos de mulheres indígenas, os quais despertaram minha atenção pelo desejo de encontrar nos rostos delas a fisionomia imaginada da vovó Francisca Ribeiro e da bisá Izidoria Pereira, desconhecidas para mim. Além disso, me instigaram as nomeações acerca dos povos indígenas nessas fotos, pois no primeiro inventário da instituição realizado em 1990, as legendas são meramente descritivas. De acordo com a museóloga Jane Cruz, responsável pela feitura do documento, as identificações visavam "facilitar o manuseio;

06 - Vapor "JUPITER" da J.G.ARAUJO
 07 - Embarcações
 08 - Vapor "JUPITER" - carregamento de lenha
 09 - Cervejaria Miranda Correa (XPTO) - MANAUS

CAIXA 03 (02)
 01 - Extrativismo - JUTA " Murry- Piratininga " (Quebra
 02 - Igreja dos Remédios - MANAUS
 03 - Lâmina completamente deteriorada
 04 - Palácio Rio Negro - MANAUS
 05 - Extrativismo -
 06 - Alfandega de Manaus
 07 - Paisagem amazonica - Casa flutuante
 08 - Corte e transporte de lenha
 09 - Extrativismo
 10 - Extrativismo - Seringueira
 11 - Prefeitura Municipal de Manaus
 12 - Sede dos Correios - Eletro-ferro S/A - Chafariz -
 13 - Paisagem - Casas , gado (cidade ou Vila Amazonia)
 14 - Casa estilo nipônico (Vila Amazonia)
 15 - Alfandega - refletindo na rua molhada ou alagada -
 16 - Imigração japonesa - Vila Amazonia
 17 - Instituto de Educação do Amazonas (IEA) - MANAUS

CAIXA 04 (66)
 01 - Extrativismo - Borracha (pêlas) e piaçava
 02 - Extrativismo - Piaçava (planta)
 03 - Extrativismo - Piaçava (Planta)
 04 - Porto de lenha
 05 - Índios
 06 - Extrativismo - Piaçava
 07 - Extrativismo - Embarque da piaçava
 08 - Construção a margem do rio

Figura 68. CRUZ, Jane. Inventário do MISAM da coleção de Silvino Santos. 1990. Localização: MISAM

Coletânea fotográfica Silvino Santos.
 Negativos em suporte de vidro

Nº	IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM	PROCESSO	DIMENSÃO	DATA	Estado de Conservação	OBSERVAÇÃO
1	"Criança sentado em um banco"	Gel e Prata	6,9 x 0,13CM 90,2 MM	S/D	Bom	Pequenas perdas de emulsão na imagem
2	"Criança sentado"	Gel e Prata	0,18 x 0,13CM 90,2 MM	S/D	Regular	Perda de emulsão no negativo
3	"Mulher não identificada" (palavra "BACHERACH" escrito na parte inferior do negativo "Lafaxerod proof bacherach")	Gel e Prata	6,9 x 0,13CM 90,2 MM	S/D	Bom	Pequenas perdas de emulsão na imagem
4	Foto primeiro plano: Menina ao lado de um bolo de aniversário. Segundo plano: Janela e ramos de plantas.	Gel e Prata	0,18 x 0,13CM 90,2 MM	S/D	Bom	
5	Família J.G. Araújo (duas imagens)	Gel e Prata	0,18 x 0,13CM 90,2 MM	1911	Regular	
6	"Mulher" não identificada (palavra "BACHERACH" escrito na parte inferior do negativo. Há um nome gravado na imagem pertencendo "Lafaxerod proof bacherach")	Gel e Prata	6,9 x 0,13CM 90,2 MM	S/D	Bom	
7	Família 1º plano: duas crianças; ao fundo: dois homens de terno e três mulheres. Confirmar se é a família J.G. Araújo	Gel e Prata	0,18 x 0,13CM 90,2 MM	S/D	Bom	
8	Casal, mulher vestida de preto, homens de terno branco e uma jovem com cesto de doces na mão esquerda.	Gel e Prata	0,13 x 0,13CM 90,2 MM	S/D	Bom	Perda de emulsão na imagem

AMAZONAS
 SECRETARIA DE CULTURA

Figura 69. MISAM, Reserva técnica. Inventário atual MISAM da coleção de Silvino Santos. 2010. Localização: MISAM.

os suportes de vidro foram identificados superficialmente” (Cruz, 1990, p. 2). Nesse processo, as retratadas foram nomeadas segundo a classificação etnográfica daquele período, o que se manteve até o período que visitei a instituição.

Segundo o pesquisador Fernando Tacca tais nomenclaturas são resultantes do processo de colonização em que os portugueses nomearam as etnias ao seu modo, a exemplo do povo botocudo, chamado dessa maneira devido aos botoques labiais e auriculares que utilizavam. Contudo, no seio dessa população, existiam etnias de diferentes grupos linguísticos: Kaingang, Xokleng, Krenak e Xetá. Tais nomeações foram mantidas em grande parte até a primeira metade do século XX (TACCA, 2011). Diante disso, procurei indicar nas legendas das fotos o nome que determinada etnia se autodenomina, a exemplo da fotografada adiante (Fig.70), na qual a legenda consta: Índia, Etnia Macu, porém o povo Maku é composto por seis etnias: Nukak, Bara, Hupda, Yuhupde, Dow, Nadöb, sendo assim não se sabe qual dessas etnias a fotografada pertence.



Figura 70: *Índigena do conjunto de povos Maku*. Fonte da fotografia: Museu da Imagem e do Som do Amazonas. Autor: Silvino Santos, Índigena Macu, Roraima. Ano: década de 1920/30. 13 x 12 x 0,2 cm.

Diante de tais questões, optei por trazer nas legendas das páginas de *Existências Líquidas*, quando possível o modo que os povos indígenas se autodenominam. Junto a isso, entrelaço hábitos do meu cotidiano herdado das culturas indígenas às representações de mulheres indígenas, bem como trago subjetividades e afetos que perpassam as tramas íntimas do meu âmbito familiar desde a infância. Para tanto, acessei a memória que trago de minhas ancestrais por meio de outros fazeres, como, por exemplo, as receitas de chás medicinais que vovó Norma fazia a partir de ervas para tratar diferentes doenças, um saber ancestral adquirido de mulheres africanas e indígenas com quem conviveu.

O nome do livro *Existências Líquidas* (fig.56) surgiu do estado inicial da resina que é viscoso e volúvel que permite se adaptar a qualquer fôrma. A seleção desse material é fruto das conversas sobre materiais para escultura com a artista Julia Amaral, também amiga de turma do doutorado, que me apresentou e me ensinou a técnica da resina acrílica e as especificidades do material, assim como a precisão das quantidades para que a reação química chegasse ao efeito desejado. Adiante, ao ver a transparência das placas refleti que era semelhante com as características da infusão das ervas. A obra é composta por dez placas de resina acrílica (fig.57), divididas em retratos de mulheres indígenas e receitas de chás medicinais. No primeiro grupo, existem fragmentos de vegetais, junto às retratadas, enquanto no outro há cascas e sementes correspondentes a cada receita de chá.

Tomar chás medicinais para vovó Norma era um hábito, o qual compartilhou comigo. Ela dificilmente tomava os remédios industriais; preferia o tratamento com ervas, prática recorrente na Amazônia no tratamento de várias doenças. Movida por essa lembrança, escrevi as receitas de chás medicinais, que são feitas à base de plantas, cascas e sementes. Recordo que, durante a espera pela fervura da água, vovó me contava uma das histórias acerca de suas vizinhas e amigas, que diziam tomar aquele chá ou que falavam sobre a eficácia daquela planta no tratamento de determinada doença. Esses momentos na cozinha da casa da matriarca alimentavam minha imaginação acerca dos ensinamentos que aprendeu com outras mulheres.

Em busca de conhecer mais acerca das minhas ascendentes, a tia paterna Maria Lúcia contou que a bisavó Izidoria Pereira, exercia o tratamento medicinal à base de ervas, elaborava receitas de remédios para inflamação na garganta, um xarope, a base de casca de jucá, alho, mangarataia, também fazia chá urubuacá para dor de estômago, e para dor de cabeça utilizava a arruda, tanto o chá, como também colocava a erva submersa no álcool e depois usava como inalador. Além disso, a bisavó produzia seus próprios cosméticos, como creme dental a partir de carvão de cedro, em que o pó era utilizado para escovar os dentes dos netos, uma vez por semana. Outro produto, era o creme para o cabelo feito com tutano de boi e sândalo, mistura que ajudava a combater a queda dos fios do seu cabelo.

Ao imaginar como seria o rosto da vovó Francisca e da bisa Izidoria, observei os olhares que as retratadas lançam à objetiva e a postura de seus corpos diante da tomada fotográfica. Assim, notei que há uma retratada fotografada nas localidades próximas ao Rio Jatapu (fig.58), região que é próxima ao Rio Nhamundá, lugar em que vovó e a bisa nasceram.

A escolha dos materiais aconteceu de acordo com as propriedades de cada um, assim conforme manuseava a resina, percebia suas propriedades e a necessidade da porosidade do papel para manter o efeito cristalino; logo, decidi usar o filtro de café, pois a resina entra nos poros e permite a sobreposição de imagens. Além disso, o empilhamento das placas permite até certo ponto observar as camadas que compõem o livro; é como se essa estrutura remetesse à transparência da água do chá, em que é possível observar os restos depositados no fundo da panela. Imersas na solução, as palavras escritas à mão adquiriram um efeito de flutuação; junto a isso, dependendo da quantidade de catalisador empregado na reação química da resina, a tinta da caneta se dissolve e a letra é borrada, efeito observado na figura 61.

A escrita dissolvida em algumas partes das receitas dificulta a leitura de alguns trechos, o que remete às formas de apagamento, seja aquele enfrentado pelas etnias indígenas, seja aquele que atinge as tradições de cada família. Há bolhas e buracos abertos nas páginas, resultado do modo como foi misturada a resina ao catalisador. Eles permitem ver a materialidade dos vegetais submersos ali, os quais avisam que suas existências, embora cristalizadas, em algum momento parecem querer sair.

Na construção desse livro, empreguei elementos naturais, relação que faz parte da história da fotografia. Nos primeiros escritos acerca da nova técnica fotográfica no século XIX, enfatizava-se que esse procedimento permitia não só retratar a natureza no que diz respeito às suas formas, a exemplo do gênero da paisagem, mas também dar a ela o poder de imprimir a si mesma graças à incidência dos raios solares que atravessavam a lente do dispositivo e escreviam a imagem no material fotossensível, o que tornou a fotografia nessa visão um lápis sutil da natureza (BRIZUELA, 2012).

A caminhada, como já mencionei na introdução, impulsiona meu processo de artístico, assim em *Existências Líquidas* reúno nas páginas os fragmentos de vegetais que coletei ao longo de andanças que realizei em Manaus e Florianópolis no segundo semestre de 2019. Em meus projetos poéticos, o exercício da caminhada começou durante a graduação em Artes Visuais, em que caminhava pelo campus da universidade, exercitando a macrofotografia, assim meu olhar estava atento aos detalhes daquelas paisagens ampliadas pela objetiva da câmera. Exercício que eu traduzia em desenho, pintura, colagem e serigrafia. Às vezes, somava as formas vegetais à representação feminina; logo, construía seres híbridos compostos por elementos de fauna e flora. Nesse percurso, percebi que inicialmente a fotografia era a linguagem central, mas com o passar do tempo somou-se ao colecionismo e à escrita. Ao refletir sobre isso, percebi que busco

algo além daquela primeira realidade objetivada na lente do dispositivo fotográfico.

O ato de caminhar está presente nas culturas indígenas, nos ensinamentos do povo Guarani, o caminhar está relacionado com a busca pelas terras sem males, como também pela procura por uma terra ideal e um ideal de terra. O pesquisador Luiz Pradella ao entrevistar os Guarani ouviu seus relatos acerca da importância do caminhar, entre eles: Karai Benites disse que: "Caminhar e buscar outros lugares para morar é nosso jeito de ser e viver" (apud PRADELLA; 2009, p.111). E Santiago Franco completa: "guarani tem que caminhar para ter saúde e conhecimento do mundo (apud PRADELLA; 2009, p.115)." Essa prática está relacionada com a liberdade de percorrer os lugares sem as restrições de fronteiras, estas criadas pelo Estado. O indígena guarani Valdecir Timóteo falou acerca disso: "Antes a gente ia andando. Com o pé no chão, ia e podia parar assim, em qualquer lugar. Ia andando até o mato e lá ficava um pouquinho, [para] descansar. Agora procura mato, não tem[...]" (Apud PRADELLA; 2009, P.104). Frente a esses impactos, eles continuam caminhando ora pelas terras indígenas, ora por acampamentos de beira de estrada, ora por trechos das matas ainda existentes (PRADELLA, 2009).

A caminhada tornou-se um hábito para mim, propulsora que desencadeia os projetos poéticos, incluindo os livros de artista. Nos escritos do filósofo Adriano Labucci sobre o caminhar, o autor expõe que: "quem caminha é inevitavelmente levado a examinar o que encontra, a aguçar o engenho, a desenvolver o senso crítico que induz a fazer comparações e a perguntar o porquê e como das coisas que nos circundam" (LABUCCI; 2013, p. 31). O caminhar também é associado à resistência diante de um cotidiano comandado por máquinas para locomoção, utilizar apenas o corpo para mover-se é subverter esse sistema, ao enfatizar a liberdade e autonomia que reside neste ato. Ao libertar-se do locomover automatizado, o caminhar é superação, visto que:

Caminhar supera essa relação instrumental, essa cisão entre dois meios e fins, porque não se mede pela eficiência e pela eficácia. Caminhar é, ao mesmo tempo, meio e fim, travessia e meta; nele predomina a dimensão do prazer e da curiosidade como fim em si, não como instrumento para qualquer outra coisa. (LABUCCI, 2013, P.28)

Nessa perspectiva, compreendo que transito entre o meio e o fim, pois em alguns trabalhos o caminhar é o que ativa o processo e em outros é o próprio fim. Quando transponho a caminhada para escrita, proponho ativar as lembranças, sensações, afetos. Posteriormente, o caminhar desencadeou em mim a coleta e assim formei coleções de pedras, plantas, cascas, que considero como rastros eleitos de cada lugar percorrido. Utilizei esses fragmentos nos projetos: *Percorrer (2018)*, diário de uma viajante que reúne semelhanças e diferenças que identifiquei entre as paisagens de Manaus e de Florianópolis, cujo processo de criação apresentei na introdução; *Marcas do Caminho (2019)*, série de postais feitos com monotipias dos vegetais coletados durante caminhadas, entre estes, alguns que integram as páginas de *Existências líquidas (2019-20)*.

Imersa no processo das caminhadas, questionei como olhar para territórios percorridos de outro modo? Apesar de entender que o caminho da ida não é o mesmo da volta, tais questões pairavam sobre mim. Em cada caminhada, penso no que me move como caminhante, pode ser o desejo de descobrir, pode ser o convite ao desafio de percorrer um território diferente, pode ser colocar o corpo a prova, ou talvez a inquietação do olhar diante de um novo caminho. Atravessar o espaço nasceu da necessidade do ser humano de encontrar alimento para sobrevivência. Por exemplo, para a errância primitiva o percurso era um rito pertencente a dimensão religiosa, a exemplo da peregrinação e da procissão, porém no século 20 há desvinculação do caminhar com a religião e tradição literária, foi quando se tornou um ato estético, um modo de habitar o mundo, que modifica o significado inicial do espaço atravessado (CARERI, 2013).

Nessa perspectiva, a artista ao caminhar atua como uma cartógrafa que descobre matérias, composições que favorecem a passagem das intensidades que buscam expressão, pois inventa pontes de linguagens que permitem a travessia. Para tanto, é fundamental a sensibilidade, que coloca a artista “na adjacência das mutações das cartografias, posição que lhe permite acolher o caráter finito e ilimitado do processo de produção da realidade que é desejo” (ROLNIK, 1989. p. 24). O corpo é o instrumento que percebe esse território, por meio dele que são ativados mecanismos de resistência física, mas também afetivos, seja por meio de um cheiro, de uma imagem, um gesto, um som, todos são ativadores de memória, que me atravessam e me levam a outras pessoas através das lembranças.

Há situações, em que vários sentimentos tomaram conta de mim, como na trilha até a Cachoeira do Poção (Florianópolis), em que a nostalgia dos banhos dos fins de semana, em que viajávamos aos domingos para visitar as cachoeiras do município de Presidente Figueiredo (Amazonas) no período da minha infância. Vovó dizia que as águas das cachoeiras traziam saúde, renovam as energias, nesses momentos de nostalgia, percebo que não estou caminhando sozinha, mas que sigo envolvida por afetos. Vivências que relato no projeto *Marcas do Caminho*.

Também compreendi o caminhar como forma de marcar um território, aspecto que relacionei com a produção de monotípias feitas a partir dos vegetais coletados nas caminhadas. Nessa técnica, a presença do vegetal é gravada na superfície do espaço da folha, habitando esse lugar e trazendo consigo os rastros dos lugares que pertenceu (fig.71). O conceito de marca, rastro são herdados da teoria da fotografia, a exemplo do teórico Joan Fontcuberta (2010) que aponta para dois tipos de rastros o direto e o diferido, o primeiro é a marca do objeto na matriz, possui relação direta com o referente, portanto toda imagem fisicamente é um rastro na superfície fotossensível. Embora essas monotípias não sejam construídas por meio do material fotográfico, elas perpassam por princípios semelhantes.



Figura 71: Marcas do Caminho. *Ponte Colombo Salles/Coqueiros – N°1*. Fonte: Elaborada pela autora. 2019. Monotípias sobre papel.

A marca dos vegetais no papel assemelha-se às pegadas, os rastros deixados no caminho em meio ao chão de terra batida. Para desenvolver as monotípias, distribuía em uma placa de acetato a tinta tipográfica, adiante dispunha os vegetais na composição desejada, para em seguida gravar a impressão com o auxílio da prensa de gravura, o que gerava a primeira cópia em negativo. Depois invertia a composição com intuito de obter a segunda cópia em positivo, por último na terceira impressão, movimentava os elementos, o que gerava a duplicação da composição, a qual apresenta áreas de vazios e cheios, de claridades e opacidades, a exemplo da figura 72.



Figura 72: Marcas do Caminho. CEART/ Cachoeira do Poço. Monotipia sobre papel. 2019. Fonte: acervo da autora.

A experimentação com a monotipia e a coleta dos vegetais moveram meu processo de criação em *Existências Líquidas*, pois procurei estar atenta às existências que se apresentavam durante o percurso, principalmente aquelas que se desenvolvem nas fronteiras como os matagais. me chamou atenção a potência estética e conceitual dos matagais, aspectos que observei nos escritos da autora Louise Ganz (2015), nos quais essas vegetações são formações densas de tamanho arbustivo e arbóreo que compõem bosques e se desenvolvem em áreas que sofreram desmatamento, corte de árvores; porém, na cidade, estão presentes em terrenos baldios, calçadas, telhados e nas margens de córregos.

No grupo dos matagais estão plantas comestíveis, medicinais e destinadas à produção de cosméticos; existem as que brotam em lugares abandonados, a exemplo dos capins e ervas com pequenas flores. Embora sejam termômetros da qualidade de vida de uma região, há quem as considere ervas daninhas, pois:

essas plantas normalmente [são] menosprezadas e chamadas de praga, plantas banais, vagabundas ou ainda ervas daninhas. Malvistas por paisagistas, urbanistas, jardineiros e agricultores, são considerados invasores indesejáveis para a ordem e o planejamento dos jardins públicos e privados, para os edifícios ou para a produtividade agrícola. (Ganz, 2015, p. 107).

O pensamento dominante sobre essa vegetação como “invasores indesejáveis” mostra que a natureza também é racializada; além disso, poderíamos facilmente encontrar tais adjetivos em teorias e políticas racistas acerca de povos indígenas no Brasil. Todavia, do mesmo modo que essas plantas resistem nos ambientes mais inóspitos, esses povos originários resistem com seus processos culturais. Portanto, ao trazer essas plantas junto a representação de mulheres indígenas, evoco aquela parte da paisagem que é desprezada, marginalizada, muitas vezes invisível aos olhares desatentos, mas que se revela em suas potências.

Assim o ato de resistir perpassa todas as etapas deste livro, seja nos processos que o constituem como na representação dessas mulheres indígenas do acervo do museu. Acredito que há uma potência política, cultural e afetiva em cada projeto poético perpassado pelo caminhar, que é descoberto à medida que se adentra tais territórios.

Para impressão das imagens deste livro, além da fototransferência, utilizei o relevo seco dos matagais coletados. Técnica que relaciono com à pseudo presença, um conceito da teoria da fotografia, na qual Susan Sontag nos ensina que não é o objeto da realidade, mas o rastro da sua passagem, isto é: “uma foto é tanto uma pseudopresença quanto a prova de ausência [...]”; as fotos – sobretudo das pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas, do passado desaparecido – são estímulos para o sonho (SONTAG; 2004, p. 6)”. Dessa maneira, no livro, esses rastros da presença também são ativados na materialidade das imagens apresentadas devido à sua aparência opaca construída através das camadas sobrepostas nas páginas. Tais nuances me

levam a projetar nos rostos daquelas mulheres a fisionomia da vovó Francisca e da bisa Izidoria. Às vezes me questiono que traços delas existem em mim.

Esse livro é um dos projetos em constante processo, pois comecei a desenvolvê-lo no segundo semestre de 2019 e continuei até março de 2020. Depois de formar as placas, elas continuam à mercê da atuação do tempo em sua estrutura, incorporando o contato de tudo aquilo que as tocasse. Deixei todo o material envolto no plástico fílmico para que nenhuma placa grudasse na outra, mas me surpreendi, depois de quatro meses sem manuseá-las, ao perceber que as linhas do plástico enrugado foram impressas na superfície da página como teias que envolvem as imagens e as escrituras. Observar os gestos sensíveis que o acaso produz no material me mostra que somos apenas mais um agente nesse processo de criação da obra e da cultura.

Observo nos projetos que desenvolvi movida pela caminhada, que resistências e potências políticas, culturais e afetiva que são evocadas. Ao longo das vivências como caminhante creio que é possível olhar para território sempre de outros modos, através da relação que se estabelece com o lugar. Portanto, assim como não se entra no mesmo rio duas vezes, não se caminha pelo mesmo lugar duas vezes, não só pelas forças naturais que modificam constantemente um lugar, mas também pela caminhante que se transforma. Da mesma forma, vejo o caminhar pelos arquivos, pelas lembranças, em que me sinto adentrando novos territórios e olhando para além da visão enquadrada da câmera.

A escritora indígena Eliane Potiguara falou sobre a resistência cultural das mulheres indígenas, que: “mesmo fora das terras originais e violentadas pelo processo histórico, político e cultural, mantiveram sua cultura, seus hábitos tradicionais e, principalmente, seus laços com os ancestrais, a cosmologia e a herança espiritual” (POTIGUARA, 2019, p.26). Tal perspectiva, me fez compreender as receitas de chá que vovó Norma me ensinou observadas nas páginas de *Existências líquidas*, demonstra a ressonância dos saberes ancestrais entre mulheres, o que me levou ao encontro da vovó Francisca e da bisavó Izidoria. Trata-se de conhecimentos passados de geração a geração, por meio das rodas de conversas e convivências entre mulheres que desde sempre viveram essa realidade — como a vovó materna, que os passou mamãe e os fez chegar até mim.

O encontro entre conhecimentos de origem eurocêntrica como a fotografia, o livro e a escrita com aqueles que constituem as culturas de povos originários, a exemplo do chá e da caminhada, apontam para caminhos possíveis na coexistência. A socióloga boliviana Silvia Cusicanqui nos ensina que existem possibilidades de olhar o mundo através de outras epistemologias diferentes da eurocêntrica e, a partir delas, eleger categorias baseadas naquilo que olhamos, sentimos e vivenciamos; logo, não se pretende criar uma tradução como no conhecimento moderno, em que são comuns as violências e apagamentos produzidos nesse processo, mas uma compreensão das multiplicidades de termos nas visões de mundo. Assim, Cusicanqui propõe a reconstituição de uma episteme indígena ancestral, denominada *Ch'ixi*, em que se pretende superar o historicismo

e o binarismo das ciências sociais, isto é, em que não se deseja a fusão entre conhecimentos, pois a síntese mantém o objetivo do colonialismo, que captura as identidades étnicas e as coloca na condição de minorias, enquanto a coexistência produz zonas cinzas (apud Lânes, 2020).

Da mesma maneira que Cusicanqui nos convida a resistir através da coexistência de saberes de origens diversas, a pesquisadora norte-americana chicana Glória Anzáldua nos convoca a contar nossa memória que foi silenciada. Sendo assim, a autora afirmou que é preciso “[...] reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me [...]” (Anzáldua, 2000, p. 232). Diante disso, ao retornar as receitas de chá, evoco a subjetividade de minhas ancestrais e uno com a origem étnica das retratadas, com intuito de rescrever aquilo que foi apagado nas páginas oficiais.

Por fim, Eliane Potiguara nos relembra a importância de reverenciar nossas ancestrais e de sonhar o sonho delas, pois para essa autora: “Bonito é renascer todos os dias. Um futuro digno espera os povos indígenas de todo o mundo” (POTIGUARA, 2019, p.87). Envolvida por essa esperança continuo caminhando para escutar as vozes das mulheres que constituem minha existência.

DIASPÓRICAS

Ecos de resistência



Figura 73: *Diaspóricas*, 32 × 23 × 5 cm. MDF, fototransferência sob papel, 2018-9. Fonte: Acervo da autora.



Figura 74: *Diaspóricas*, 32 × 23 × 5 cm. MDF, fototransferência sob papel, 2018-9. Fonte: Acervo da autora.

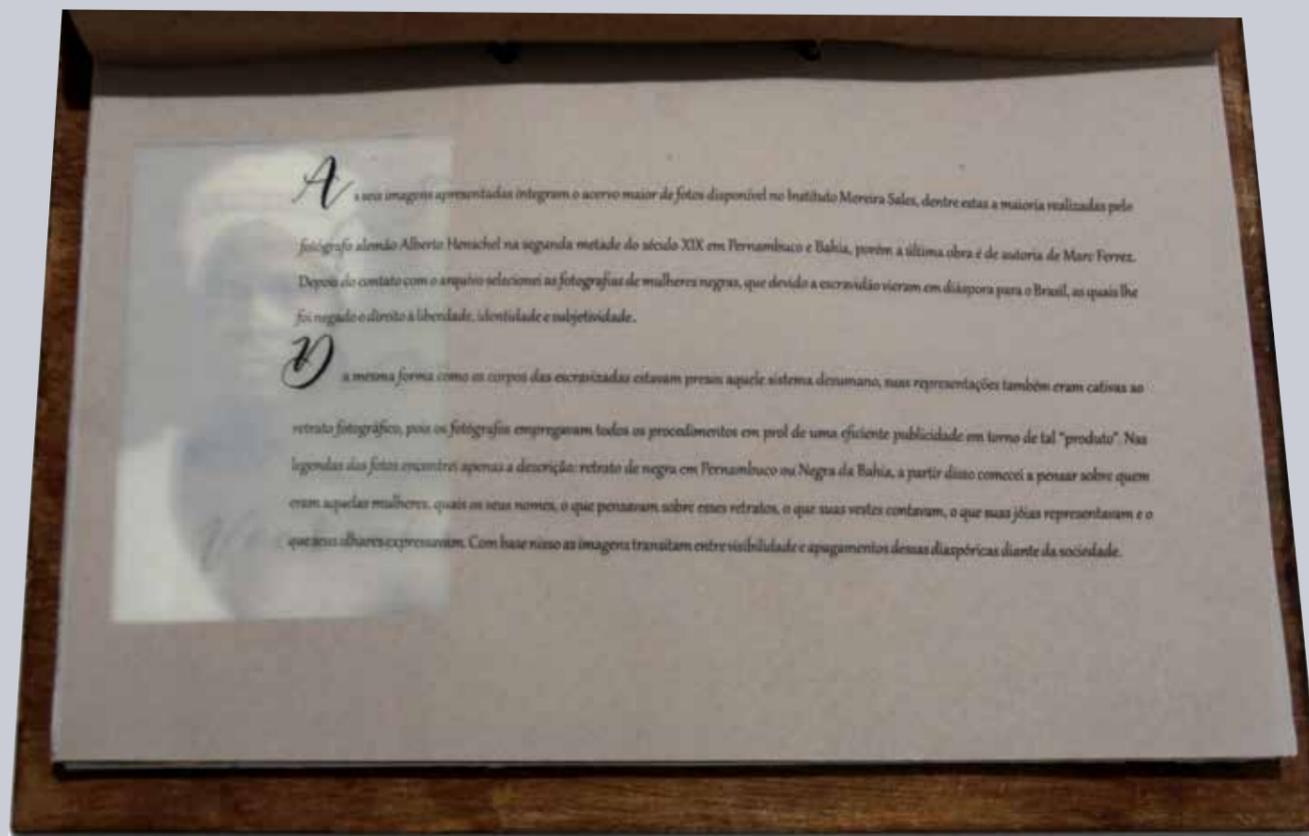


Figura 75: Diaspóricas, 32 × 23 × 5 cm. MDF, fototransferência sob papel, 2018-9. Fonte: Acervo da autora.

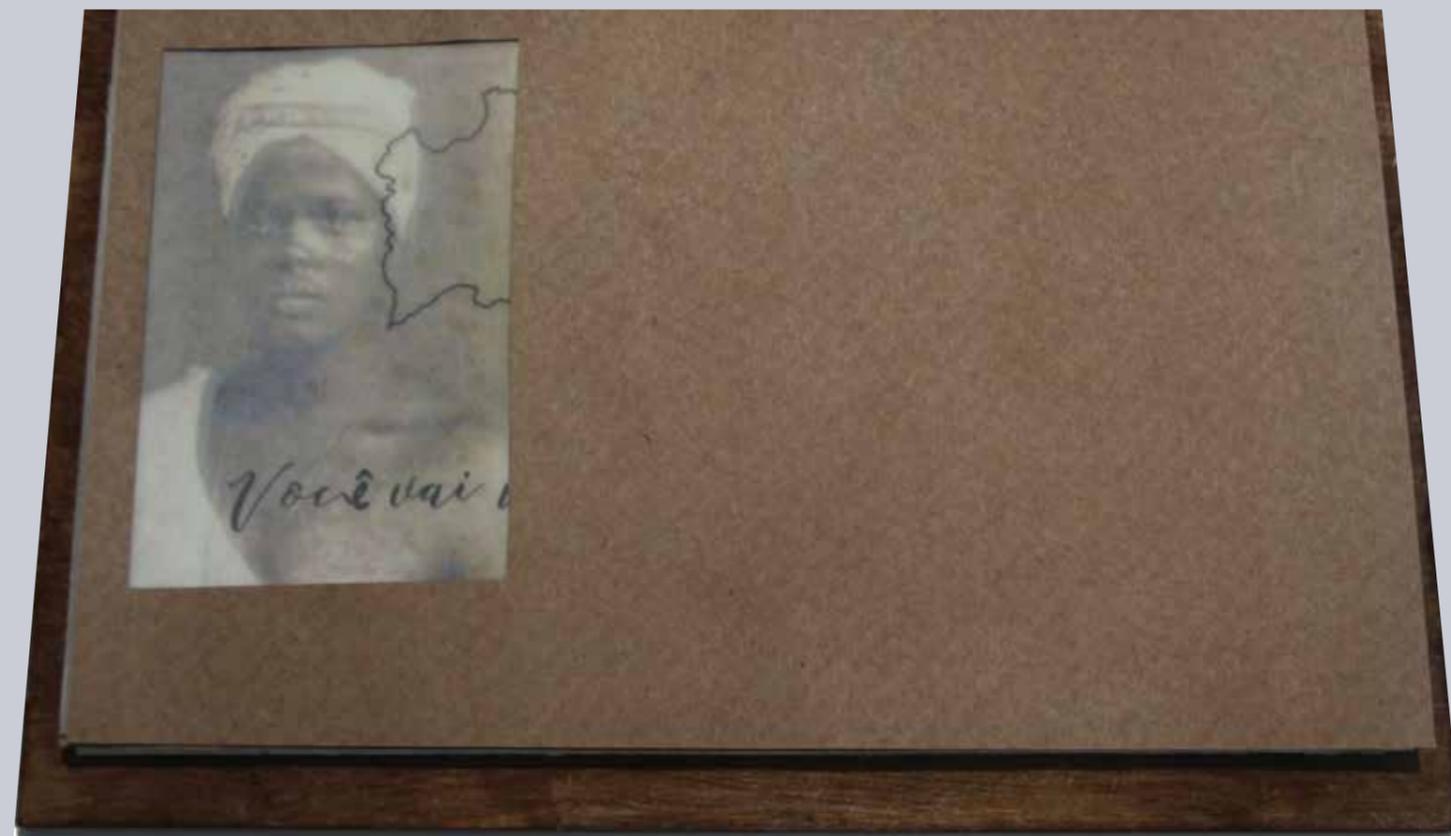


Figura 76: *Diaspóricas*, 32 × 23 × 5 cm. MDF, fototransferência sob papel, 2018-9. Fonte: Acervo da da autora.



Figura 77: *Diaspóricas*, 32 × 23 × 5 cm. MDF, fototransferência sobre papel, 2018-9. Fonte: Coleção Instituto Moreira Salles. Autor: Alberto Henschel, *Negra da Bahia*, fotografia, 1869. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4501>. Acesso em: 26 jul. 2018. Obra: Acervo da autora.



Figura 78: *Diaspóricas*, 32 × 23 × 5 cm. MDF, fototransferência sobre papel, 2018-9. Fonte: Coleção Instituto Moreira Salles. Autor: Alberto Henschel, *Negra da Bahia*, fotografia, 1869. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4501>. Acesso em: 26 jul. 2018. Obra: Acervo da autora.

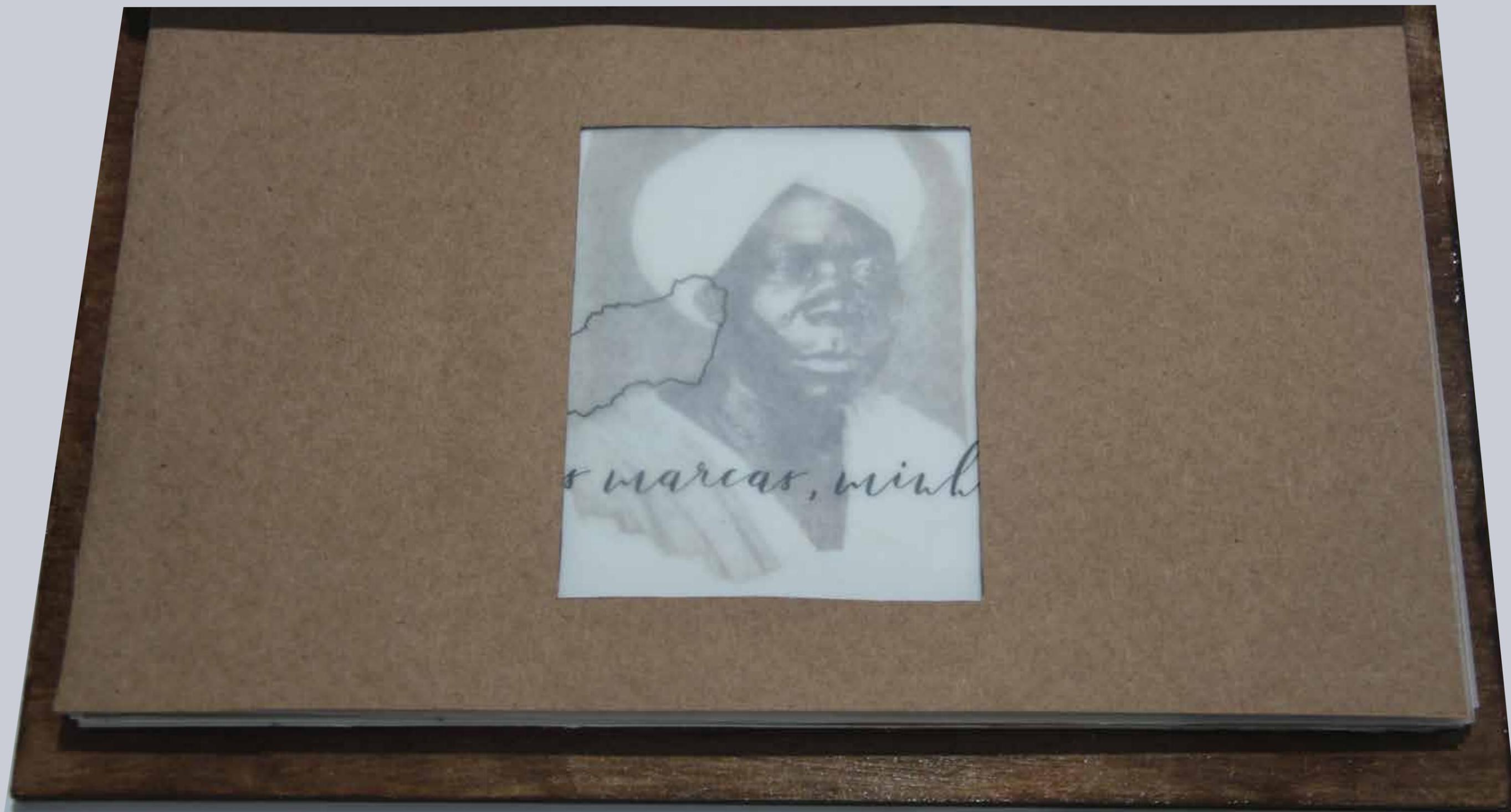


Figura 79: *Diaspóricas*, 32 × 23 × 5 cm. MDF, fototransferência sob papel, 2018-9.
Fonte: Acervo da autora.



Figura 80: Diaspóricas, 32 × 23 × 5 cm. MDF, fototransferência sobre papel, 2018-9. Fonte: Coleção Instituto Moreira Salles. Autor: Alberto Henschel, Negra de Pernambuco, fotografia, 1869. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4501>. Acesso em: 26 jul. 2018. Obra: Acervo da autora.